ДРЕВНОСТЬ И КЛАССИЦИЗМ:
наследие винкельмана в россии

ANTIKE UND KLASSIZISMUS
WINCKELMANN IN RUSSLAND

VERLAG FRANZ PHILIPP RUTZEN

ДРЕВНОСТЬ И КЛАССИЦИЗМ: НАСЛЕДИЕ ВИНКЕЛЬМАНА В РОССИИ

ANTIKE UND KLASSIZISMUS – WINCKELMANNS ERBE IN RUSSLAND

CYRIACUS. STUDIEN ZUR REZEPTION DER ANTIKE
BAND 10

Census of Antique Works of Art and Architecture Known in the Renaissance
(Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften / Humboldt-Universität zu Berlin),
Winckelmann-Gesellschaft Stendal,
Winckelmann-Institut der Humboldt-Universität zu Berlin

MICHAEL IMHOF VERLAG

ДРЕВНОСТЬ И КЛАССИЦИЗМ: НАСЛЕДИЕ ВИНКЕЛЬМАНА В РОССИИ

ANTIKE UND KLASSIZISMUS – WINCKELMANNS ERBE IN RUSSLAND

Akten des internationalen Kongresses
St. Petersburg 30. September – 1. Oktober 2015

herausgegeben von
MAX KUNZE UND KONSTANTIN LAPPO-DANILEVSKIJ

VERLAG FRANZ PHILIPP RUTZEN

Das Kolloquium wurde durch die Thyssen-Stiftung und das Deutsche Generalkonsulat in St. Petersburg und der vorliegende Band durch die Franz und Eva Rutzen Stiftung und das Deutsche Generalkonsulat in St. Petersburg großzügig finanziell gefördert.

In Zusammenarbeit der Winckelmann-Gesellschaft mit:
Institut für russische Literatur (Puškin-Haus) der Russischen Akademie der Wissenschaften / Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН;
Staatliche Ermitage / Государственный Эрмитаж;
Forschungsmuseum der Russischen Akademie der Künste / Научно-исследовательский Музей Российской Академии художеств

Bibliographische Information der Deutschen Nationalbibliothek:
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie.
Detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.d-nb.de abrufbar.

1. Auflage 2017

Copyright:
Winckelmann-Gesellschaft, Stendal
Verlag Franz Philipp Rutzen Mainz und Ruhpolding
Michael Imhof Verlag, Petersberg
Alle Rechte vorbehalten.

Redaktion: Max Kunze, Konstantin Lappo-Danilevskij (und Übersetzung der deutschen Beiträge), Kathrin Schade und Iwona Leitl (Übersetzung der russischen Beiträge)

Layout: Winckelmann-Gesellschaft
Gesamtherstellung: Druckhaus Köthen

Printed in Germany on fade resistant and archival quality paper (PH 7 neutral)

Verlag Franz Philipp Rutzen Mainz und Ruhpolding
Michael Imhof Verlag, Petersberg
ISBN bis 30.04.2017 gilt 978-3-447-10530-9; ab 1.5.2017 gilt 978-3-7319-0491-5
Bis Ende April 2017 in Kommission bei Harrassowitz Verlag

Inhaltsverzeichnis

Предисловия / Vorworte 8

Konstantin Jur'evič Lappo-Danilevskij / Константин Юрьевич Лаппо-Данилевский

Russische Winckelmann-Rezeption: Chronologie und Spezifika
(русская рецепция идей И. И. Винкельмана: хронология и специфика) 11

Алексей Иосифович Жеребин / Aleksej Iosifovič Žerebin

спор об „идеалах древних": винкельман — лафатер — виланд
(Winckelmann – Lavater – Wieland. Der Streit um die „Ideale der Alten") 39

Max Kunze / Макс Кунце

Die Erstfassungen der *Gedancken über die Nachahmung der Griechischen Wercke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst* im Petersburger Manuskript
(начальные редакции „мыслей о подражании греческим произведениям в живописи и скульптуре" в петербургском манускрипте) 47

Анна Алексеевна Трофимова / Anna Alekseevna Trofimova

И. И. Винкельман и собрание античной скульптуры Эрмитажа
(J. J. Winckelmann und die Sammlung antiker Skulpturen der Ermitage) 67

Юлия Борисовна Балаханова / Julija Borisovna Balachanova

издания трудов И. И. Винкельмана в библиотеке русской императрицы екатерины II.
хранители и читатели
(Werkausgaben von J. J. Winckelmann in der Bibliothek der russischen Zarin Katharina II.
Ihre Bewahrer und Leser) 97

Екатерина Михайловна Андреева / Ekaterina Michajlovna Andreeva

о значении коллекции гипсовых „антиков" императорской академии художеств
для восприятия и распространения идей И. И. Винкельмана в России

(Die Bedeutung der Sammlung von „Gipsantiken“ der Kaiserlichen Akademie der Künste für die Rezeption und Verbreitung der Ideen von J. J. Winckelmann in Russland) 117

Вероника-Ирина Траяновна Богдан / Veronika-Irina Trajanovna Bogdan

ЗНАЧЕНИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ А. Р. МЕНГСА (СОБРАНИЕ ИМПЕРАТОРСКОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ) В ПРОЦЕССЕ ПОДГОТОВКИ ХУДОЖНИКОВ
(Die Bedeutung der Werke von A. R. Mengs [Sammlung der kaiserlichen Kunstakademie] für die Ausbildung von Künstlern) 133

Елена Вениаминовна Карпова / Elena Veniaminovna Karpova

КЛАССИЦИЗМ В РУССКОЙ СКУЛЬПТУРЕ ПОСЛЕДНЕЙ ТРЕТИ XVIII — ПЕРВОЙ ТРЕТИ XIX ВЕКА
(Der Klassizismus in der russischen Plastik vom letzten Drittel des 18. bis ins erste Drittel des 19. Jahrhunderts) 143

Родольф Бодэн / Rodolphe Baudin

О ФОРМИРОВАНИИ КЛАССИЧЕСКОГО ВКУСА В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XVIII ВЕКА (Н. М. КАРАМЗИН, Ж. Б. ПИГАЛЬ И Ж. ШИНАР)
(Die Herausbildung des Klassischen Geschmacks in der Russischen Literatur des 18. Jahrhunderts [N. M. Karamzin, J.-B. Pigalle und J. Chinard]) 159

Галина Александровна Космолинская / Galina Aleksandrovna Kosmolinskaja

ПЕРВОЕ ЗНАКОМСТВО РУССКИХ ЧИТАТЕЛЕЙ С *„ПОСЛАНИЕМ ОБ ОТКРЫТИЯХ В ГЕРКУЛАНУМЕ“* (1762) ВИНКЕЛЬМАНА
(Die erste Bekanntschaft der russischen Leser mit Winckelmanns *Sendschreiben von den herculanischen Entdeckungen* [1762]) 173

Ирина Николаевна Лагутина / Irina Nikolajevna Lagutina

И. И. ВИНКЕЛЬМАН В ПЕРЕПИСКЕ ЕКАТЕРИНЫ II С БАРОНОМ Ф. М. ГРИММОМ
(J. J. Winckelmann im Briefwechsel von Katharina II. mit F. M. Grimm) 187

Анна Викторовна Успенская / Anna Viktorovna Uspenskaja

АПОЛЛОН — ПОБЕДИТЕЛЬ ПИФОНА: ИДЕИ ВИНКЕЛЬМАНА В ПОЭЗИИ И ПУБЛИЦИСТИКЕ А. А. ФЕТА
(Apollo – Der Sieger über den Python. Winckelmanns Gedanckengut in der Dichtung und Publizistik von A. A. Fet) 213

Pascal Weitmann / Паскаль Вейтман

Die griechische Skulptur des 4. Jahrhunderts v. Chr. bei Ludwig Heinrich Freiherr von Nicolay und Winckelmann
(БАРОН ЛЮДВИГ ГЕНРИХ НИКОЛАИ И ВИНКЕЛЬМАН О ГРЕЧЕСКОЙ СКУЛЬПТУРЕ IV В. ДО Н.Э.) 227

Volker Heenes / Фолькер Хеенес

Johann Friedrich Reiffenstein (1719–1793) – Kunstagent, Antiquar und Hofrat: Seine vielfältigen Beziehungen nach St. Petersburg
(ИОГАНН ФРИДРИХ РЕЙФЕНШТЕЙН [1719–1793], АГЕНТ ПО ПРИОБРЕТЕНИЮ ПРЕДМЕТОВ ИСКУССТВА, АНТИКВАР И НАДВОРНЫЙ СОВЕТНИК, И ЕГО МНОГООБРАЗНЫЕ СВЯЗИ С САНКТ-ПЕТЕРБУРГОМ) 237

Markus Käfer / Маркус Кефер

Die Winckelmann-Rede Karl Morgensterns (1803) im Kontext der Wiedergründung der Dorpater Universität durch Alexander I.
(речь о винкельмане карла моргенштерна [1803] в контексте восстановления дерптского университета александром i) 253

Илья Аскольдович Доронченков / Il'ja Askol'dovič Dorončenkov

винкельман и глеб успенский: об одной возможной аналогии
(Winckelmann und Gleb Uspenskij – eine mögliche Analogie) 269

Kathrin Schade / Катрин Шаде

Leo von Klenze und die Winckelmann-Statue in der Fassade der Neuen Ermitage im Kontext der Bildnisstatuen
(лео кленце и статуя винкельмана в фасаде нового эрмитажа в контексте портретных статуй) 281

Autoren / Авторы 295

Abbildungsnachweis 296

ПРЕДИСЛОВИЕ

В сборник вошли статьи, написанные на основе докладов, прочитанных 30 сентября и 1 октября 2015 года на международном коллоквиуме „Древность и классицизм: наследие Винкельмана в России“ в Санкт-Петербурге. Организаторами конференции, проведенной в связи с приближающимся 300-летием со дня рождения выдающегося немецкого искусствоведа Иоганна Иоахима Винкельмана (1717–1768), стали международное Винкельмановское общество, Институт русской литературы (Пушкинский Дом) Российской Академии наук, Государственный Эрмитаж, Российский союз германистов и Научно-исследовательский Музей Российской Академии художеств.

Благодаря привлечению представителей различных областей гуманитарного знания в рамках коллоквиума был освещен широкий спектр тем: ранние редакции „Мыслей о подражании греческим произведениям в живописи и скульптуре“, запечатленные в петербургском манускрипте этого первого сочинения Винкельмана (М. Кунце), роль идей немецкого искусствоведа для русской скульптуры (Е. В. Карпова), для формирования коллекций Эрмитажа и санкт-петербургской Академии художеств и для художественной жизни России (А. А. Трофимова, В. Т. Богдан, Е. М. Андреева), окружение Винкельмана и Екатерина II (И. Н. Лагутина, Ф. Хеенес), труды ученого в личной библиотеке императрицы (Ю. Б. Балаханова), полнофигурная скульптура Винкельмана в одной из ниш Нового Эрмитажа в контексте других памятников искусствоведу (К. Шаде). Общий абрис истории восприятия сочинений Винкельмана в России (К. Ю. Лаппо-Данилевский) дополнен в сборнике детальным рассмотрением ряда эпизодов этой рецепции (Г. А. Космолинская, А. В. Успенская, М. Кефер, И. А. Доронченков, Р. Бодэн). Отдельные аспекты значения Винкельмана для немецкой литературы проанализированы П. Вейтманом и А. И. Жеребиным.

За помощь в подборе иллюстраций составители выражают искреннюю признательность Е. Ю. Герасимовой, Т. В. Кочневой, А. В. Кузнецову, О. Ю. Лаптевой, А. А. Микляевой и А. А. Савельеву, а за разрешение проиллюстрировать книгу их работами — художникам-фотографам Государственного Эрмитажа П. С. Демидову, А. Я. Лаврентьеву, А. М. Кокшарову, Ю. А. Молодковцу, В. С. Теребенину и Л. Г. Хейфецу.

Константин Юрьевич Лаппо-Данилевский
Санкт-Петербург

Vorwort

Die Jubiläen zu Johann Joachim Winckelmann 2017 und 2018 im Blick, die sich um den 300. Geburtstag und den 250. Todestag ranken, ist die Winckelmann-Gesellschaft seit Jahren bemüht, ein solches Doppeljubiläum langfristig mit Partnern anzudenken und Kontakte mit Freunden und Kollegen in Museen und Instituten sowie Universitäten zu knüpfen. Ein wissenschaftlicher Schwerpunkt unserer Gesellschaft zielte in den letzten Jahren auf die europäische Wirkung und Rezeption Winckelmanns in der Wissenschafts-, Kultur-, Kunst- und Bildungsgeschichte des 18. und 19. Jahrhunderts. Denn es ist durch zahlreiche Forschungen in den letzten Jahrzehnten deutlich geworden, dass Winckelmanns Ideen ihn zum Wegbereiter des Klassizismus in Europa und Mittel- wie Nordamerika machten. Er war im besten Sinne ein Europäer, publizierte in deutscher, aber auch in italienischer und französischer Sprache, gehörte mehreren europäischen Akademien bzw. Gesellschaften an und führte Korrespondenzen mit europäischen Persönlichkeiten aus Wissenschaft, Kunst und Politik.

So untersuchten wir 2011 in Madrid gemeinsam mit der dortigen Historischen Königlichen Akademie und der Königlichen Akademie der Schönen Künste das Thema „Winckelmann in Spanien". Der umfangreiche zweisprachige Protokollband ist bereits vergriffen. Es folgte 2014 eine Konferenz in Warschau im Zusammenwirken mit dem Museum Schloss Wilanów zu „Winckelmann und Stanisław Kostka Potocki. Meister und Schüler", deren zweisprachiger Protokollband inzwischen vorliegt. Mit dieser Konferenz begann zugleich eine längerfristige Zusammenarbeit zu den Quellen und der Rezeption der Werke Winckelmanns und Potockis. Mit einer Konferenz in Florenz Ende Januar 2017 zu Winckelmann, Florenz, den Etruskern, ihrer Erforschung und Rezeption, wird sich diese Konferenzfolge fortsetzen, gefolgt von weiteren Kongressen in Zürich zu Winckelmanns Schweizer Freunden im Mai 2017 und in Madrid im Oktober 2018 zu „Winckelmann und die Archäologie in Iberoamerika". Schließlich sei auf den internationalen Winckelmann-Kongress in Berlin und Stendal im Mai 2018 verwiesen, den die Winckelmann-Gesellschaft und die Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz vorbereiteten.

Doch zurück zu dem Jahr 2015. Im Oktober konnten wir dank der tatkräftigen Unterstützung unseres Freundes und Kollegen Dr. Konstantin Jur'evič Lappo-Danilevskij vom renommierten Puškinskij-Dom nach Sankt Petersburg zum Thema „Antike und Klassizismus – Winckelmanns Erbe in Russland" einladen. Die Tagung beschäftigte sich mit der Winckelmann-Rezeption in der Archäologie, Kunst- und Literaturwissenschaft in Russland seit Katharina II. Lappo-Danilevskijs grundlegendes Buch zum Einfluss und zur Wirkung Winckelmanns auf das ästhetische Denken in Russland – erschienen 2007 und ausgezeichnet

mit der Winckelmann-Medaille der Stadt Stendal – bot eine gute wissenschaftliche Grundlage und regte zugleich zur Erweiterung des Themas an, so wie es schließlich formuliert wurde. Möglich wurde diese Sankt Petersburger Veranstaltung durch eine gute Kooperation mit dem Institut für russische Literatur (Puschkin-Haus), der Antikensammlung der Ermitage und dem Russischen Germanistenverband – ohne diese wichtigen Partner wäre diese Konferenz nicht möglich gewesen.

Es fanden sich schnell deutsche und russische Kolleginnen und Kollegen, die als Referenten auf der Konferenz und Autoren in diesem Band zu diesem Komplex bereit waren, ihre neuen Forschungen vorzustellen. Ihnen allen sei an dieser Stelle vielmals gedankt ebenso den Übersetzern der Beiträge, Ilona Leitl, Wittenberg, für die deutschen Übersetzungen der russischen Texte und Dr. Konstantin Yu. Lappo-Danilevskij für die russischen. Unterstützt hatte die Tagung in Sankt Petersburg dankenswerter Weise die Thyssen-Stiftung und das deutsche Generalkonsulat in Sankt Petersburg. Die Franz-und Eva-Rutzen-Stiftung unterstützte finanziell die Übersetzungen und den Druck des Bandes; unser Dank gilt Franz Philipp Rutzen, der auch die Drucklegung wie immer begleitete.

Für die etwa 70 angereisten deutschen Teilnehmer war die Konferenz begleitet von zahlreichen Besichtigungen in der Stadt und Exkursionen nach Carskoe Selo, Pavlovsk, Peterhof und Gačina, die sachkundig und die Zuhörer begeisternd Burkhardt Göres, ehemaliger Direktor des Berliner Kunstgewerbemuseums der Staatlichen Museen zu Berlin, übernommen hatte. Seinen profunden Kenntnissen der deutschen und russischen Geschichte und Kunstgeschichte ist es zu verdanken, dass das Thema der Konferenz erlebbar wurde und blieb. Er führte mit einem Vortrag „Der frühe Klassizismus in Architektur und Innendekoration in St. Petersburg und Umgebung“ in die erlebnisreichen Tage ein. Ihm gebührt ebenfalls ein besonderer Dank.

Max Kunze
Berlin/Stendal

Konstantin Jur'evič Lappo-Danilevskij

Russische Winckelmann-Rezeption: Chronologie und Spezifika

Vorbemerkungen

Vorliegender Beitrag beabsichtigt, die wesentlichsten Züge der Winckelmann-Rezeption in Russland zu umreißen. Dabei stütze ich mich einerseits auf Materialien, die in meiner Monographie zu dem Thema (2007) erschlossen wurden;[1] andererseits versuche ich nun, die mir damals unbekannten Fakten zu berücksichtigen und mit diesen zusammen das Gesamtbild der russischen Winckelmann-Rezeption kurz und präzise zu schildern. Es geht mir hier, so wie in anderen Untersuchungen, in erster Linie um Winckelmanns Einwirkung auf das ästhetische Denken, auf die Dichtung, auf Ansätze der Kunstbetrachtung und die Kultur in Russland ganz allgemein. Es lohnt sich daher festzuhalten, welche Aspekte für die russische Winckelmann-Rezeption relevant waren und welche Vorbedingungen für diese existierten. Also sollten einige Überlegungen zu Winckelmanns Spezifika angeboten werden – selbstverständlich unter dem Blickwinkel der russischen Rezeption.

Im Unterschied zu seinem älteren Zeitgenossen Graf de Caylus, der ebenfalls zu den Begründern der modernen Archäologie und Kunstgeschichte zu zählen ist, war Winckelmanns Einfluss auf die europäische Kultur von ungleich größerer Bedeutung. Er wirkte in weitere Bereiche hinein wie Ästhetik, Kunstkritik, Bildende Künste und Dichtung. Auf Grund seiner intensiven Recherchen zur Kunstgeschichte und der darauf aufbauenden theoretischen Überlegungen gelang es Winckelmann, das antike Griechenland in den Vordergrund des ästhetischen Diskurses seiner Zeit zu rücken und mehreren Generationen sein lichtes Wunschbild der Antike einzuprägen.

Durchdachte Grundlagen der Weltanschauung und der rationalistische Charakter seiner Reflexionen dienten Winckelmann zur Erschaffung eines umfassenden Regelwerks, einer semantischen Ganzheit mit deutlich ausgeprägten Zügen und erkennbaren Merkmalen – so lässt sich dieses Regelwerk am besten als ‚Winckelmannscher Gedankenkomplex' bezeichnen. Seinen Kern bildet Winckelmanns Konzept der idealischen Schönheit, das in der Forschung als neuzeitliche Ableitung aus dem Platonismus gilt. Zugleich sind Winckelmanns Ansichten zutiefst im ästhetischen Diskurs seiner Epoche verhaftet. Kühn, dabei oft rigoros und entwaffnend apodiktisch, griff Winckelmann Themen auf, die im 17. und 18. Jahrhundert in aller Munde waren und seine Zeitgenossen in vielerlei Hinsicht beschäftigten: Nachahmung der Natur und der antiken Kunst, Querelle des Anciens et des Modernes, Bedeutung der Antiken für die zeitgenössische Kunst, Zeichnung und Farbe, Klimatologie u. a. Winckelmann schuf immerhin etwas qualitativ Neues in seinen Schriften, eine Ganzheit von hohem intellektuellem Reiz, Wert und Originalität, indem er Ideen und Beobachtungen der Zeitgenossen und Vorläufer in seinem eigenen Tiegel verschmolz.

So ist die berühmte Formel „edle Einfalt, stille Größe" im ersten Teil eine wörtliche Übersetzung des französischen Terminus „noble simplicité", mit dem die Antike bzw. die Griechen charakterisiert wurden.

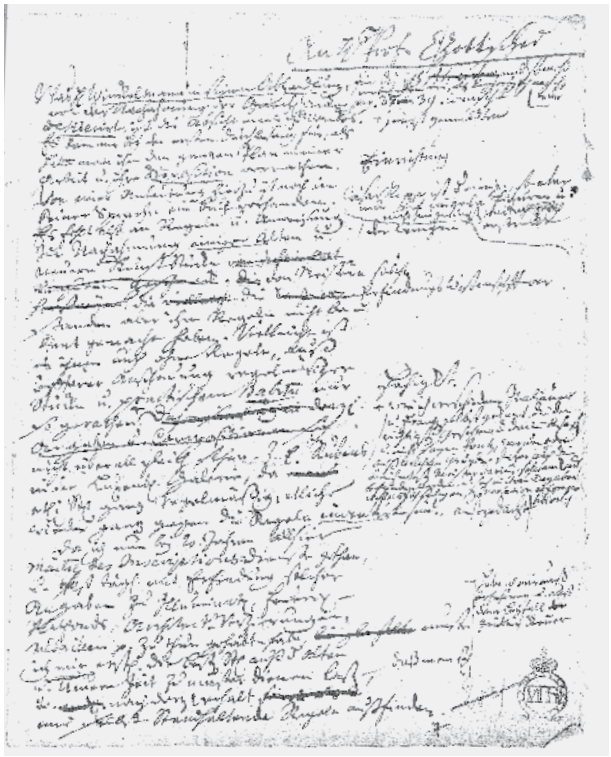


Abb. 1: Jakob Stählins Äußerung zu Winckelmanns „Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst" (1755) in seinem Brief an J. Ch. Gottsched (Anfang 1756; Rohentwurf)
Илл. 1: Отзыв Якова Штелина о „Мыслях о подражании греческим произведениям в живописи и скульптуре" (1955) в письме к И. К. Готшеду (нач. 1756; черновик)

Der Begriff ist sowohl in den Schriften von Félibien, de Piles, Voltaire als auch in französischen Übersetzungen aus J. Richardson sen. und Shaftesbury anzutreffen. Seit 1726 ist die „edle Einfalt" im deutschen Schrifttum nachzuweisen, 1754 gebraucht sie Winckelmann in seiner kleinen Studie über Xenophon. Der zweite Teil scheint mit zwei Ausdrücken Du Bos' („tranquillité d'âme" und „sérénité de l'imagination") und mit der Charakteristik der antiken Helden durch J. Richardson („leur véritable grandeur et [...] noble simplicité") am nächsten verwandt zu sein.[2] Viel wesentlicher aber als die Zusammenstellung der Formel selbst war ihre Projektion auf den inneren, seelischen Bereich der alten Griechen; nur auf diese Weise ist verständlich, warum sich „eine edle Einfalt und eine stille Größe" „sowohl in der Stellung als auch im Ausdruck" antiker Statuen widerspiegeln.

Ein eindeutig formulierter Schönheitskanon und seine Verabsolutierung durch Winckelmann dient der Forschung als Hauptbeweis für die Normativität seines Denkens. Dabei wird Winckelmann von vielen Forschern zu den „Urvätern" des Historismus gezählt. Dieses Paradoxon erklärte bestens Hans-Georg Gadamer, der die Zeitbezogenheit von Winckelmanns Leistung betonte: „Nur in den Anfängen des Historismus, etwa in Winckelmanns epochemachendem Werk, war das normative Moment noch ein wirklicher Antrieb der historischen Forschung selbst gewesen".[3] Der Dualität der eigenen Intentionen war sich Winckelmann offenkundig bewusst – im ersten Teil des Buches erhob er den Anspruch, „einen Versuch eines Lehrgebäudes zu liefern". Der zweite Teil solle dabei „die Geschichte der Kunst im engeren Verstande" sein.

Winckelmanns Erfolg festigten unter anderem mustergültige Beschreibungen ausgewählter antiker Statuen, die großenteils in der *Geschichte der Kunst des Alterthums* enthalten sind. Dies sind in der Regel in den Haupttext eingegliederte lyrische Miniaturen, die einer bestimmten Art der Kunstbetrachtung den Weg ebnen und ein Bild mit ausgeprägten Merkmalen vermitteln. Es nimmt daher nicht wunder, dass sie später ein Eigenleben führten und in Werken verschiedener Autoren verarbeitet wurden.

Wie bekannt vertrat der deutsche Kunstgelehrte in seinen Werken eine deutlich ausgeprägte Werteskala, die sich an der antiken Bildhauerei ausrichtete und von den Idealen „edler Einfalt und stiller Größe" abzuleiten ist. Das bedingte seine vorwiegend kritische und eher negative Haltung der neuzeitlichen Bildhauerei gegenüber. Entschlossen zog er in den erbitterten Kampf gegen die barocke, manieristische und rokokohafte Kunst und leistete gleichzeitig einen gewichtigen Beitrag zum europäischen Kult des Raffael, der zu dem wahren Nachfolger der antiken Bildhauerei in der neuzeitlichen Malerei erhoben wurde. In erster Linie war Raffael für ihn ein Meister der Zeichnung, „des edelsten Kontours" und strenger Komposition, dessen hohe Fertigkeiten aus dem aufmerksamen Studium der Antike resultiert hätten.

Die Tatsache, dass Winckelmanns Schriften in Deutschland und Frankreich früher und sehr intensiv rezipiert und dabei mehrfach interpretiert und uminterpretiert wurden, lässt in vielen Fällen nach „Prismen" und Vermittlern bei den Russen suchen. Daher ist es zweifelsohne gerechtfertigt, von zwei einflussreichen Typen der Winckelmann-Rezeption auszugehen – vom deutschen und vom französischen. Da die deutsche Rezeption von Winckelmanns Schriften eine fruchtbare, nach innen gerichtete geistige und intellektuelle Arbeit in den Vordergrund stellte, kann sie als ‚introvers' bezeichnet werden und steht als solche im Gegensatz zu dem französischen – ‚extraversen' und ‚politisierten' – Typ der Winckelmann-Rezeption.

In diesem Zusammenhang sei ebenfalls erinnert: Die Französische Revolution kanonisiert den deutschen Kunstgelehrten als Sänger für Liberté und schreibt sich seine These von der durch Verfassung und Regierung garantierten Freiheit als die „vornehmste Ursache des Vorzugs der Kunst“ auf die Fahne. Das von Winckelmann entworfene Bild des antiken Griechen wird als Prototyp des revolutionären Bürgers verstanden. Das Komitee für Volksbildung erhebt Winckelmann zum offiziell anerkannten Autor und empfiehlt die Versendung der *Geschichte der Kunst des Alterthums* an Museen und Bibliotheken. Infolgedessen entstehen hochwertige Übersetzungen von Winckelmann-Schriften ins Französische, die mit ausführlichen Kommentaren versehen sind und für alle an Kunst Interessierten in ganz Europa von höchstem Belang waren.[4]

Drei Perioden der russischen aktuell wirksamen Winckelmann-Rezeption

Als Beginn der Winckelmann-Rezeption in Russland ist das Jahr 1756 anzusehen, in das die früheste Erwähnung der ersten Schrift Winckelmanns in einem undatierten Brief Jacob Stählins an Gottsched fällt (Abb. 1). Für den Rezeptionsverlauf ist dieser Markstein eher von symbolischer Bedeutung: Einerseits belegt diese Erwähnung das Vorhandensein eines Exemplars der *Gedancken über die Nachahmung* in Petersburg kurz nach ihrer Erstveröffentlichung; andererseits ist dieser erste nachweisbare Leser auf russischem Boden ein Deutscher. Stählins (Abb. 2) begeisterte Äußerung über Winckelmanns Manifest hinterlässt allerdings in seinem Umfeld keine belegbaren Spuren.

Das Ende der aktuell wirksamen Phase der Winckelmann-Rezeption fällt ins Jahr 1851, als die erste ausführliche Biographie des Kunstgelehrten von A. I. Georgievskij in *Propilei* herauskam. Gleichzeitig wurde im Geleitwort zu diesem Sammelband proklamiert, dass er rein akademische Ziele verfolge und im Unterschied zu seinem berühmten Vorgänger – Goethes *Propyläen* – nicht den Anspruch erhebe, die moderne Kunst zu beeinflussen. Von diesem Gesichtspunkt aus beleuchtet Georgievskij die Vita des Klassikers der Kunstwissenschaft und Archäologie und versucht, dessen Beitrag aus einer kritischen Distanz zu bewerten.

‚Die erste Periode der aktuell wirksamen Winckelmann-Rezeption‘ (von 1756 bis 1789) bestand hauptsächlich in der Lektüre der Schriften des deutschen

Abb. 2: Johann Stenglin, Porträt Jakob Stählin, Stich nach dem Original von G. F. Schmidt, 1764
Илл. 2: Иоганн Штенглин, портрет Якова Штелина, гравюра по оригиналу Г. Ф. Шмидта, 1764

Kunstgelehrten, in der Aneignung seiner Werteskala und seiner Ideen und in ersten Versuchen ihrer weiteren Verbreitung. Dabei scheint der eigenständige künstlerische Wert von Winckelmanns Texten noch niemandem bewusst geworden zu sein, da es keine veröffentlichten Übersetzungen von ihnen gab und auch nicht auf ihre Notwendigkeit hingewiesen wurde. Der Rezipientenkreis ist noch recht eng: die Lehrkräfte der Akademie, ihre Zöglinge und ihr Umfeld, eine dünne Schicht kunstinteressierter Intellektueller und diejenigen, die in unmittelbare Berührung mit westlichen Kunstschätzen kamen. Ein längerer Europaaufenthalt und eine Italienreise insbesondere regten dazu an, die Bildungslücken zu schließen, und bedeuteten Kontakte mit westlichen Künstlern und Intellektuellen, die bereits von den in Europa triumphierenden Ideen Winckelmanns geprägt waren; sie waren es, die den Russen Winckelmanns Werteskala und Gedanken nahebrachten.

Die lobenden Erwähnungen, Beurteilungen und Verweise auf die Schriften des deutschen Kunstgelehrten erschienen noch äußerst selten in gedruckter Form (J. G. Reichel, I. I. Vien). Unveröffentlichte

Abb. 3: Marie-Anne Collot, Fürst Dmitrij Alekseevič Golicyn, Porträtbüste, Terrakotta, 1766
Илл. 3: Мари-Анн Калло, портретный бюст Дмитрия Алексеевича Голицына, терракота, 1766

СЛОВО

ПОСВЯЩЕННОЕ
ДНЮ РОЖДЕНІЯ
АВГУСТѢЙШІЯ И ДЕРЖАВНѢЙШІЯ
ИМПЕРАТРИЦЫ
И
САМОДЕРЖИЦЫ ВСЕРОССІЙСКОЙ,
ВЕЛИКІЯ ГОСУДАРЫНИ
ЕКАТЕРИНЫ II
ВСЕМИЛОСТИВѢЙШІЯ
МАТЕРИ ОТЕЧЕСТВА,
И
ВЪ ПУБЛИЧНОМЪ
ИМПЕРАТОРСКАГО МОСКОВСКАГО УНИВЕРСИТЕТА
СОБРАНІИ
НА
ДРУГОЙ ДЕНЬ ОНАГО, АПРѢЛЯ 22. ДНЯ 1770. ГОДА
ГОВОРЕННОЕ
ІОАННОМЪ ГОТФРИДОМЪ РЕЙХЕЛЕМЪ,
Исторіи Профессоромъ Публичнымъ Ординарнымъ, Университетскимъ Библіотекаремъ и Лейпцигскаго общества славимыхъ Наукъ Членомъ.

Печатано при Императорскомъ Московскомъ Университетѣ.

M. 1770

Abb. 4: Titelseite der Ausgabe: Rejchel I. G. Slovo o chudožestvach drevnich, v kotorych zamysl i iskusstvo chudožnikov pochvalu zasluživajut ([M.] 1770)
Илл. 4: Титульный лист книги: Рейхель И. Г. Слово о художествах древних, в которых замысл и искусство художников похвалу заслуживают ([M.,] 1770)

Abhandlungen (D. A. Golicyn; Abb. 3), Berichte von Stipendiaten der Akademie aus Frankreich und Italien, Reisetagebücher (N. A. L'vov, V. I. Zinov'ev), private Briefe der Adligen (Voroncovs, Golicyns etc.) und eines der ersten Meisterwerke der russischen Reiseliteratur (N. M. Karamzins *Pis'ma russkogo putešestvennika*) bilden das Quellenkorpus, dessen Bestandteile in unterschiedlichem Maße den Stoff zur Erhellung dieser Periode der Winckelmann-Rezeption liefern.

Der Erfolg Winckelmanns in Frankreich spielte zweifellos eine entscheidende Rolle für die Russen, die seine Schriften lediglich in französischen Übersetzungen lasen (natürlich mit Ausnahme der in Russland lebenden Deutschen; z. B. J. Stählin, J. G. Reichel; Abb. 4). Diese erste Bekanntschaft verlief sozusagen zur Zeit eines kunsttheoretischen Vakuums in Russland, so dass kein anderer Gedankenkomplex dem Winckelmannschen die Stirn zu bieten vermochte. Es war dies eine Zeit, in der sich die bis dahin vorherrschenden Reflexionen zur altrussischen Ikonenkunst in Bezug auf die neuere weltliche Kunst zunehmend

Abb. 5: Thomas Malton d. Ä., Neva-Ansicht mit der St. Petersburger Akademie der Künste, nach der Zeichnung von Joseph Hearn, Papier, Aquatinta, Aquarell, 1789
Илл. 5: Томас Малтон Старший, вид с Невы на набережную Васильевского острова у здания санкт-петербургской Академии художеств, по рисунку Джозефа Хирна, бумага, акватинта, акварель

Abb. 6: Unbekannter Maler nach dem Original von M. L. E. Vigée-Lebrun (1775), Porträt von Ivan Ivanovič Šuvalov, Öl auf Leinwand, Ende des 18. bzw. Anfang 19. Jhs.
Илл. 6: Неизвестный художник, портрет Ивана Ивановича Шувалова, с оригинала М. Л. Э. Виже-Лебрен (1775), масло, холст, конец XVIII — начало XIX в.

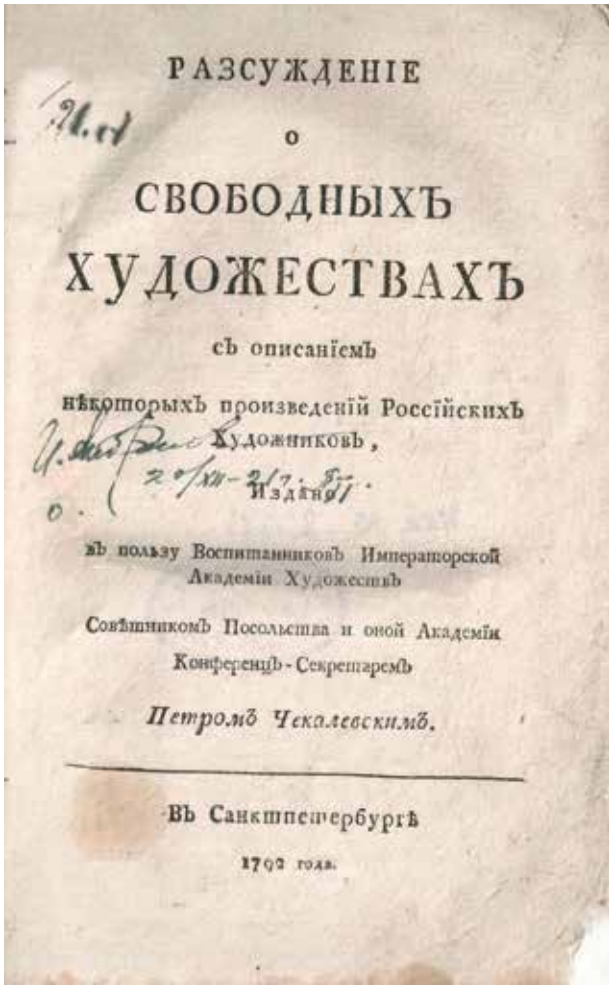
als unergiebig erwiesen. Winckelmanns meistgelesenes Werk wurde nun die *Geschichte der Kunst des Alterthums*. Sie bot den Russen genau das, was sie in diesem Moment dringend brauchten: ein ästhetisches Lehrgebäude, eine Werteskala und umfangreiche Kenntnisse über die antike Kunst, ihre Entwicklung und ihre Spezifika.

Hier sei jedoch angemerkt, dass Versuche zur Vermittlung von Winckelmanns Ideen während der ersten Periode an den Fingern einer Hand abzuzählen sind und sich in erster Linie auf die Petersburger Akademie der Schönen Künste (Abb. 5) beschränkten. Einerseits trugen sie zur Stärkung der Autorität des Winckelmannschen Gedankengutes in diesem Umfeld bei, andererseits spiegeln sie diesen Prozess wider. Nicht unterschätzt sei I. I. Šuvalovs (Abb. 6) großzügige Schenkung an die Akademie von 1769, der ihr unter anderem etwa 70 von den besten römischen, florentinischen und neapolitanischen Statuen abgenommene Formen zur Verfügung stellte. Von ihnen wurden kurz darauf Gipsabgüsse angefertigt, die zur Betrachtung in der Akademie ausgestellt wurden. Wie die Forschung bereits mehrfach konstatierte, war Šuvalovs Auswahl entscheidend vom Winckelmannschen Lehrgebäude bestimmt worden.

Auch für die sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts herausbildende russische Reisekultur darf Winckelmanns Bedeutung nicht unterschätzt werden. Zwar spielten französische Reiseführer eine entscheidende Rolle bei der Ausarbeitung der Auslandsrouten, doch waren diese ihrerseits von Winckelmanns Prioritäten beeinflusst worden. Für die kunstinteressierten Reisenden gewann hierdurch die Achse Dresden/Rom zunehmend an Attraktivität.

Als die beiden beachtenswertesten Dokumente der ersten Periode müssen D. A. Golicyns Abhandlung *O pol'ze, o slave i pročem chudožestv* (1766) und N. A. L'vovs *Italienisches Tagebuch* (1781) eingestuft werden. Das erstere propagierte den Kern des Winckelmannschen Gedankenkomplexes – das Konzept der „idealischen Schönheit" – und war für die Petersburger Akademie der Schönen Künste samt anderen Schriften des russischen Diplomaten von wegweisender Bedeutung. Das letztere gewährt Einblick in die innere Welt eines gebildeten Künstlers und bezeugt seine Aufnahme europäischer Kunstschätze ersten

Abb. 7: Unbekannter Monogrammist, Porträt von Nikolaj Aleksandrovič L'vov, nach einem Stahlstich von P. A. Tardieu, ausgeführt nach einem Bild von D. G. Levickij (Ende 1770er Jahre), letztes Viertel des 18. Jhs.
Илл. 7: Неизвестный монограммист, портрет Николая Александровича Львова, повторение гравюры на стали А. Тардье с портрета Д. Г. Левицкого (конец 1770-х), последняя четверть XVIII в.



РАЗСУЖДЕНІЕ
О
СВОБОДНЫХЪ
ХУДОЖЕСТВАХЪ
съ описаніемъ
нѣкоторыхъ произведеній Россійскихъ
Художниковъ,
Изданіе.
въ пользу Воспитанниковъ Императорской
Академіи Художествъ
Совѣтникомъ Посольства и оной Академіи
Конференцъ-Секретаремъ
Петромъ Чекалевскимъ.
Въ Санктпетербургѣ
1792 года.

Abb. 8: Titelseite der Ausgabe: Čekalevskij P. P. Rassuždenie o svobodnych chudožestvach s opisaniem nekotorych proizvedenij rossijskich chudožnikov (SPb. 1792)
Илл. 8: Титульный лист книги: Чекалевский П. П. Рассуждение о свободных художествах с описанием некоторых произведений российских художников (СПб., 1792)

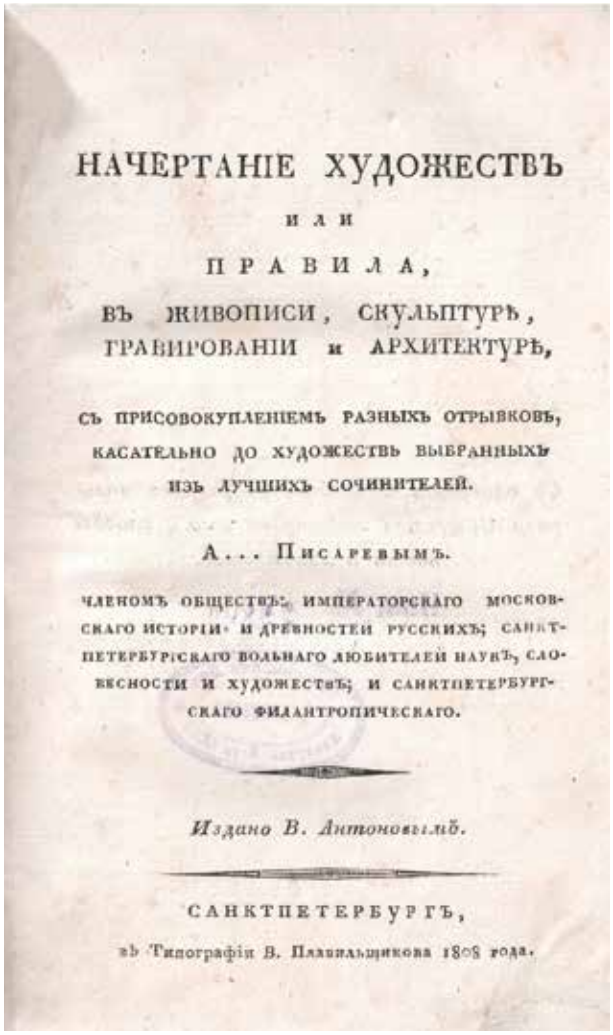
Ranges unter Winckelmannschem Blickwinkel. Da N. A. L'vov (Abb. 7) eine zentrale Stellung im L'vov-Deržavin-Zirkel innehatte, wirft seine Winckelmann-Begeisterung neues Licht auf die antikisierenden Tendenzen im Schaffen dieses Künstlerkreises und ermöglicht Zugang zu dessen theoretischen Hintergründen.

‚Die zweite Periode der aktuell wirksamen Winckelmann-Rezeption' (von 1789 bis 1825) kann als Zeit der intensiven und zunehmenden Verbreitung der Ideen und Texte Winckelmanns in Russland bezeichnet werden. In diese Zeitspanne fällt der Höhepunkt seiner Wirkung auf die Russen.

Der grundlegende Bestandteil jeder Rezeption ist die Verbreitung der Texte eines Autors in anderer Sprache – dabei darf die Rolle dieser Träger der Ideen weder über- noch unterschätzt werden. In jedem Fall sind Übersetzungen wichtige Meilensteine zur Entstehung eines verwandten Phänomens in einer anderen Kultur, das in ganz neuen Wechselbeziehungen steht und unter neuen Umständen funktioniert. Sprach V. M. Žirmunskij zu Recht in diesem Sinne von „dem russischen Goethe", kann ebenfalls von einem „russischen Winckelmann" gesprochen werden.

Dieser zeigt sich zuerst aber incognito, 1789, wie G. A. Kosmolinskaja feststellte: ohne Angabe seines Namens, in den Ergänzungen einer Schrift des Franzosen, der seinerseits unter starkem Einfluss des deutschen Kunstgelehrten stand.[5] Es geht um den Aufsatz von Louis de Jaucourt, der 1765 einen Beitrag über Herculaneum in der französischen *Encyclopédie* veröf-

Abb. 9: Titelseite der Ausgabe: Pisarev A. A. Načertanie chudožestv (SPb. 1808)
Илл. 9: Титульный лист книги: Писарев А. А. Начертание художеств (СПб., 1808)



НАЧЕРТАНІЕ ХУДОЖЕСТВЪ
ИЛИ
ПРАВИЛА,
ВЪ ЖИВОПИСИ, СКУЛЬПТУРѢ,
ГРАВИРОВАНІИ и АРХИТЕКТУРѢ,
СЪ ПРИСОВОКУПЛЕНІЕМЪ РАЗНЫХЪ ОТРЫВКОВЪ,
КАСАТЕЛЬНО ДО ХУДОЖЕСТВЪ ВЫБРАННЫХЪ
ИЗЪ ЛУЧШИХЪ СОЧИНИТЕЛЕЙ.
А... Писаревымъ.
ЧЛЕНОМЪ ОБЩЕСТВЪ: ИМПЕРАТОРСКАГО МОСКОВСКАГО ИСТОРІИ И ДРѢВНОСТЕЙ РУССКИХЪ; САНКТПЕТЕРБУРГСКАГО ВОЛЬНАГО ЛЮБИТЕЛЕЙ НАУКЪ, СЛОВЕСНОСТИ И ХУДОЖЕСТВЪ; И САНКТПЕТЕРБУРГСКАГО ФИЛАНТРОПИЧЕСКАГО.
Издано В. Антоновымъ.
САНКТПЕТЕРБУРГЪ,
въ Типографіи В. Плавильщикова 1808 года.

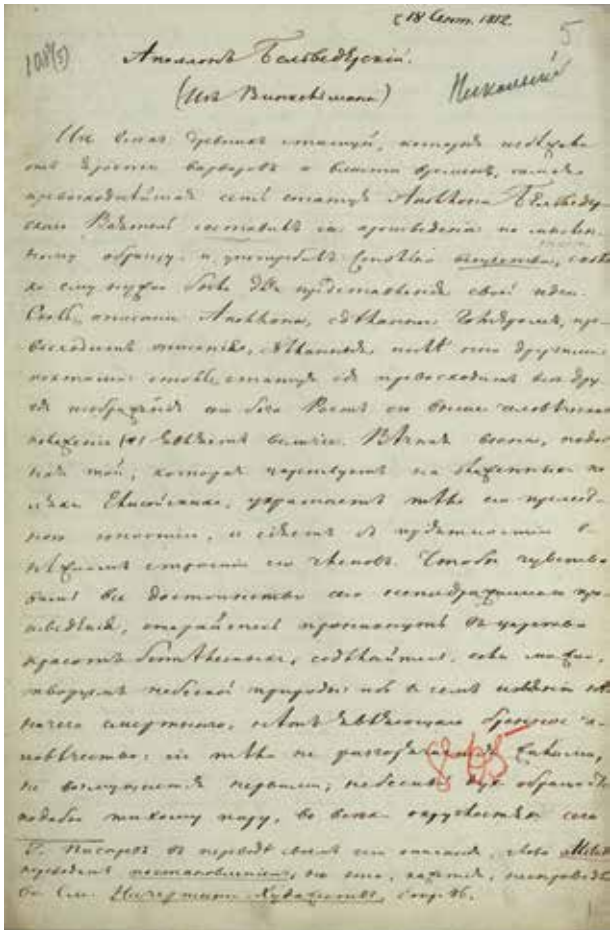


Abb. 10: Handschriftliche Übersetzung der Apoll von Belvedere-Beschreibung Winckelmanns von Pavel Aleksandrovič Nikol'skij (verlesen am 18. September 1812 in der Freien Gesellschaft der Liebhaber der Literatur, der Wissenschaften und Künste)
Илл. 10: Рукописный перевод описания Аполлона Бельведерского, сделанный Павлом Александровичем Никольским (прочтен 18 сентября 1812 в Вольном обществе любителей словесности, наук и художеств)

fentlichte.[6] Dieser erschien 1786 auf russisch, übersetzt von Vasilij Berezajskij, in der Petersburger Zeitschrift *Rastuščij vinograd*.[7] 1789 war derselbe Text mit Ergänzungen aus Winckelmanns *Sendschreiben von den Herculanischen Entdeckungen* (Dresden 1762)[8] als Broschüre erschienen.[9]

Erst 1791 zeigt sich Winckelmann in Russland unter eigenem Namen, sozusagen in vollem Glanz, mit einem Text, der in vielen Hinsichten für seine Ästhetik höchst repräsentativ ist – als die erste russische Übersetzung der Apoll von Belvedere-Beschreibung aus der *Geschichte der Kunst des Alterthums* in der Moskauer Zeitschrift *Čtenie dlja vkusa, razuma i čuvstvovanij* veröffentlicht wurde.[10] So begann dieser berühmte Text seinen glorreichen Zug durch Zeitschriften, kunsttheoretische Kompilationen und Abhandlungen in Russland, wie dies 25 Jahre früher in Frankreich der Fall gewesen war. Verstreute Erwähnungen und Anspielungen nicht gezählt, wird insgesamt zwischen 1791 und 1816 sieben Mal versucht, die Apoll von Belvedere-Beschreibung ins Russische zu übersetzen – von einem Anonymus (1791), von P. P. Čekalevskij (1792; Abb. 8), von N. F. Košanskij (1807), von V. M. Prokopovič-Antonskij (1807), von A. A. Pisarev (1808; Abb. 9), P. A. Nikol'skij (1812; Abb. 10) und von R. T. Gonorskij (1816).[11]

Die anderen Statuenbeschreibungen können ihrer Bedeutung nach mit der des Apolls von Belvedere nicht verglichen werden. Die Laokoon-Passage erscheint zu dieser Zeit drei Mal in russischer Sprache – übertragen von P. P. Čekalevskij (1792), N. F. Košanskij (1807) und A. A. Pisarev (1808). Die Beschreibungen des Farnesischen Herkules, des fälschlich so genannten Antinous, der Mediceischen Venus und des kapitolinischen Sterbenden Fechters finden sich lediglich in Pisarevs Kompilation *Načertanie chudožestv* (1808; Abb. 11). Klimatologische Ausführungen Winckelmanns „Von den Ursachen der Verschiedenheit der Kunst unter den Völkern" aus der *Geschichte der Kunst des Alterthums* (I. Theil. Erstes Capitel. Drittes Stück) erschienen 1797 anonym und ohne Angabe des Autors in der

Abb. 11: George Dawe, Porträt von Aleksandr Aleksandrovič Pisarev, Öl auf Leinwand, nicht später als 1825
Илл. 11: Джордж Доу, портрет Александра Александровича Писарева, масло, холст, не позднее 1825

Abb. 12: Unbekannter Maler, Porträt von Michail Nikitič Murav'ev, nach dem Original von J.-L. Mosnier (1806), Öl auf Leinwand, 1800er Jahre
Илл. 12: Неизвестный художник, портрет Михаила Никитича Муравьева, с оригинала Ж. Л. Монье (1806), масло, холст, 1800-е

Abb. 13: A. N. Beljaev, Vasilij Ivanovič Grigorovič, Porträtbüste, Terrakotta, 1843
Илл. 13: А. Н. Беляев, портретный бюст Василия Ивановича Григоровича, терракота, 1843

Moskauer Zeitschrift *Prijatnoe i poleznoe preprovoždenie vremeni.*[12]

Zwar wurden fast alle oben genannten Texte aus dem Französischen und nicht aus dem Deutschen übersetzt[13], doch vermittelten sie einem breiten russischen Auditorium hinreichend exakt Winckelmanns Lehrgebäude und sein Antikebild, Interpretationen altgriechischer Meisterwerke sowie seine Werteskala. Damit ebneten sie anderen, größeren Unternehmen den Weg – vor allem der vollständigen Übersetzung der *Geschichte der Kunst des Alterthums*, die mehrfach in Angriff genommen wurde. V. V. Dmitriev war der erste, dem diese schwierige und ehrenhafte Aufgabe vorschwebte; das geht zumindest aus seinem Brief an A. Ch. Vostokov vom 28. Juli 1804 hervor. Um diese Zeit bestimmte M. N. Murav'ev (Abb. 12) N. F. Košanskij für diese Arbeit, wie dies sein Entwurf herausgeberischer Tätigkeiten für Lehrkräfte der Moskauer Universität bezeugt. Sowohl Dmitrievs als auch Košanskijs Übersetzungen kamen aber nicht zu Stande. Als erfolglos erwies sich auch Košanskijs Versuch, 1815 eine Subvention aus der Staatskasse für dieses kostspielige Unternehmen zu erlangen. Erst 1823 begann V. I. Grigorovič (Abb. 13), die erste russische Übersetzung der *Geschichte der Kunst des Alterthums* im zweiten *Žurnal izjaščnych iskusstv* (1823–25) zu publizieren (als Vorlage diente die ausgiebig kommentierte französische Ausgabe von H. Jansen). Wegen der Einstellung dieser Zeitschrift 1825 aus äußeren, politisch bedingten Gründen wurde auch die Veröffentlichung der *Geschichte der Kunst des Alterthums* unterbrochen (insgesamt sind hier fünf Kapitel in etwas gekürzter Form erschienen).

Zum wichtigsten Zentrum der Winckelmann-Rezeption und der weiteren Verbreitung des Winckelmannschen Gedankenkomplexes entwickelte sich Anfang der 1800er Jahre die Moskauer Universität unter Leitung ihres Kurators M. N. Murav'ev. Auf seine Initiative hin gründete J. G. Buhle 1807 die erste russische Kunstzeitschrift *Žurnal izjaščnych iskusstv*, die ihren Lesern Informationen über die moderne westliche Kunst, kunstkritische und -geschichtliche Aufsätze, zwei Statuenbeschreibungen Winckelmanns

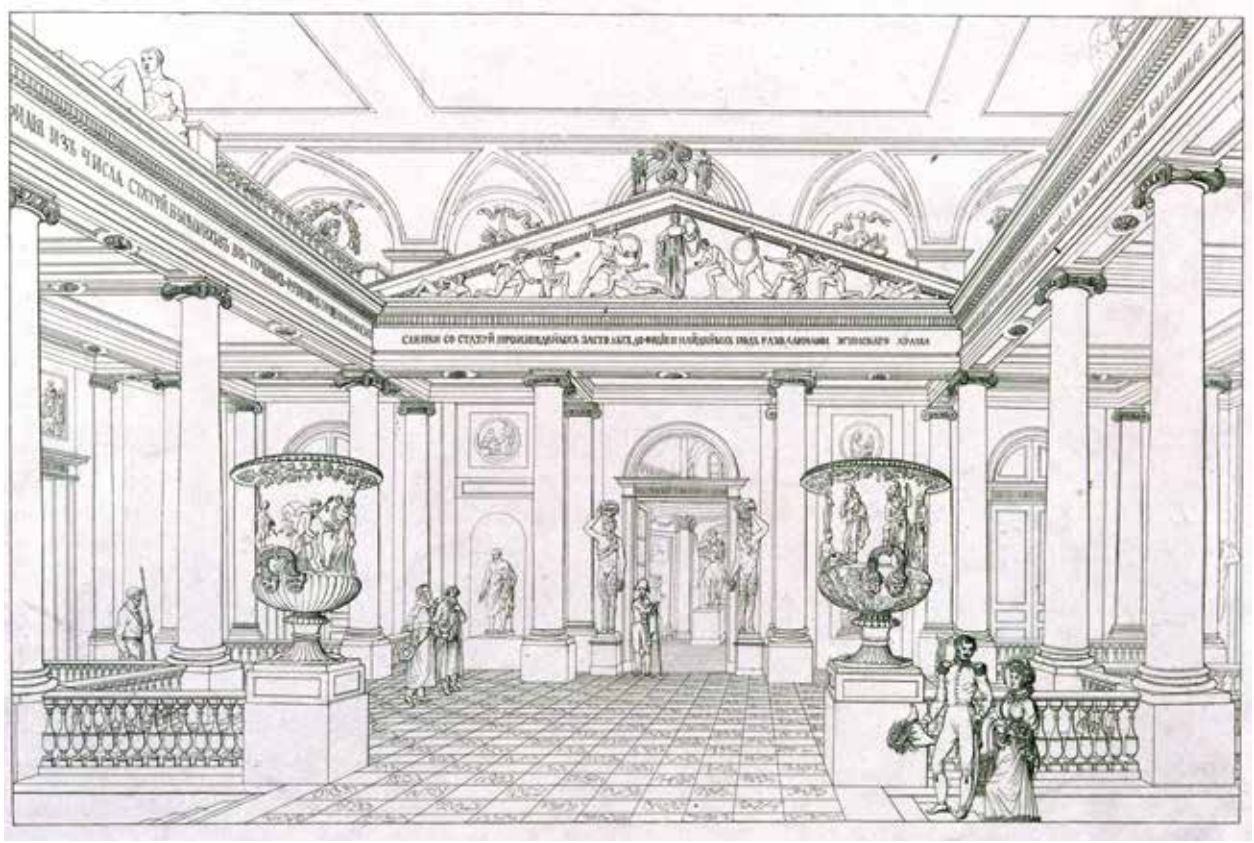


Abb. 14: K. K. Štel'b, Oberes Vestibül der Sankt Petersburger Akademie der Künste, Papier, Tusche, Aquarell, 1845
Илл. 14: К. К. Штельб, интерьер верхнего вестибюля Академии художеств, бумага, тушь, акварель, 1845

als vorbildliche Kunstprosa anbot. Sowohl Material als auch Anregungen schöpften die zwei Hauptmitarbeiter – J. G. Buhle und N. F. Košanskij – aus den Schriften Winckelmanns und Mengs' sowie aus den Werken ihrer Nachfolger (Goethes Umfeld). Unter diesen Umständen ist es nicht erstaunlich, dass kunsttheoretische Themen mehr und mehr Raum im Unterricht an der Moskauer Universität und an dem mit ihr eng verbundenen Adelspensionat einnahmen. Sowohl Schriften der Professoren, Sammelbände und Almanache des Pensionats als auch Memoiren der Studierenden bieten reichlich Beweise hierfür.

Die Petersburger Akademie der Schönen Künste (Abb. 14) und ihr Umfeld wahrten zu dieser Zeit jedoch ihre führende Rolle in der Aneignung und Verbreitung des Winckelmannschen Gedankenguts. Der erste russische kunsttheoretische Traktat *Rassuždenie o svobodnych chudožestvach s opisaniem nekotorych*

Abb. 15: V. I. Demut-Malinovskij, Porträt von Petr Petrovič Čekalevskij, Abguss des Basreliefs am Grabmonument, Gips, Ende der 1810er Jahre
Илл. 15: В. И. Демут-Малиновский, портрет Петра Петровича Чекалевского, отлив с барельефа надгробного памятника, гипс, конец 1810-х

Abb. 16: A. G. Varnek, Porträt von Aleksej Nikolaevič Olenin, Öl auf Leinwand, Nicht später als 1820
Илл. 16: А. Г. Варнек, портрет Алексея Николаевича Оленина, масло, холст, не позднее 1820

proizvedenij rossijskich chudožnikov (1792) stammt vom Vizepräsidenten der Akademie P. P. Čekalevskij (Abb. 15); er enthält sowohl zwei berühmte Statuenbeschreibungen aus der *Geschichte der Kunst des Alterthums* als auch die Wiedergabe der wichtigsten Thesen dieses Werkes. Da Čekalevskij in dieser Bildungseinrichtung eine leitende Position einnahm, konnte dieser Traktat bis zu seinem Tod (1817) maßgebend für den Unterricht an der Akademie werden.

Vielseitiger und weitgehender waren die Initiativen von A. N. Olenin (Abb. 16), der das Amt des Präsidenten der Akademie seit dem 27. April 1817 innehatte. Als talentierter Administrator und zentrale Gestalt in einem weltläufigen Salon und in einem Zirkel von Künstlern und Literaten setzte er seine immensen Möglichkeiten für die weitere Verbreitung von Ideen und Schriften des deutschen Kunstgelehrten ein sowie für die Förderung derjenigen, die dazu beitrugen. Nach den Napoleonischen Kriegen belebte Olenin die Tradition des Stipendiatentums im Ausland wieder. Italien wurde dabei vor anderen Ländern bevorzugt; hier wurde erneut versucht, die Abguss-Sammlung der Akademie zu bereichern.

Zwei bedeutende Literaten aus Olenins nächster Umgebung – K. N. Batjuškov und N. I. Gnedič – widmeten sich, von dem Würdenträger angeregt, künstlerischen Themen und bezeugten mit ihrem Schaffen die Relevanz des Winckelmannschen Gedankengutes für die Schöne Literatur. Mit Olenins Unterstützung gründete V. I. Grigorovič, ein weiterer Gesinnungsgenosse, 1823 das zweite *Žurnal izjaščnych iskusstv* (Abb. 17), dessen Programm vom Winckelmannschen Gedankenkomplex entscheidend geprägt war und seiner Verbreitung dienen sollte.

Das wachsende Interesse am Gedankengut Winckelmanns zeigen die neu gegründeten literarischen Gesellschaften – „Vol'noe obščestvo ljubitelej slovesnosti, nauk i chudožestv" vor den Napoleonischen Kriegen und „Vol'noe obščestvo ljubitelej rossijskoj slovesnosti, ili Obščestvo sorevnovatelej prosveščenija i blagotvorenija" nach ihnen. Es kommt sowohl zu Übersetzungen aus Winckelmanns Schriften und zu Besprechungen ihrer Qualitäten als auch zu Kompilationen aus seinen Schriften sowie Wiedergaben ihrer Thesen in eigenständigen Abhandlungen. Im Organ des „Vol'noe obščestvo ljubitelej rossijskoj slovesnosti", der Zeitschrift *Sorevnovatel' prosveščenija i blagotvorenija*, erschienen zwischen 1818 und 1825 Beiträ-

Abb 17: Titelseite der Zeitschrift „Žurnal izjaščnych iskusstv" (1823–1825)
Илл. 17: Титульный лист „Журнала изящных искусств" (1823–1825)

Abb. 18: M. P. Višneveckij, Porträt von Anna Petrovna Bunina, nach dem Original von A. G. Varnek (ca. 1823), Öl auf Leinwand, 1836
Илл. 18: М. П. Вишневецкий, портрет Анны Петровны Буниной, с оригинала А. Г. Варнека (ок. 1823), масло, холст, 1836

ge von A. P. Gevlič, A. P. Bunina (Abb. 18), N. F. Košanskij, A. F. Richter, M. G. Krylov u. a., die unterschiedliche Seiten des Winckelmannschen Gedankenkomplexes beleuchteten. Das hier veröffentlichte Kapitel *Lessing und Winckelmann* aus *De l'Allemagne* von Mme de Staël lieferte dem russischen Auditorium eine Einschätzung beider Denker aus der Sicht der europäischen Romantik.

Die russische Reisekultur gerät wegen der Französischen Revolution und der Napoleonischen Kriege ins Stocken. Doch die Wenigen, die Italien zu dieser Zeit erreichten, brachten ihre Eindrücke zu Papier und teilten sie ihren Landsleuten – wenn auch mit Verzögerungen – mit. Die Apenninen-Halbinsel konnten vor allem die russischen Studierenden an deutschen Universitäten erreichen; diejenigen, die sich für Kunst interessierten, kamen hier mit Winckelmanns Schriften in Berührung (A. I. Michajlovskij-Danilevskij, N. I. Turgenev). Wie ihre Tagebücher, Briefe und Berichte bezeugen, lieferten die Werke des deutschen Kunstgelehrten wichtige Empfehlungen, was in Italien zu besichtigen sei.

Nach dem Sieg über Napoleon zogen Tausende russischer Offiziere durch ganz Europa und wurden letztendlich in der französischen Hauptstadt und in ihrer Umgebung stationiert. So hatten sie die Möglichkeit, die in Paris aufbewahrten Kunstschätze (u. a. die aus Italien verbrachten antiken Plastiken) zu besichtigen. Hier sah z. B. K. N. Batjuškov (Abb. 19) den Apoll von Belvedere, dessen Betrachtung er eine Passage in seinem Brief an D. V. Daškov vom 25. April 1814 widmete. Der emphatische Ausruf des Dichters „[...] dies ist kein Marmor, sondern Gott!" („[...] это не мрамор, бог!") bezeichnet wohl den Gipfel der russischen Begeisterung für Winckelmanns Lieblingsstatue und findet Widerhall in den späteren Versen Puškins.

Auch die Anzahl der aus eigenem Antrieb Reisenden nahm zu. Es handelte sich in erster Linie um hochgebildete kunstinteressierte Adlige, für die die Achse Dresden / Rom die größten Attraktionen bereit hielt, insbesondere nachdem die berühmten Statuen 1816 nach Italien zurückgebracht worden waren. Auf der Apenninen-Halbinsel konnten sie Kontakte zu Künstlern knüpfen, die auf Olenins Initiative seit 1818 hierher geschickt wurden. Sowohl in den Berichten der Stipendiaten der Akademie als auch in den

Abb. 19: Unbekannter Maler, Porträt von Konstantin Nikolaevič Batjuškov, Öl auf Leinwand, Erstes Viertel des 19. Jhs.
Илл. 19: Неизвестный художник, портрет Константина Николаевича Батюшкова, масло, холст, первая четверть XIX в.

Kunstbeschreibungen anderer Reisender finden sich zahlreiche Bezüge auf Schriften Winckelmanns.

Zwar entstand zwischen 1789 und 1825 ein russischsprachiges Korpus der Schriften des deutschen Kunstgelehrten, doch war es nicht umfangreich genug, um eine vollwertige Kenntnis des Winckelmannschen Gedankenkomplexes zu gewährleisten. Daher kursierten die fremdsprachigen Ausgaben Winckelmanns zu dieser Zeit noch intensiver als zuvor in Russland. Am meisten wurde zweifellos die von H. Jansen ins Französische übersetzte *Geschichte der Kunst des Alterthums* (Paris 1794–1803. T. 1–3) gelesen. Inhaltsreiche Kommentare und Anhänge ergänzten Winckelmanns Darlegung, aktualisierten seine Informationen und traten als Garant für den dauerhaften Gebrauch dieses Buches auf. Auch wenn diese Ausgabe während der Französischen Revolution entstand und ihrer Propaganda diente, so überwogen doch ihre wissenschaftlichen Vorzüge.

Die russische Winckelmann-Rezeption verlief in konservativen oder politisch indifferenten Kreisen, die unter dem Einfluss der politischen Wirren in Europa antifranzösisch gesinnt und mit der deutschen Kultur vertraut waren (in erster Linie Murav'evs und Olenins Umfeld). Daraus ergibt sich eines der Hauptparadoxa für den betrachteten Stoff: Einerseits wurden von den Russen vorwiegend die in der Folge der französischen, „extraversen" Winckelmann-Rezeption entstandenen Ausgaben benutzt,[14] doch verlief ihre Auslegung nach dem deutschen, „introversen" Vorbild. In diesem Zusammenhang darf die Werbung nicht unterschätzt werden, die J. G. Buhle für den von Goethe herausgegebenen Sammelband *Winckelmann und sein Jahrhundert* (Tübingen 1805) sofort nach seinem Erscheinen mit einer Rezension in *Moskovskie učenye vedomosti* machte. Dass die Russen sich über die bedrohliche Zweischneidigkeit der These über die griechische Freiheit im Klaren waren, ist daraus ersichtlich, dass sie entweder verschwiegen oder mit neutralisierenden Bemerkungen versehen wurde (A. P. Bunina, M. G. Plisov). Als Vermittler der Ideen und Bilder Winckelmanns fungierten ebenfalls die Schriften anderer europäischer Literaten, die ihrerseits von dem deutschen Kunstgelehrten beeinflusst wurden, – so F. Schiller, Ch.-M. Dupaty, A. von Kotzebue.

Die in diese zweite Periode fallenden zahlreichen Winckelmann-Übersetzungen, Auszüge aus seinen Schriften, Nacherzählungen ihres Inhalts sowie die häufige Verwendung der ihnen entstammenden Termini bezeugen, dass sich die künstlerisch-intellektuelle Elite Russlands sowohl Winckelmanns lichtes Antikebild als auch die wichtigsten Thesen seines Gedankenkomplexes unkritisch aneignete: Thesen über die „idealische Schönheit" und ihre Herausbildung, über den „Einfluss des Himmels" auf die Völker des Nordens und des Südens und ihre Kunst, über die maßgebende Bedeutung der altgriechischen Bildhauerei für die anderen Kunstarten etc.

Die seit der Antike weit verbreitete Meinung, dass sich die verschiedenen Kunstarten lediglich durch ihre Mittel unterscheiden, wird dabei verstärkt und sorgt für zahlreiche Parallelen zwischen verbalen und bildenden Künsten, die von russischen Autoren häufig gezogen wurden. An der Überzeugung, dass Kunstwerke erhabenen Stoff zum Thema haben und veredelnd auf die Seelen wirken müssen, wird nicht gerüttelt. Das von Winckelmann aufgestellte Pantheon antiker Statuen wird dank seinen Beschreibungen, zahlreichen Abbildungen und Abgüssen populär, wird als Inbegriff des Schönen verstanden und dringt in die Dichtung ein. Winckelmanns Interpretationen spielen dabei die entscheidende Rolle.

Der russische Raffael-Kult bekommt wichtige Anstöße durch Winckelmanns Schriften und legitimiert den Zugang zu seinem Schaffen durch das Prisma der antiken Bildhauerei. Als ihr Erbe wird dieser Maler konsequent Michelangelo entgegengestellt (erstmals bei M. G. Krylov und V. I. Grigorovič). Wackenroders zu dieser Zeit rezipierte *Herzensergiessungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (1796) treten nicht in Konkurrenz mit der Raffael-Deutung Winckelmanns und fördern mit ihrer Raffael-Novelle das allgemeine Interesse am Werk des italienischen Meisters.

„Das normative Moment" (H.-G. Gadamer) und die Eindeutigkeit der von Winckelmann propagierten Schönheitsvorstellungen ziehen die Russen offenkundig am meisten an und zeigen sich unter anderem in einer kompromisslosen Ablehnung barocker und gotischer Kunst. Daraus resultieren Beurteilungen mancher Tendenzen und Erscheinungen der neuzeitlichen Kunst – z. B. abwertende Äußerungen Batjuškovs und Gnedičs über die Nazarener (P. von Cornelius, O. F. Ignatius). Platonische Hintergründe der Schönheitslehre Winckelmanns, die von den deutschen Romantikern so geschätzt wurden, werden dabei meist nicht berücksichtigt.

Das offensive Potential des Winckelmannschen Gedankenkomplexes zeigt sich in zahlreichen Intentionen, andere Künste im Geiste der altgriechischen Plastik zu beeinflussen. Diese stützen sich in erster Linie auf die Überzeugung, dass die Antike sich und

ihre Eigenschaften am besten in der Bildhauerei ausgedrückt habe und dass alle wesentlichen Kulturbereiche und sogar der Alltag im Altertum auf dem Plastischen fußten.

Ein Schriftsteller, der Winckelmanns Ideen in seinem Schaffen umzusetzen und die anderen russischen Dichter in ihrem Sinne am konsequentesten zu beeinflussen strebte, war zweifellos N. I. Gnedič (Abb. 20). In seiner Rede vom 13. Juni 1821 anlässlich seiner Ernennung zum ordentlichen Mitglied des „Vol'noe obščestvo ljubitelej rossijskoj slovesnosti" erhob er die antike Bildhauerei zum Vorbild für die moderne Dichtung: Sie solle ebenso erhabene wie edle Bilder kreieren, die über die „irdische Natur" hinausgehen. Dieser Idealisierungsforderung ist Gnedič in seiner Idylle *Rybaki* (1822) gefolgt; in ihr werden einfache russische Fischer „verschönert" und als harmonische antike Menschen dargestellt (die Niedrigkeit ihres Standes wird dabei ignoriert).

Für die russische Literatur bedeutete die Berührung mit dem Winckelmannschen Gedankengut insofern eine Bereicherung, als sie zum Entstehen einer neuen Gattung führte. So war Batjuškovs *Progulka v Akademiju chudožestv* (1814) die erste belletristische Beschreibung einer Ausstellung in der Akademie von Winckelmannschem Blickpunkt aus. Für ihre Komposition spielen die Beschreibungen der Abgüsse antiker Statuen eine ausschlaggebende Rolle. An ihnen wird die Sicht geschärft, die dann auf moderne Kunstwerke angewendet wird. Obwohl diese neue Gattung lediglich durch zwei Werke vertreten ist (Batjuškovs *Progulka v Akademiju chudožestv* und Gnedičs *Akademija Chudožestv*), können weder ihre hohen literarischen Qualitäten noch ihre Zuordnung zur Dichtung in Frage gestellt werden. Spätere Zeitungs- und Zeitschriftenberichte über die akademischen Ausstellungen verdrängten diese literarische Gattung.

Das bedeutendste Organ zur Verbreitung von Winckelmanns Gedankengut, der zweite *Žurnal izjaščnych iskusstv* (1823–25), bot seinen Lesern nicht nur Übersetzungen aus Winckelmann, Lessing und Mengs, kunstkrititische und -geschichtliche Aufsätze etc., sondern verfügte auch über eine Abteilung, die mit literarisch-kritischen Artikeln, Übersetzungen aus Homer, Vergil und Racine sowie mit originalen russischen Gedichten gefüllt wurde. Im Einklang zu Winckelmanns Meinung über Homer war für die letzteren der malerische Charakter („картинность") erforderlich, den hauptsächlich F. N. Glinka einzuhalten bestrebt war. Bei der Analyse eines Gedichtes von Batjuškov formulierte P. A. Pletnev hier die höchst typische Ansicht, dass die Anmut der dichterischen Sprache in ihrer „plastischen Schönheit" bestehe.

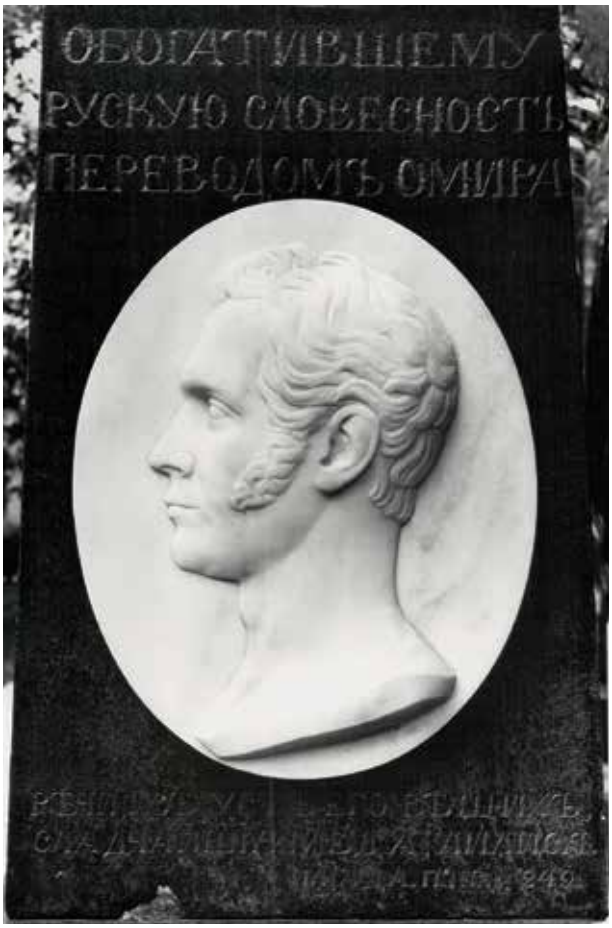


Abb. 20: A. A. Ivanov, Porträt von Nikolaj Ivanovič Gnedič am Grabmonument, 1835
Илл. 20: А. А. Иванов, портрет Николая Ивановича Гнедича с надгробия, 1835

Allgemein gesehen förderte die Dominanz des Winckelmannschen Gedankenkomplexes antikisierende Tendenzen im Schaffen russischer Autoren und verursachte eine auffallende Hinwendung zur altgriechischen Dichtung (vor allem zur Anthologie), die vielfach ins Russische übersetzt wurde und Themen für Gedichte lieferte (die so genannte „anthologische Poesie"). Die Vorstellung vom plastischen Charakter der antiken Kultur spiegelte sich in erster Linie im Streben nach der „Plastizität" in literarischen Kunstwerken wider. Diese schwer greifbare Eigenschaft wurde zwar gern gebraucht und muss wohl als visuelle (quasi taktile) Wirksamkeit der verbalen Darstellungen auf den Rezipienten definiert werden, kann jedoch nicht ohne große Vorbehalte bei einer wissenschaftlichen Analyse angewandt werden.

Vermerkt werden muss eine interessante Eigenart der kulturellen Entwicklung in Russland. Im ersten

Abb. 21: C. F. Wichmann, Vasilij Andreevič Žukovskij, Porträtbüste, bemalter Gips, 1833
Илл. 21: К. Ф. Вихман, скульптурный портрет В. А. Жуковского, гипс тонированный, 1833

Viertel des 19. Jahrhunderts wurden normative Tendenzen in der Literatur von Vertretern der romantischen Bewegung stark angefochten. Aber dieselben Literaten (z. B. V. A. Žukovskij (Abb. 21), V. K. Kjuchel'beker, P. A. Pletnev) zeigten – sobald sie sich künstlerischen Themen zuwandten – die Abhängigkeit ihrer Vorstellungen vom Winckelmannschen Gedankenkomplex, der gerade die Normativität für bildende Künste propagierte.

‚In der dritten Periode der aktuell wirksamen Winckelmann-Rezeption' (von 1825 bis 1851) findet eine zunehmend kritische Auseinandersetzung mit dessen Gedankenkomplex statt. Zu dieser Zeit waren seine Schriften in Russland bereits gut bekannt und wurden – meist in fremdsprachigen Ausgaben – weiterhin gelesen. Auch die deutschen gewinnen jetzt an Bedeutung. Die Aufgabe der Erstellung eines russischsprachigen Winckelmann-Korpus ist zum Teil erfüllt, was das Fehlen neuer Übersetzungsversuche erklärt.[15] Der deutsche Kunstgelehrte wird als Auslöser wichtiger Prozesse im geistigen Bereich verstanden, deren Aktualität für das 19. Jahrhundert heute unterschiedlich eingeschätzt wird. Dabei spielen die deutschen Interpretationen seines Schaffens eine außerordentliche Rolle (vor allem Goethes, Schellings und der Brüder Schlegel). Winckelmanns Lehrgebäude wird äußerst selten in reiner Form und daher unkritisch propagiert. Sogar Gnedič, der über die Antike hauptsächlich in Winckelmanns Termini im Geleitwort zu seiner Ilias-Übersetzung (1829) spricht, bezieht sich zugleich auf F. Schlegels *Geschichte der alten und neuen Literatur* (russische Übersetzung: 1829–1830), um seine Beweisführung zu untermauern.

Zwar ist der Unterricht an der Petersburger Akademie der Schönen Künste noch von Winckelmanns Ideen durchdrungen, doch verliert diese Bildungsein-

Abb. 22: Titelseite des Buches: Galič A. I. Opyt nauki izjaščnogo (SPb. 1825)
Илл. 22: Титульный лист книги: Галич А. И. Опыт науки изящного (СПб., 1825)

ОПЫТЪ

НАУКИ ИЗЯЩНАГО,

начертанный

А. Галичемъ.

САНКТПЕТЕРБУРГЪ,

въ типографіи департамента народнаго просвѣщенія.

1825.

richtung ihre führende Rolle in der Vermittlung seines Gedankengutes, welche jetzt die rein akademischen Kreise (und in erster Linie die der Moskauer Universität) übernehmen. Winckelmanns Schönheitslehre, ihre Ursprünge und Auswirkung sowie andere philosophische Aspekte finden verstärkt Beachtung. Über die platonischen Hintergründe des Winckelmannschen Gedankenkomplexes wird gern reflektiert. Für diejenigen Denker, die sich von Plato faszinieren lassen, sind die Ansichten des deutschen Kunstgelehrten lediglich ein Abglanz der Offenbarungen seines antiken Vorläufers (dies zeigt sich am deutlichsten in kritischen Bemerkungen von I. N. Srednij-Kamašev und N. I. Nadeždin). Für russische Schellingianer ist Winckelmann vor allem ein Verkünder nicht alternder Wahrheiten, der eine Brücke vom Platonismus zur Naturphilosophie Schellings schlägt (I. Ja. Kroneberg, M. P. Rozberg).

Die These vom plastischen Charakter der antiken Kultur ist in aller Munde; doch wird sie unterschiedlich eingesetzt. Für diejenigen, die unter dem Einfluss der deutschen Romantik stehen, ist diese These bei der Beschreibung der nicht wieder belebbaren Antike und bei der Bezeichnung ihrer Eigenschaften entscheidend; sie könne jedoch nicht für die moderne Kunst von Belang sein (vor allem in A. I. Galičs „Opyt nauki izjaščnogo“, 1825; Abb. 22). Anderer Auffassung sind die Vertreter der antikisierenden Tendenzen – das plastisch verstandene Altertum inspiriert sie zum selbstständigen Schaffen und liefert ihnen Vorbilder wie zuvor. Der Plastizitätsbegriff gewinnt durch den aktiven Gebrauch in Belinskijs kritischen Aufsätzen an Gewicht und spielt eine erhebliche Rolle in seiner Konzeption der literarischen Entwicklung in Russland. In Ščerbinas Sammelband *Grečeskie stichotvorenija* (Odessa 1850) erreichen die antikisierenden Tendenzen in der russischen Dichtung einen Höhepunkt; im Geleitwort formuliert der Dichter seine bezeichnende Auffassung der anthologischen Dichtung als das Umsetzung plastischer und malerischer Prinzipien in Wortkunst.

Für die Schöne Literatur bedeutet die Berührung mit dem Winckelmannschen Gedankengut eine weitere Bereicherung hinsichtlich Thematik, Bildern und Ideengehalt. Das Winckelmannsche Statuenpantheon ist vor allem in der hohen Lyrik präsent; es kommt sowohl zu zahlreichen Beschreibungen und bedeutsamen Erwähnungen in der Dichtung (A. A. Del'vig, A. S. Puškin, A. N. Majkov [Abb. 23], N. F. Ščerbina) als auch zu Widmungen ganzer Gedichte (A. A. Fet). In der russischen Literatur behält die Statue des Apolls

Abb. 23: N. A. Majkov, Apollon Nikolaevič Majkov, Öl auf Leinwand, 1843
Илл. 23: Н. А. Майков, портрет Аполлона Николаевича Майкова, масло, холст, 1843

von Belvedere ihren zentralen, von Winckelmanns Lehrgebäude bedingten Stellenwert – als Inbegriff der höchsten Schönheit und als Symbol der harmonischen Antike. Zwei Mal wird versucht (A. I. Galič, F. I. Buslaev), „verschiedene Stuffen“ des männlichen und des weiblichen Ideals in den Statuen griechischer Gottheiten (beschrieben im vierten Kapitel des ersten Teils der *Geschichte der Kunst des Alterthums*) als System bestimmter Schönheitstypen zu gestalten und unter Berücksichtigung späterer Funde zu bereichern.

Im Zusammenhang mit Winckelmanns Schönheitsideal müssen in erster Linie Ščerbinas und Majkovs Gedichte betrachtet werden, für deren Erfolg die antike Thematik und der plastisch betonte Kult der abstrakten Schönheit kennzeichnend waren. Ščerbinas Vers „Schönheit, Schönheit, Schönheit / Wiederhole ich gerührt!“ („Красота, красота, красота!“ / Я одно лишь твержу с умиленьем!“; *Pis'mo*, 1847) wird zum Symbol dieser ästhetischen Schwärmerei, und als solches in unterschiedlichen (auch in parodierenden) Kontexten wiederholt. Die mit rückhaltloser Schönheitsanbetung verbundenen Gefahren werden

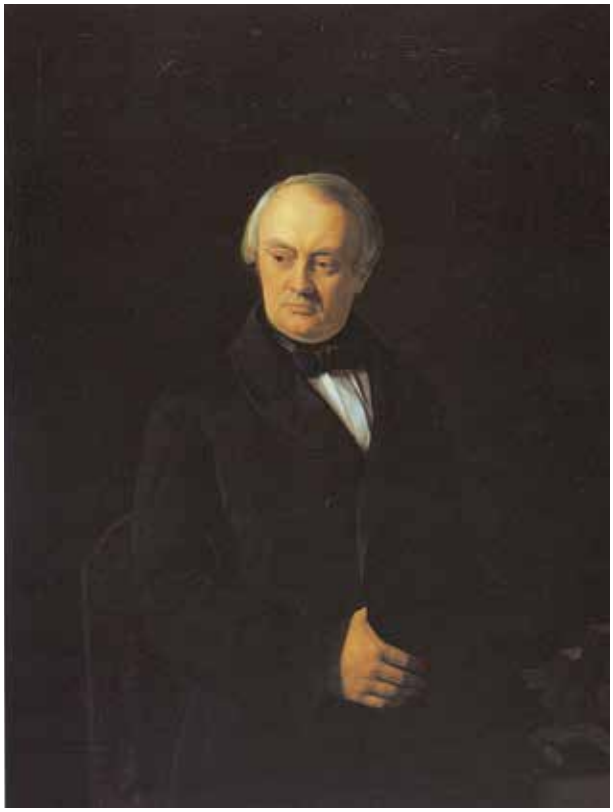
Abb. 24: K. A. Gorbunov, Ivan Aleksandrovič Gončarov, Öl auf Leinwand, Ende der 1840er Jahre
Илл. 24: К. А. Горбунов, портрет Ивана Александровича Гончарова, масло, холст, конец 1840-х

in I. A. Gončarovs (Abb. 24) und A. N. Majkovs Prosa künstlerisch verarbeitet; d. h. gerade von jenen, die in ihrer Jugend von Winckelmanns Schriften geprägt waren. In den Gestalten von Aleksandr Gorunin (Majkovs Erzählungen) und Boris Rajskij (Gončarovs Roman *Die Schlucht*) sind die Unfähigkeit zum Handeln mit enthusiastischer Begeisterung für die verabsolutierte Schönheit verbunden. Die Bezüge zum Winckelmannschen Gedankenkomplex spielen in den Monologen beider Figuren eine wesentliche Rolle und dienen ihrer Profilierung.

Die erhaltenen Materialien ermöglichen eine detaillierte Rekonstruktion der Aneignung verschiedenster Seiten des Winckelmannschen Gedankenkomplexes durch S. P. Ševyrev (Abb. 25). Höchstwahrscheinlich floss aus der Feder dieses Dichters die Übersetzung von vier Kapiteln der *Skizzen zu einer Schilderung Winckelmanns* von Goethe, die 1827 und 1830 in *Moskovskij vestnik* (Abb. 26) herausgebracht wurde. Ševyrev gehört zu den wenigen Glücklichen, die Winckelmanns Konzept dank eines längeren römischen Bildungsaufenthaltes in ihrer Biographie verinnerlichen konnten. Sein vertieftes Studium der *Geschichte der Kunst des Alterthums* fand in der Ewigen Stadt statt, in unmittelbarer Nähe der Kunstschätze, die zu dieser Schrift inspiriert hatten. Aus dieser Lektüre, reichlich dokumentiert durch seine Briefe und Tagebücher, entstand die Idee zu Ševyrevs nicht realisiertem *Projekt des ästhetischen Museums bei der Kaiserlichen Moskauer Universität* (1831), dem Winckelmanns Periodisierung der Kunst zu Grunde lag. Als engagierter Cicerone sowohl während seines Aufenthalts von 1829–1832 als auch bei späteren Besuchen Roms brachte er seinen Bekannten, zu denen prominente Vertreter der russischen Kultur gehörten, unermüdlich kunsthistorisches Wissen nahe. Nimmt die Anzahl der Reiseberichte über Kunstschätze Italiens insgesamt ab (dies war vor allem durch die Häufigkeit der Reisen bedingt; ihre Attraktionen wurden allmählich als Teil des Massentourismus betrachtet), finden sich doch zahlreiche Zeugnisse ästhetischen Erlebens, hervorgerufen durch die von Winckelmann beschriebenen Plastiken.

Ševyrevs in Rom erworbene Ansichten fanden Eingang in seine späteren kunst- und literaturkritischen Schriften. Dem deutschen Kunstgelehrten wird dabei ein besonders wichtiger Platz im Konzept der europäischen literarischen Entwicklung eingeräumt –

Abb. 25: Unbekannter Maler, Porträt von Stepan Petrovič Ševyrev, Öl auf Leinwand, 1850er Jahre
Илл. 25: Неизвестный художник, портрет Степана Петровича Шевырева, масло, холст, 1850-е



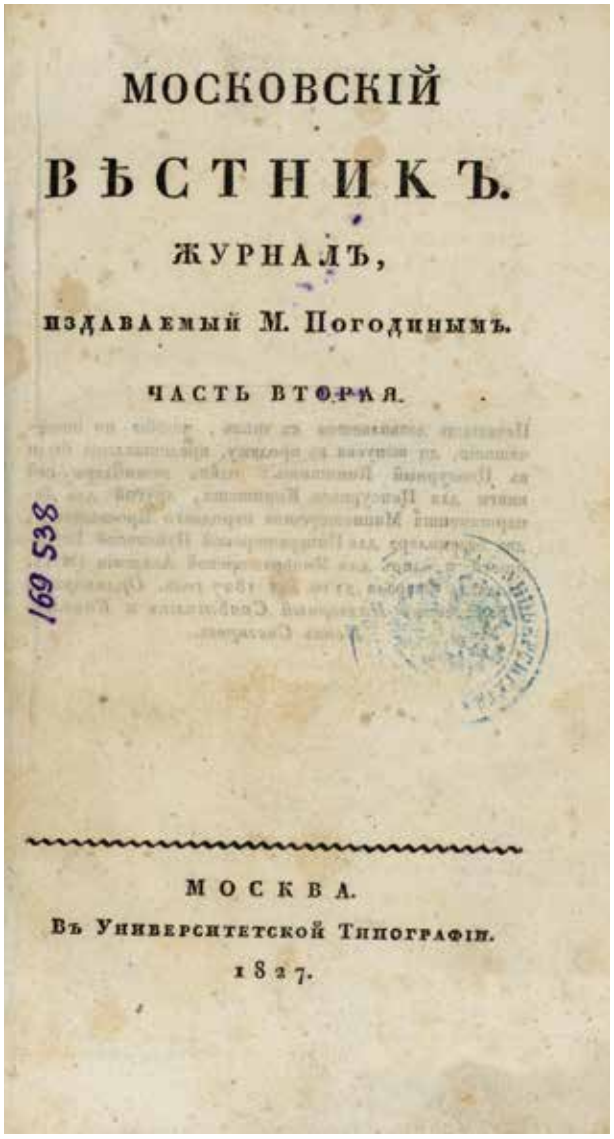

МОСКОВСКІЙ
ВѢСТНИКЪ.
ЖУРНАЛЪ,
ИЗДАВАЕМЫЙ М. Погодинымъ.
ЧАСТЬ ВТОРАЯ.
МОСКВА.
Въ Университетской Типографіи.
1827.

Abb. 26: Titelseite des zweiten Teils der Zeitschrift „Moskovskij vestnik“ (1827; Th. 2), in dem Abschnitte aus Goethes „Skizzen zu einer Schilderung Winckelmanns“ erstmals in russ. Sprache veröffentlicht wurden
Илл. 26: Титульный лист журнала „Московский вестник“ (1827; ч. 2), в котором впервые на русском языке были опубликованы главы из „Набросков к характеристике Винкельмана“ Гёте

als Entdecker der „wahren Antike“ habe er eine Blüte der deutschen Literatur Ende des 18. bis Anfang des 19. Jahrhunderts ermöglicht, die um diese Zeit einen originalen und daher einen für die Russen relevanten Weg eingeschlagen habe. Winckelmann wird also als Verbündeter im Kampf gegen den französischen Klassizismus für die russische romantische Kunst vereinnahmt. Die deutsche Kultur wird von dem Dichter als geistige Einheit empfunden; die Widersprüche zwischen der Weimarer Klassik und den Romantikern erscheinen ihm belanglos. War die antifranzösische Haltung Olenins und seines Umfeldes in erster Linie politisch bedingt, ist sie bei Ševyrev auf literarisch-ästhetische Hintergründe zurückzuführen.

* * *

Zwar behält Winckelmanns lichtes Antikebild bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts seine Dominanz in der russischen Kultur und seine Wirkung auf die Kunst, doch wird die Einseitigkeit seiner Interpretation für Altertumswissenschaftler zunehmend ersichtlich. Dazu trugen zahlreiche spätere Funde und die rasche Entwicklung der Archäologie bei. Da sich Fachleute der historischen Verdienste Winckelmanns um diese Wissenschaft bewusst waren, wurde keine allgemeine Kritik an seinen Konzepten geübt, die in diesen Kreisen sowieso als überholt galten. Die Kritik an Winckelmanns Werken wird in Fachkreisen vermieden, man betont eher seine historischen Verdienste. In dieser Hinsicht ist die Würdigung im er-

Abb. 27: Titelseite des ersten Buches von „Propilei“ (SPb. 1851)
Илл. 27: Титульный лист первой книги „Пропилеев“ (СПб., 1851)

ПРОПИЛЕИ.
СБОРНИКЪ СТАТЕЙ
ПО КЛАССИЧЕСКОЙ ДРЕВНОСТИ.
П. Леонтьевымъ.
Книга I.
МОСКВА.
1851.

sten Sammelband *Propilei* (1851; Abb. 27) höchst bezeichnend.

Die zweite Phase (von 1851 bis heute), die sich an die erste, ‚aktuell wirksame', anschließt, stellt eine Art ‚akademisch-reflektierender' Rezeption dar: Zwar wird Winckelmanns Gedankengut als wichtiger Bestandteil des europäischen Kulturerbes eingestuft, dessen Kenntnis zur Allgemeinbildung gehört, doch besteht jetzt ein gemäßigtes akademisches bzw. auf Bildungszwecke gerichtetes Interesse daran. Es wird vor allem die historische und nicht mehr die aktuelle Bedeutung von Winckelmanns geistigen Leistungen unterstrichen. Versuche, sich auf Winckelmanns Ideen zu berufen und seinen Nachlass zu aktualisieren, gibt es nur noch vereinzelt. Winckelmanns Autorität wird zuweilen zur Rechtfertigung eigener Ziele herangezogen: So forderte 1932 M. Gor'kij z. B. sowjetische Künstler auf, sich auf die Erfahrung der altgriechischen Bildhauer bei der Schilderung des neuen sowjetischen Menschen zu stützen und diesen im gewissen Grade idealisiert darzustellen.[16] So bezog sich 1998 der zeitgenössische Petersburger Künstler Timur Novikov direkt auf Winckelmann, als er den von ihm ausgerufenen Neoakademismus in der Malerei in seinem Buch *Novyj russkij klassicizm* theoretisch zu begründen versuchte.

Der Schwerpunkt der Winckelmann-Rezeption verschob sich seit Ende des 19. Jahrhunderts in den akademischen Bereich, was vor allem wissenschaftliche Editionen von Winckelmann-Schriften belegen. Texte des deutschen Kunsthistorikers werden nun primär aus seiner Muttersprache übertragen und mit Geleitworten und Kommentaren versehen.[17] Im Zusammenhang mit der Geschichte der russischen Sammlungen wird den katalogisatorischen Aktivitäten Winckelmanns zunehmend Aufmerksamkeit geschenkt. Hand in Hand mit dieser Arbeit wird die rein wissenschaftliche Winckelmann-Forschung betrieben – unter anderem die Aufspürung und Publikation der nach Russland gelangten Manuskripte Winckelmanns.[18] Die Kenntnis seiner Schriften wird als unabdingbarer Teil der geisteswissenschaftlichen Bildung betrachtet, und dies wird sich anscheinend nicht so bald ändern.

Anmerkungen:

1 Konstantin Yu. Lappo-Danilevskij, Gefühl für das Schöne. J. J. Winckelmanns Einfluss auf Literatur und ästhetisches Denken in Russland, Köln, Weimar, Wien 2007.

2 Wolfgang Stammler, „Edle Einfalt". Zur Geschichte eines kunsttheoretischen Topos, in: Worte und Werte. B. Markwardt zum 60. Geburtstag, hrsg. von G. Erdmann und A. Eichstaedt, Berlin 1961 S. 359–382. Ebenfalls W. Rehms Kommentar in: Johann Joachim Winckelmann, Kleine Schriften. Vorreden. Entwürfe, hrsg. von Walther Rehm. Mit einer Einleitung von Hellmut Sichtermann, Berlin 1968 S. 342.

3 Hans-Georg Gadamer, Wahrheit und Methode, 2. durch einen Nachtrag vermehrte Aufl., Tübingen 1960 S. 270. Vgl. Ingrid Kreuzer, Studien zu Winckelmanns Ästhetik. Normativität und historisches Bewußtsein, Berlin 1959 S. 101; Markus Käfer, Winckelmanns hermeneutische Prinzipien, Heidelberg 1986 S. 38ff.

4 Hier seien einige Stichdaten zu den französischen Übersetzungen der *Geschichte der Kunst des Alterthums* angebracht. Eine Zusammenfassung dieses 1764 erschienenen Werks wurde noch im selben Jahr im *Journal Encyclopédique* veröffentlicht (Journal Encyclopédique. 1764, 1 octobre–1 décembre. Bd. VII. S. 64–83, 39–62, 76–91; Bd. VIII. S. 97–122). Ihr folgte eine fehlerhafte Übersetzung dieses Buches von G. Sellius und J.-R. Robinet Chateaugiron (1766), die Winckelmanns Protest hervorrief. Im Weiteren erschienen zwei qualitätsvolle Übersetzungen: J. J. Winkelmann, Histoire de l'art de l'Antiquité. Traduit de l'Allemand par M. Huber, Leipzig 1781–1784, Bde. 1–3 (2. Aufl. Paris 1789); J. J. Winkelmann, Histoire de l'art chez les anciens, traduit de l'allemand [par H. Jansen], avec des notes historiques et critiques de différens auteurs [...], Paris an II [1794]–an XI [1803], Bde. 1–3.

5 Ausführlicher zum Thema in G. A. Kosmolinskajas Aufsatz in diesem Band.

6 Louis de Jaucourt, Herculanum, in: Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts, et des métiers par un Société des gens de letters, Neufchâtel 1765, Bd. 8. S. 150–154.

7 O novootkrytom iz zemli drevnem gorode Gerkulanume, in: Rastuščij vinograd, Januar 1786 S. 32–64 (unterzeichnet mit: „Perevel s franz. Vasilij Berezajski").

8 Berezajskij benutzte die französische Übersetzung des *Sendschreibens*: [J. J. Winkelmann] Lettre de M. l'abbé Winckelmann, antiquaire de Sa Sainteté, à M. le comte de Brühl, chambellan du roi de Pologne, electeur de Saxe, sur les découvertes d'Herculanum. Traduit de l'allemand [par Michael Huber], à Dresde 1764.

9 Ljubopytnoe otkrytie goroda Gerkulana […] sobrannoe iz raznych pisatelej […] V. Berezajskim, SPb. 1789, 83 S. Sechs Jahre später ergänzte F. V. Koržavin dasselbe Buch mit zwei Anmerkungen und ließ es neu drucken: Otkrytie, opisanie i soderžanie goroda Gerkulana, SPb. 1795, 96 S.

10 Siehe die nächste Fußnote. Ein Jahr später erscheint in dieser Zeitschrift auch die erste russische Übersetzung des Aufsatzes Winckelmanns *Von der Grazie in Werken der Kunst.*

11 1) Čtenie dlja vkusa, razuma i čuvstvovanij. 1791. Č. I. Nr. 23 S. 361–365 (anonym); 2) Čekalevskij P. P. Rassuždenie o svobodnych chudožestvach s opisaniem nekotorych proizvedenij rossijskich chudožnikov. SPb. 1792 S. 52–56; 3) Žurnal izjaščnych iskusstv. 1807. Kn. III S. 35–38 (unterzeichnet mit: „Košanskij"); 4) Utrennjaja zarja. 1807. Kn. V S. 243–246 (unterzeichnet mit: „s francuzskogo Vladimir Antonskij"); 5) Pisarev A. A. Načertanie chudožestv, ili Pravila v živopisi, skul'pture, gravirovanii i architekture s prisovokupleniem raznych otryvkov kasatel'no chudožestv, vybrannych iz lučšich sočinitelej. SPb. 1808 S. 46–49; 6). Im Archiv von „Vol'noe obščestvo ljubitelej

slovesnosti, nauk i chudožestv“ in der wissenschaftlichen Bibliothek der Petersburger Staatlichen Universität wird eine handschriftliche Übersetzung der Apoll von Belvedere-Beschreibung aufbewahrt (Signatur: 108.5 Bl. 1–3). Sie stammt aus der Feder von P. A. Nikol'skij und wurde am 18. September 1812 in der Versammlung von „Vol'noe obščestvo“ verlesen (veröffentlicht erst 2007); 7) Apollon Bel'vederskij (iz Vinkel'mana), in: Ukrainskij vestnik. 1816. Č. I. Fevral' S. 187–190 (nachgedruckt: [Gonorskij R. T.] Opyty v proze Razumnika Gonorskogo s prisovokupleniem dvuch sonetov, dvuch romansov i odnoj fantazii. Char'kov 1818 S. 85–88). Für den Verweis auf Gonorskijs Übersetzung spreche ich Herrn A. Ju. Balakin herzlichen Dank aus.

12 Vlijanie klimata na iskusstva, in: Prijatnoe i poleznoe preprovoždenie vremeni. 1797. Č. 13 S. 401–414. Diese Angabe verdanke ich Herrn V. I. Simankov.

13 Die entscheidende Rolle der französischen Vermittlung bei der Rezeption von Winckelmanns Schriften ist bestens an folgendem Beispiel erkennbar, das zugleich die zunehmende pädagogische Bedeutung seiner Werke demonstriert. Seit 1826 war der Apoll von Belvedere-Abschnitt in der geläufigsten Auswahl französischer Literatur zu finden (darin galt Winckelmann offenkundig als französischer Autor!): Učebnaja kniga francuzskogo jazyka, ili Sobranie raznych sočinenij lučšich francuzskich pisatelej v proze i stichach, izdannaja v pol'zu junošestva. V dvuch častjach. 4. Aufl. M. 1826 S. 49–50 (5. Aufl. 1831 S. 50–51; 6. Aufl. 1833 S. 49–50). Bemerkenswert ist, dass Winckelmanns Name in entsprechenden, zum Erwerb der deutschen Sprache geeigneten Ausgaben nicht einmal erwähnt wird (vgl. Vybor obrazcev nemeckich prozaikov i stichotvorcev, s nemecko-russkim slovarem, dlja upotreblenija v učiliščach. M. 1836; Kniga dlja čtenija v pol'zu načinajuščich učit'sja nemeckomu jazyku. M. 1838).

14 Deutschsprachige Ausgaben kursierten wie zuvor vorwiegend unter den in Russland lebenden Deutschen. *O sztuce u dawnych, czyli Winkelman polski* des Grafen S. K. Potocki (Warszawa 1815 Cz. I–III) erregte anscheinend nur bei M. T. Kačenovskij Aufsehen.

15 Eine einzige Ausnahme bildet Majkovs verkürzte, für sich selber in den 1840er Jahren verfasste Übertragung der Apoll von Belvedere-Beschreibung (veröffentlicht erst 2007).

16 M. Gor'kijs Aussage ist im Bericht über die Ausstellung *Die Künstler der russischen sowjetischen föderativen sozialistischen Republik in 15 Jahren* publik gemacht worden (Borisov E. Pisatel' i chudožniki: A. M. Gor'kij na jubilejnych vystavkach, in: Sovetskoe iskusstvo. 1933. 20 Juli).

17 Hier seien die wichtigsten aufgezählt: Vinkel'man I. I. Istorija iskusstva drevnosti. S priloženiem izbrannych melkich sočinenij i biografiej Vinkel'mana, sost. prof. Ju. Lessingom. Perevod s lejpcigskogo izdanija 1881 g. S. Šarovoj. Pod red. direktora Revel'skoj Aleksandrovskoj gimnazii G. Jančeveckogo. Revel' 1890; Vinkel'man I. I. Istorija iskusstva drevnosti. Perevod s izd. 1763 g. S. Šarovoj i G. Jančeveckogo (1890 g.). Vnov' prored. i snabžennyj primeč. prof. A. A. Sidorovym i S. I. Radcigom. L. 1933; Vinkel'man I. I. Izbrannye proizvedenija i pis'ma. Perevod A. A. Aljavdinoj. Vstup. stat'ja i red. B. Pšibyševskogo. M.; L. 1935 (Nachdruck: M. 1996); Vinkel'man I. I. Istorija iskusstva drevnosti. Malye sočinenija. Izd. podg. I. E. Babanov. SPb. 2000.

18 Siehe: Neizdannye pis'ma inostrannych pisatelej XVII–XIX vekov iz leningradskich rukopisnych sobranij. Pod red. akad. M. P. Alekseeva. M.; L. 1960 S. 162–166 (enthält Winckelmanns kurzes Schreiben an den Buchhändler und Verleger G. C. Walther vom 18. März 1763); Vinkel'man I. I. Mysli o podražanii grečeskim proizvedenijam v živopisi i skul'pture (rannjaja red.). Publ. podg. I. N. Kuznecov. M. 1992 (Erstveröffentlichung der Frühversion der *Gedancken über die Nachahmung der griechischen Werke* nach einem Manuskript in der Petersburger Nationalbibliothek).

Константин Юрьевич Лаппо-Данилевский

РУССКАЯ РЕЦЕПЦИЯ ИДЕЙ И. И. ВИНКЕЛЬМАНА: ХРОНОЛОГИЯ И СПЕЦИФИКА

ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ

Задача данной статьи — обрисовать рецепцию сочинений И. И. Винкельмана в России в ее наиболее существенных чертах. При этом я в значительной мере опираюсь на мою монографию „Чувство прекрасного. Влияние Винкельмана на литературу и эстетическую мысль в России“, опубликованную по-немецки в 2007 г.,[1] но в то же время стремлюсь учесть факты, мне ранее неизвестные, чтобы кратко и точно представить общую картину этого многообразного процесса. Как и в других исследованиях, меня в первую очередь интересует влияние Винкельмана на эстетическое мышление, на художественную литературу, на установки при восприятии произведений искусства и на русскую культуру в целом. Имеет смысл поэтому определить, какие именно аспекты учения Винкельмана были релевантны для его рецепции в России и какие предпосылки для этого существовали. Это побуждает уделить некоторое внимание специфике идей Винкельмана — разумеется, под углом зрения их восприятия в России.

В отличие от своего старшего современника графа де Кейлюса, который также считается одним из основателей современной археологии и истории искусств, Винкельман оказал на европейскую культуру куда более значительное и многообразное влияние. Оно простирается, помимо прочего, на такие области, как эстетика, художественная критика, изобразительное искусство и художественная литература. Авторитет теоретических построений Винкельмана основывался на том, что они базировались на его

научных трудах по истории искусств и археологии. Созданный Винкельманом аполлинический, светлый образ античности занял надолго центральное место в эстетическом дискурсе и определил представления нескольких поколений о древнегреческой культуре.

Рационалистический характер и хорошо продуманные философские основания размышлений Винкельмана способствовали созданию стройной системы взглядов и правил, претендовавшей на абсолютность, — семантического единства с ярко выраженными чертами и узнаваемыми признаками. Ядро этого комплекса идей составляет учение о красоте — одна из производных античного платонизма. В то же время воззрения Винкельмана глубочайшим образом укоренены в эстетическом дискурсе его эпохи. Отважно, а нередко и обезоруживающе безапелляционно Винкельман обращался к темам, неизменно вызывавшим споры в XVII и XVIII вв. и занимавшим его современников во многих отношениях: подражание природе и античному искусству, спор Древних и Новых, значение античного искусства для искусства современного, рисунок и цвет, климатология и др. Сплавляя идеи и наблюдения предшественников и современников в едином тигле, Винкельман, тем не менее, создавал в своих сочинениях нечто качественно новое — комплекс идей, обладавший большим интеллектуальным обаянием, ценностью и оригинальностью.

Так, знаменитая формула Винкельмана „благородная простота, спокойное величие“ („edle Einfalt, stille Größe“) в своей первой части является переводом устоявшегося словосочетания „noble simplicité“,[2] охотно использовавшегося французскими классицистами при характеристике искусства древних. Его встречаем в сочинениях Фелибьена, де Пиля, Вольтера, во французских переводах Дж. Ричардсона Старшего и Шефтсбери. С 1726 г. выражение „edle Einfalt“ употребительно в немецком языке; в 1754 г. оно впервые появляется у Винкельмана, в его краткой работе о Ксенофоне. Вторая часть формулы, по-видимому, восходит к двум выражениям Дюбо („tranquillité d'âme“ und „sérénité de l'imagination“) и к характеристике античных героев у Дж. Ричардсона („leur véritable grandeur et [...] noble simplicité“). Все же следует отметить, что в качестве определенного смыслового целого знаменитая формула бесспорно является изобретением Винкельмана. Весьма существенна и ее проекция на внутренний мир древних греков, в силу чего становится ясно, почему „благородная простота и спокойное величие как в осанке, так и в выражении“ возведены Винкельманом в ранг „общей и главной отличительной черты греческих шедевров“.

Приверженность Винкельмана сформулированному им канону красоты служит одним из основных доводов в пользу нормативности его мышления. При этом многие исследователи причисляют его к „отцам историзма“. Лучшее объяснение этого парадокса, как кажется, предложил Ханс-Георг Гадамер: „Лишь у истоков историзма, например в эпохальном труде Винкельмана, нормативный момент был реальной движущей силой самого исторического исследования“.[3] Сам Винкельман вполне отдавал себе отчет в двойственности собственных устремлений. Если в предисловии к первому тому он определял свой труд как попытку изложения определенного учения („einen Versuch eines Lehrgebäudes zu liefern“), то второй том должен был стать „историей искусства в более узком смысле этого слова“ („die Geschichte der Kunst im engeren Verstande“).

Успеху Винкельмана, помимо прочего, способствовали высокохудожественные экфрасисы. Эти описания античных статуй содержатся главным образом в „Истории искусства древности“. Они представляют собой дескриптивные лирические миниатюры и сообщают легко узнаваемые образы пластических произведений. Неудивительно поэтому, что их охотно перепечатывали, и что они вскоре начали вести самостоятельную жизнь как на страницах периодических изданий, так и в сочинениях других авторов.

Как известно, в своих трудах Винкельман отстаивал четкую систему ценностей и приоритетов, опиравшуюся на идеалы „благородной простоты и спокойного величия“ и художественные достижения древнего ваяния. Этим объясняется преимущественно критическое и, скорее, негативное отношение к скульптурному искусству Нового времени. Винкельман решительно вступил в ожесточенную схватку с искусством барокко, маньеризма и рококо. В то же время ему принадлежит важнейший вклад в формирование европейского культа Рафаэля, которого он провозглашает подлинным последователем ан-

тичного ваяния в живописи Нового времени. Рафаэль для Винкельмана прежде всего мастер рисунка, „благороднейшего контура“, и строгой композиции, объясняемых прежде всего его внимательным ученичеством у древних.

Тот факт, что сочинения Винкельмана были реципированы в Германии и Франции весьма интенсивно и раньше по времени, чем в России (при этом они многократно и многообразно интерпретировались), позволяет во многих случаях искать различные „призмы“. При этом вполне правомерно исходить из двух влиятельных типов рецепции идей Винкельмана — немецкой и французской. Немецкий тип рецепции выдвигал на первый план духовный и интеллектуальный труд, направленный „внутрь“, и потому может быть назван *„интровертным“*, в то время как французский, политизированный и потому *„экстравертный“* тип представлял ее противоположность. В этом контексте имеет смысл напомнить: Французская революция канонизировала Винкельмана как певца свободы и подняла на щит его тезис о народной вольности как о первопричине успехов искусств. Образ древнего грека, созданный Винкельманом в его трудах, понимался как прототип революционного гражданина. Комитет народного образования включил Винкельмана в число официально почитаемых авторов и рекомендовал рассылку его „Истории искусства древности“ по музеям и библиотекам. Именно в эти годы были созданы высококачественные переводы произведений Винкельмана на французский язык, снабженные подробными комментариями, значение которых во всей Европе для тех, кто интересовался искусством, трудно переоценить.[4]

ЭСТЕТИЧЕСКИ АКТУАЛЬНАЯ ФАЗА РУССКОЙ РЕЦЕПЦИИ СОЧИНЕНИЙ ВИНКЕЛЬМАНА

Начало эстетически актуальной фазы русской рецепции сочинений Винкельмана, относится к 1756 г., что устанавливается на основании наиболее раннего упоминания первого сочинения Винкельмана в письме Якоба Штелина Иоганну Кристофу Готшеду (илл. 1). Факт этот, задавая точку отсчета, имеет, скорее, символическое значение. „Мысли о подражании греческим произведениям в живописи и скульптуре“ достигли Петербурга вскоре после их публикации и были прочтены немцем, не оставив заметных следов ни в сочинениях самого Штелина (илл. 2), ни в культурной деятельности его окружения.

Окончанием эстетически актуальной фазы нужно признать 1851 г., отмеченный выходом первой подробной биографии Винкельмана в „Пропилеях“, написанной А. И. Георгиевским. В предисловии к сборнику признавалось, что издание преследует чисто академические цели и, в отличие от своего знаменитого предшественника („Пропилеев“ Гёте), не претендует на то, чтобы повлиять на современное искусство. С этой точки зрения Георгиевский обозревает жизнь классика искусствознания и археологии, стремясь к объективной критической оценке его заслуг.

Первый период эстетически актуальной фазы (с 1756 по 1789 г.) состоял главным образом в чтении сочинений Винкельмана и в усвоении его идей и аксиологии. В это же время имели место первые попытки их популяризации в России. Как кажется, еще никто не осознал литературных достоинств произведений Винкельмана, никто не предпринял попыток их перевода и не указал на его необходимость. Круг реципиентов крайне мал: это преподаватели Академии художеств, ее ученики и их окружение, крохотная прослойка образованных дворян, интересовавшихся искусством и имевших возможность путешествовать. Те из них, кому удавалось побывать в Европе, и в особенности в Италии, имели возможность не только пополнить образование, но и сблизиться с западными художниками и интеллектуалами. Личные контакты с ними оказываются для русских важным каналом, через который происходит эмоционально окрашенное восприятие идей Винкельмана, занявших к тому времени доминантное положение в художественном сознании.

Хвалебные упоминания, краткие отзывы о трудах Винкельмана и отсылки к его наследию появляются крайне редко в печатной форме (И. Г. Рейхель, И. И. Вьен). Неопубликованные сочинения (Д. А. Голицын; илл. 3), сообщения пенсионеров Академии из Франции и Италии, путевые дневники (Н. А. Львов, В. И. Зиновьев), частная корреспонденция аристократических семей (Воронцовы, Голицыны и др.) и один из первых шедевров в жанре литературы путешествий („Письма русского путешественника“ Карамзина) — вот круг источников, по которому можно составить представление о первом периоде.

Успех Винкельмана во Франции сыграл решающую роль при рецепции его трудов в России, где они читались главным образом во французских переводах; естественное исключение составляли жившие в России немцы (Я. Штелин, И. Г. Рейхель; илл. 4). Это первое знакомство протекало в атмосфере определенного художественно-теоретического вакуума, при заполнении которого у Винкельмана не оказалось влиятельных конкурентов. Это было время, когда теоретические положения, выработанные древнерусскими художниками применительно к иконописанию, оказались в непреодолимом противоречии со светским искусством нового типа. Наиболее читаемым сочинением Винкельмана в этот период была „История искусства древности". Она предлагала русским именно то, в чем они так нуждались, — стройное эстетическое учение, выверенную аксиологию, а также обширную информацию об античном искусстве, его развитии и его специфике.

Случаи пропаганды идей Винкельмана на русском языке еще крайне редки и связаны в первую очередь с петербургской Императорской Академией художеств (илл. 5), где их авторитет неизменно возрастал. Нельзя недооценить в связи с этим щедрый дар И. И. Шувалова (илл. 6) — в 1769 г. он предоставил Академии формы, снятые с 70 лучших римских, флорентинских и неаполитанских статуй. Изготовленные по ним гипсовые отливы были выставлены в Академии, усилив визуальное присутствие идей Винкельмана в ней, ибо отбор статуй, как неоднократно отмечалось, отражал аксиологию немецкого историка искусств. Для культуры русских образовательных путешествий, формировавшейся во второй половине XVIII в., значение Винкельмана трудно переоценить, так как художественные разделы французских путеводителей, использовавшиеся для выработки маршрутов, были определены его приоритетами. Для интересовавшихся искусством это означало возрастающую притягательность оси „Дрезден — Рим".

Трактат Д. А. Голицына „О пользе, о славе и прочем художеств" (1766) и „Итальянский дневник" Н. А. Львова (1781) следует признать наиболее заслуживающими внимания документами, созданными в этот период. Первый из них пропагандировал в кругах близких Академии художеств концепцию „идеальной красоты", центральную в учении Винкельмана, и тем способствовал формированию четкой системы приоритетов среди ее преподавателей и студентов. Второй позволяет заглянуть во внутренний мир художника-интеллектуала в момент восприятия шедевров живописного и пластического искусства. Центральное место Львова (илл. 7) в львовско-державинском кружке и его авторитет именно в теоретических вопросах позволяет по-новому взглянуть на антикизирующие тенденции в творчестве его друзей и поставить вопрос об их истоках.

Второй период эстетически актуальной фазы (с 1791 по 1825 г.) — это время интенсивного, усиливающегося распространения идей и текстов Винкельмана в России, влияние которых постепенно достигает своей высшей точки.

Существеннейший аспект рецепции любого автора — распространение его сочинений на другом языке; при этом нельзя ни недооценить, ни переоценить роль этих носителей идей и образов. В любом случае переводы — важные вехи для возникновения в другой культуре родственного культурного феномена, носящего имя его автора и сохраняющего связь с чужеземным истоком, но заключенного в систему иных взаимосвязей и функционирующего в иных обстоятельствах. Именно в этом смысле В. М. Жирмунский писал о „русском Гёте"; столь же обоснованно можно говорить и о „русском Винкельмане".

Как установила Г. А. Космолинская (см. подробнее ее статью в настоящем сборнике), „русский Винкельман" являет себя миру поначалу „инкогнито": в 1789 г., „скрыв" свое имя, в виде текстуальных дополнений к статье французского автора, который, в свою очередь, находился под сильным влиянием Винкельмана.[5] Речь идет о статье Луи де Жокура о Геркулануме, опубликованной в 1765 г. в 8-м томе „Энциклопедии" Дидро и Д'Аламбера.[6] Эта статья в переводе В. С. Березайского была опубликована в январском номере петербургского журнала „Растущий виноград" за 1786 г.[7] Тот же текст с дополнениями из „Послания об открытиях в Геркулануме"[8] Винкельмана вышел из печати в 1789 г. отдельной брошюрой (дополненная на этот раз Ф. В. Каржавиным, книжка была перепечатана еще раз в 1795 г.).[9]

Подлинной датой рождения „русского Винкельмана" следует признать 1791 г., когда в мо-

сковском журнале „Чтение для вкуса, разума и чувствований“ (Ч. I. № 23),[10] впрочем без указания имени автора, был опубликован столь репрезентативный для Винкельмана текст, как описание Аполлона Бельведерского из „Истории искусства древности“. Тем было положено начало триумфальному шествованию знаменитого отрывка по страницам журналов, художественно-теоретических компиляций и сочинений (за 25 лет до этого сходный успех имел место во Франции). Между 1791 и 1812 г. описание Аполлона Бельведерского было переведено в общей сложности семь раз (не говоря о разрозненных упоминаниях, аллюзиях и мелких цитатах): анонимом (1791), П. П. Чекалевским (1792; илл. 8), Н. Ф. Кошанским (1807), В. М. Прокоповичем-Антонским (1807), А. А. Писаревым (1808; илл. 9), П. А. Никольским (1812; илл. 10) и Р. Т. Гонорским (1816).[11]

Другие экфрасисы Винкельмана несопоставимы по своему значению с описанием Аполлона Бельведерского, чем объясняется и значительно меньшее число сделанных переводов. Так, отрывок, посвященный группе Лаокоона, был напечатан на русском языке трижды за то же время — в переводе П. П. Чекалевского (1792), Н. Ф. Кошанского (1807) и А. А. Писарева (1808; илл. 11). Лишь в компиляции А. А. Писарева „Начертание художеств“ (1808) находим описания Геркулеса Фарнезе, ложно называемого Антиноя (или Мелеагра), Венеры Медичи и капитолийского Умирающего гладиатора.

О климатологических размышлениях Винкельмана некоторое представление можно было составить по следующей публикации (ни имя автора, ни имя переводчика указаны не были): в 1797 г. в части XIII московского журнала „Приятное и полезное препровождение времени“ с названием „Влияние климата на искусства“ была напечатана часть главы „О причинах несхожести искусства у различных народов“ из „Истории искусства древности“.[12]

Хотя все вышеупомянутые переводы были сделаны с французского, а не с немецкого языка,[13] они давали достаточно точное представление русской аудитории о стиле Винкельмана и созданном им образе античности, о его интерпретациях скульптурных шедевров и аксиологии. Тем самым они прокладывали дорогу другим, более масштабным предприятиям — и в первую очередь полному переводу „Истории искусства древности“, к которому пытались приступить неоднократно. В. В. Дмитриев был первым из тех, кто хотел посвятить досуг этому ответственному начинанию, как можно заключить из его письма А. Х. Востокову от 28 июля 1804 г. В то же время М. Н. Муравьев (илл. 12) стремился склонить Н. Ф. Кошанского к этому труду, как следует из его недатированного наброска издательских начинаний Московского университета. Однако ни перевод Дмитриева, ни перевод Кошанского (даже если они были начаты), не были доведены до конца. Безуспешной была и позднейшая попытка Кошанского получить в 1815 г. субсидию из казны для этого дорогостоящего предприятия. Лишь в 1823 г. В. И. Григорович (илл. 13) начал последовательную публикацию глав из „Истории искусства древности“ во втором „Журнале изящных искусств“ (1823–25; источником его перевода служило французское издание А. Жансена). В связи с закрытием журнала в 1825 г. была прекращена и публикация „Истории искусства древности“ (в общей сложности к этому моменту здесь появилось пять глав в сокращенной форме).

Важным центром рецепции идей Винкельмана и их дальнейшего распространения становится к началу 1800-х гг. Московский университет, куратором которого 24 января 1803 г. был назначен М. Н. Муравьев. По его инициативе в 1807 г. И. Г. Буле основал первый „Журнал изящных искусств“, предложивший русскому читателю сведения о современном западном искусстве, художественно-исторические и теоретические статьи, а также принадлежащие Винкельману описания двух статуй. Как материал, так и вдохновение И. Г. Буле и Н. Ф. Кошанский, главные сотрудники журнала, черпали из сочинений Винкельмана и Менгса и их немецких последователей, группировавшихся вокруг Гёте. Не удивительно поэтому, что художественно-теоретические темы занимали все большее и большее место в преподавании Московского университета и в Московском Университетском благородном пансионе, тесно связанном с ним. Об этом свидетельствуют сочинения профессоров, альманахи и сборники пансиона, а также мемуары учащихся этих учебных заведений.

Петербургская Академия художеств (илл. 14) и ее окружение сохраняют ведущую роль распространителя идей Винкельмана в России и в этот период. Первый художественно-теорети-

ческий трактат на русском языке „Рассуждение о свободных художествах с описанием некоторых произведений российских художников“ (1792) был написан вице-президентом Академии П. П. Чекалевским (илл. 15). Он содержит два описания статуй из „Истории искусства древности“ и изложение важнейших положений этого труда. Его трактат сохранял свое значение для преподавания в течение многих лет, так как Чекалевский занимал ключевую позицию в административном аппарате Академии до самой своей смерти в 1817 г.

Многообразными и обращенными в будущее были инициативы А. Н. Оленина (илл. 16), ставшего президентом Академии художеств 27 апреля 1817 г. Этому талантливому администратору, держателю салона и душе художественно-артистического кружка принадлежит исключительная заслуга дальнейшего распространения идей и трудов Винкельмана в России, а также целенаправленного поощрения тех, кто участвовал в этих начинаниях. После Наполеоновских войн Оленин способствовал возобновлению традиции пенсионерских поездок в Италию. Он же заказал улучшенные формы для отлива гипсовых копий с античных скульптур.

Два талантливых писателя из непосредственного окружения Оленина — К. Н. Батюшков и Н. И. Гнедич —, вдохновленные им, обращаются к художественным темам и доказывают релевантность идей Винкельмана для художественной литературы. Поддержанный Олениным, В. И. Григорович начал в 1823 г. издавать второй „Журнал изящных искусств“ (илл. 17), одной из основных задач которого было насаждение винкельмановской эстетики в России.

Возрастающий интерес к наследию Винкельмана был свойственен двум литературным обществам: „Вольному обществу любителей словесности, наук и художеств“ до Наполеоновских войн и „Вольному обществу любителей российской словесности, или Обществу соревнователей просвещения и благотворения“ после них. Здесь делаются переводы и компиляции из Винкельмана, обсуждаются их качества, создаются статьи на художественно-теоретические темы. В органе „Вольного общества любителей российской словесности“, журнале „Соревнователь просвещения и благотворения“ были опубликованы между 1818 и 1825 гг. сочинения А. П. Гевлича, А. П. Буниной (илл. 18), Н. Ф. Кошанского, А. Ф. Рихтера, М. Г. Крылова и др., освещавшие различные стороны учения Винкельмана. Здесь же была опубликована глава „Лессинг и Винкельман“ из книги Ж. де Сталь „О Германии“, содержащая сравнительную характеристику двух выдающихся немецких теоретиков искусства с точки зрения европейского романтизма.

В связи с Французской революцией и Наполеоновскими войнами поездки русских в Европу в начале XIX в. существенно осложняются. Те немногие, кому все же удается добраться до Италии, поверяют бумаге свои впечатления, чтобы, хотя и с запозданием, сообщить их соотечественникам. Русские студенты, учившиеся в Германии лучше других могли воспользоваться перерывами в ведении военных действий и проехать на Апеннинский полуостров. Те из них, кто интересовался историей искусств (А. И. Михайловский-Данилевский, Н. И. Тургенев), обращались к сочинениям Винкельмана, составляя маршруты своих поездок, избирая достойные обозрения достопримечательности.

Проследовав через всю Европу за терявшими мощь наполеоновскими армиями, тысячи русских офицеров оказались дислоцированы в Париже и его окрестностях. Многие из них воспользовались возможностью осмотреть выставленные в Musée Napoléon шедевры античного ваяния, перемещенные сюда из Рима и других итальянских городов. Так, К. Н. Батюшков (илл. 19) именно здесь увидел Аполлона Бельведерского и посвятил ему один из пассажей своего письма Д. В. Дашкову от 25 апреля 1814 г. Восхищение любимой статуей Винкельмана, отмечено, эмфатическим восклицанием поэта („[...] это не мрамор, бог!“), которое эхом отзовется в стихотворении Пушкина „Поэт и толпа“ (1828).

Количество путешествующих по собственному побуждению после Наполеоновских войн стремительно возрастает. Это в первую очередь представители высокообразованной дворянской элиты, для которых ось „Дрезден — Рим“ наиболее привлекательна — в особенности после того, как знаменитые статуи в 1816 г. были возвращены на Апеннинский полуостров. Русские путешественники поддерживают интенсивные контакты с пенсионерами, которых начиная с 1818 г. посылают сюда по инициативе Оленина. Как в отчетах пенсионеров, так и в описаниях предметов искусства находим многочисленные отсылки к трудам Винкельмана.

Хотя между 1791 и 1825 г. возник корпус сочинений немецкого историка искусств на русском языке, все же он был не настолько объемен, чтобы можно было по нему составить хорошее представление об учении Винкельмана, о его вкладе в европейскую науку и эстетику. Именно поэтому издания его трудов на иностранных языках имели в это время не менее интенсивное хождение в России, чем прежде. Наиболее читаемым оставался французский перевод „Истории искусства древности", выполненный А. Жансеном (Paris, 1794–1803. T. 1–3). Содержательные комментарии и приложения дополняли изложение Винкельмана, приводили его в соответствие с позднейшим уровнем знаний и тем гарантировали длительное использование данного издания. Его научные достоинства со всей очевидностью „пересиливали" тот факт, что перевод Жансена возник во время Французской революции и служил пропаганде ее идей.

Русская рецепция идей Винкельмана протекала в консервативных или политически индифферентных кругах, настроенных, скорее, антифранцузски и хорошо знакомых с немецкой культурой (в первую очередь мной имеется в виду окружение Муравьева и Оленина).[14] Этим вызван один из главных парадоксов рассматриваемого явления: русские читатели Винкельмана пользовались главным образом изданиями, возникшими в результате французской, „экстравертной" рецепции его идей; при этом истолкование наследия Винкельмана протекало по немецкому, „интровертному" образцу. В связи с этим невозможно недооценить роль рецензии И. Г. Буле на сборник „Винкельман и его век" („Winckelmann und sein Jahrhundert". Tübingen, 1805), появившейся в „Московских ученых ведомостях" сразу после выхода книги в свет. То, что русские вполне отдавали себе отчет в опасности рассуждений Винкельмана о греческой свободе, легко вывести из призванных нейтрализовать эти пассажи реплик, которые ввели в свои более поздние статьи А. П. Бунина и М. Г. Плисов. В качестве посредников идей и образов Винкельмана выступали также сочинения европейских литераторов — Ф. Шиллера, Ш.-М. Дюпати, А. фон Коцебу.

В течение второго периода эстетически актуальной фазы были сделаны многочисленные переводы и извлечения из Винкельмана, пересказы его трудов, усвоена его терминология. Русская культурная элита некритически восприняла и светлый образ античности, пропагандировавшийся Винкельманом, и важнейшие положения его учения: об „идеальной красоте" и о ее создании, о влиянии климата на северные и южные народы и на их искусство, и о непреходящем значении древнегреческой скульптуры для других искусств и т. д.

Восходящее к античности мнение о том, что искусства различаются лишь средствами изображения, сохраняет свою влиятельность, обретя в Винкельмане авторитетного союзника, и вызывает к жизни многочисленные сопоставления вербальных и изобразительных искусств. Непоколебленным остается и убеждение в том, что произведения искусства должны избирать возвышенные предметы и облагораживающе воздействовать на души их созерцателей. Пантеон античных статуй, созданный Винкельманом, сохраняет свою популярность благодаря его описаниям и интерпретациям, а также благодаря многочисленным воспроизведениям и гипсовым копиям. Именно с ним связывается идеал телесной красоты, релевантный и для литературы.

Культ Рафаэля получает важные импульсы благодаря сочинениям Винкельмана; легитимируя рассмотрение его произведений через призму античного ваяния. Как наследник достижений древних скульпторов он неизменно противопоставляется Микеланджело (впервые М. Г. Крыловым и В. И. Григоровичем), что вскоре становится общим местом. Новелла Ваккенродера о Рафаэле в его книге „Об искусстве и художниках. Размышления отшельника, любителя изящного", изданной Л. Тиком (1796; рус. перевод: 1826), широко популярная в кругах русских романтиков, способствует дополнительному интересу к творчеству итальянского мастера.

Как кажется, именно нормативный аспект, отмеченный Гадамером, и рационализм Винкельмана привлекают русских, что выражается как в бескомпромиссном отвержении готического и барочного искусства, так и в отзывах о новейших художниках, — например, в пренебрежительных суждениях Батюшкова и Гнедича о назарейцах П. Корнелиусе и О. Ф. Игнатиусе. Платонизм учения Винкельмана о прекрасном, столь живо ощущавшийся немецкими романтиками, на данном этапе оказывается мало актуален для их русских единомышленников.

Наступательный потенциал эстетических идей Винкельмана проявился прежде всего в многочисленных попытках повлиять на другие искусства в духе античной скульптуры. Исходным пунктом при этом было убеждение, что древность выразила себя наиболее полно именно в скульптуре и что все наиболее важные области античной культуры, как впрочем и ее будни, были проникнуты духом пластики.

Из всех поэтов первой трети XIX столетия Н. И. Гнедич (илл. 20) наиболее последовательно претворял идеи Винкельмана в своем творчестве и пропагандировал их среди собратьев по перу. В речи от 13 июня 1821 г. по случаю его переименования из почетных в действительные члены „Вольного общества любителей российской словесности“ Гнедич подчеркивал значение образца, которое должна играть античная скульптура для литературы. Поэзия призвана создавать столь же благородные образы, возвышающиеся над „земной натурой“. Этому требованию идеализации Гнедич следует прежде всего в своей идиллии „Рыбаки“ (1822). Простые рыбаки изображены в ней как гармонические античные личности; „низость“ их состояния демонстративно игнорируется.

Одним из следствий знакомства с идеями Винкельмана стало обогащение русской литературы новым жанром — беллетризованным описанием художественной выставки. Его первым образцом стала батюшковская „Прогулка в Академию художеств“ (1814), написанная с винкельмановской точки зрения. Копии античных скульптур задают в ней систему ценностей, которой затем оказываются поверены произведения искусства позднейших эпох. Хотя этот жанр представлен всего двумя произведениями („Прогулка“ Батюшкова и написанная шестью годами позже „Академия художеств“ Гнедича), невозможно оспаривать как его высокие литературные качества, так и принадлежность к художественной литературе. Позднее журнальные обзоры академических выставок приходят на смену их беллетризированным описаниям.

Второй „Журнал изящных искусств“ (1823–25) предлагал своим читателям не только статьи на художественные темы и переводы сочинений Винкельмана, Лессинга и Менгса, но и содержал литературный отдел. Здесь публиковались и оригинальные стихи, и поэтические переводы из Гомера, Вергилия и Расина, и критические статьи. В соответствии с мнением Винкельмана о Гомере одним из важнейших достоинств лирики признавалась „картинность“. Ф. Н. Глинка был поэтом, стремившимся неизменно следовать этому воззрению в своих стихах. В одной из статей этого раздела П. А. Плетнев сформулировал в высшей степени типичное мнение о том, что прелесть поэтического языка заключается в его „пластической красоте“.

Увлечение идеями Винкельмана способствовало усилению антикизирующих тенденций в творчестве русских писателей и стало одной из причин возникновения многочисленных переводов из Антологии и широкого распространения антологической лирики. Представление о пластическом характере античной культуры находило выражение в стремлении к „скульптурности“ литературных произведений. Это понятие подразумевало возможность интенсивного визуального (почти тактильного) воздействия вербальных произведений на их реципиентов. Несмотря на широкую востребованность этой категории эстетической мыслью XIX в., ее безоговорочное употребление более чем проблематично.

Нельзя не отметить и следующую интересную особенность русского культурного развития. Как известно, представители русского романтического движения выступили в первой четверти XIX в. непримиримыми критиками нормативных тенденций в литературе. Однако те же самые литераторы (Жуковский (илл. 21), Кюхельбекер, Плетнев), как только речь заходила о художественных темах, демонстрировали приверженность системе взглядов Винкельмана и его последователей, отстаивавших жесткую нормативность в отношении изобразительных искусств.

Третий период эстетически актуальной фазы (с 1825 по 1851 г.) характеризуется возрастающей критической дистанцией по отношению к учению Винкельмана, сочинения которого к этому времени были достаточно хорошо известны. Их читали, как и прежде, главным образом на иностранных языках, — при этом все чаще на языке оригинала. Задача создания корпуса сочинений на русском языке была уже отчасти решена, что объясняет отсутствие новых переводов.[15] Никто не отрицает актуальности Винкельмана и того факта, что он был провозвестником важнейших откровений духовной жизни конца XVIII — начала XIX столетия. При

этом исключительную роль играют немецкие интерпретации его наследия — принадлежащие Гёте, Шеллингу и Шлегелям. Учение Винкельмана крайне редко реципируется и пропагандируется в чистой форме. Даже Гнедич, рассуждающий об античности в предисловии к своему переводу „Илиады“ (1829) преимущественно в терминах Винкельмана, одновременно ссылается на „Историю древней и новой литературы“ Ф. Шлегеля (русский перевод: 1829–1830), чтобы придать весомость своей аргументации.

Преподавание в петербургской Академии художеств еще характеризуется высокой степенью приверженности идеям Винкельмана. Однако это учебное заведение теряет свою ведущую роль в распространении его идей, перешедшую к Московскому университету. В центре внимания оказываются учение Винкельмана о красоте, его истоки и его философские аспекты. Для тех, кто увлечен Платоном, воззрения Винкельмана — лишь повторение откровений древне-греческого философа, как это явствует из критических отзывов И. Н. Среднего-Камашева и Н. И. Надеждина. Для русских же шеллингианцев, наоборот, Винкельман — глашатай немеркнущих истин, важное связующее звено между платонизмом и натурфилософией Шеллинга (И. Я. Кронеберг, М. П. Розберг).

Тезис о пластическом характере античной культуры не подвергается сомнению, но интерпретируется по-разному. Для тех, кто находится под влиянием немецких романтиков, это положение необходимо, чтобы подчеркнуть непреодолимую пропасть между античным и современным искусством (так в „Опыте науки изящного“ А. И. Галича; 1825; илл. 22). Иначе востребован этот тезис сторонниками антикизирующих тенденций в искусстве — скульптурно понятая древность вдохновляет их к собственному творчеству, сохраняя значение недосягаемого образца. Понятие „скульптурности“ занимает важное место в концепции русского литературного развития, выдвинутой Белинским в начале 1840-х гг. Эти тенденции достигают своего апогея в сборнике Н. Ф. Щербины „Греческие стихотворения“ (Одесса, 1850); в предисловии к ним поэт эксплицитно формулирует свое понимание антологической поэзии как претворение в слове скульптурных и живописных принципов.

Для художественной литературы соприкосновение с миром идей Винкельмана означало в первую очередь обогащение арсенала тем и образов. Пантеон статуй, утвержденный в общеевропейском сознании благодаря трудам немецкого историка искусств, оказывался наиболее релевантен для лирики. В стихах А. А. Дельвига, А. С. Пушкина, А. Н. Майкова (илл. 23), Н. Ф. Щербины и А. А. Фета возникают многочисленные экфрасисы. Статуя Аполлона Бельведерского, как и у Винкельмана, сохраняет при этом свое центральное место как воплощение высочайшей красоты и как символ гармонической древности. Жанр идиллии, понятый в духе Гнедича, переживает краткий расцвет в конце 1820-х гг. в творчестве Дельвига.

Дважды предпринимается попытка составить подробную роспись различных ступеней мужской и женской красоты, явленных в статуях греческих богов, подобно тому, как это сделано в четвертой главе первой части „Истории искусства древности“. Как А. И. Галич (1835), так и Ф. И. Буслаев (1851) стремятся представить эту роспись как систему определенных типов красоты, обогатив ее археологическими открытиями XIX столетия.

Влияние Винкельмана нашло наиболее явственное выражение в стихах Майкова и Щербины, в их античной тематике и в их „скульптурном“ культе абстрактной красоты. Стих Щербины „Красота, красота, красота! / Я одно лишь твержу с умиленьем!“ („Письмо“, 1847) становится символом эстетического мечтательства и в этом качестве охотно пародируется. Безоглядное поклонение красоте и связанные с ним опасности тематизируются в художественной прозе Гончарова (илл. 24) и Майкова, т. е. как раз теми писателями, кто в молодости отдал дань этому культу. Александр Горунин (рассказы Майкова) и Борис Райский („Обрыв“ Гончарова) соединяют в себе неспособность к действию с энтузиастическим поклонением прекрасному. Винкельмановские аллюзии занимают значительное место в речах обоих персонажей, способствуя их более рельефной характеристике.

Сохранившиеся материалы делают возможной детальную реконструкцию усвоения учения Винкельмана Шевыревым (илл. 25). Весьма правдоподобно, что именно им выполнен перевод „Набросков к характеристике Винкельмана“ Гёте, увидевший свет в 1827 и 1830 гг. в „Московском вестнике“ (илл. 26). Шевырев принадлежал

к тем счастливцам, кто в силу стечения благоприятных обстоятельств смог реализовать в собственной биографии модель длительного образовательного пребывания в Риме, рекомендованную Винкельманом. Он увлеченно изучал „Историю искусства древности“ в Вечном городе, в непосредственной близости к шедеврам античного искусства, вдохновившим к ее написанию. И в 1829–1832 гг., и во время своих более поздних посещений Рима Шевырев охотно брал на себя роль чичероне и неутомимо знакомил друзей с достопримечательностями Вечного города. Хотя число публикуемых очерков, посвященных художественным сокровищам Апеннинского полуострова, неизменно уменьшается (путешествия в Италию становятся делом все более обычным), частная переписка не скудеет свидетельствами об эстетических переживаниях, вызванных канонизированными Винкельманом статуями.

В своих позднейших статьях и книгах Шевырев остается верен системе взглядов, сформировавшейся в Риме. Не удивительно поэтому, что немецкому историку искусств уготовано исключительное место в шевыревской концепции европейского литературного развития: Винкельман — первооткрыватель „подлинной античности“; в этом качестве он подготовил расцвет немецкой литературы конца XVIII — начала XIX в., опыт которой крайне важен для литературы русской. Винкельман оказывается таким образом союзником в борьбе против французского классицизма за русское романтическое искусство. Немецкая культура мыслится Шевыревым как единство; противоречия между веймарской классикой и романтиками им игнорируются. Если антифранцузские настроения Оленина и его окружения были вызваны политическими причинами, то у Шевырева — литературно-эстетическими.

Светлый образ античности, созданный Винкельманом, сохраняет и в третий период эстетически актуальной фазы господствующее положение в русской культуре и свою релевантность для русского искусства, хотя его односторонность становится все более очевидной для тех, кто углубленно изучает античность. Этому способствуют многочисленные находки и стремительное развитие археологии. Из уважения к историческим заслугам Винкельмана перед этой наукой его концепции открыто не критикуются, хотя их преодоленность осознается многими. Не удивительно поэтому, что в первой книге „Пропилеев“ (1851; илл. 27), сборнике Императорского Археологического общества, одной из центральных тем становится стремление объективно осмыслить наследие Винкельмана.

* * *

Для второй, *академической фазы рецепции Винкельмана* в России, длящейся с 1851 г. и поныне, характерен умеренный, ретроспективный интерес к наследию Винкельмана. Ее сущность заключается в том, что идеи Винкельмана рассматриваются как важная часть общеевропейского духовного наследия, а знакомство с ними — как неотъемлемая часть общей культуры. На первый план выходит историческое значение интеллектуальных свершений Винкельмана. Попытки актуализировать его идеи для современного искусства, опершись на его авторитет, можно перечесть по пальцам. Так, например, в 1932 г. М. Горький призвал советских художников использовать опыт древнегреческих скульпторов при изображении нового советского человека, которого рекомендовалось в произведениях искусства идеализировать.[16] Или же другой пример: в 1988 г. в книге „Новый русский классицизм“ петербургский художник Тимур Новиков охотно отсылал к учению Винкельмана, провозглашая основные положения изобретенной им доктрины неоакадемизма в живописи.

Академический характер рецепции Винкельмана выражается главным образом в том, что на первый план с конца XIX в. выдвигаются научные издания его сочинений. Теперь они переводятся исключительно с немецкого языка и сопровождаются предисловиями и комментариями.[17] В связи с историей российских художественных собраний все больший интерес вызывает каталогизаторская деятельность Винкельмана. Одновременно русская германистика обращается к научному изучению наследия Винкельмана, что дает толчок поиску и публикации его рукописей, оказавшихся в российских архивах.[18] По сей день знакомство с сочинениями Винкельмана считается в России важной составляющей гуманитарной образованности, и, кажется, такое положение вещей изменится нескоро.

Алексей Иосифович Жеребин

СПОР ОБ „ИДЕАЛАХ ДРЕВНИХ“: ВИНКЕЛЬМАН — ЛАФАТЕР — ВИЛАНД

Литературно-эстетическая мысль XVIII в. неизменно вращалась вокруг вопроса о соотношении античного и современного искусства. „Спор древних и новых“ завершился, по существу, лишь на исходе эпохи Просвещения, и не во Франции, а в Германии, на родине романтизма, подготовленного полувековой борьбой немцев с влиянием французского классицизма. Ведущая роль в этой борьбе принадлежала сторонникам „древних“.

Указав на сочувственный комментарий Готшеда к Фонтенелю, В. Краус отмечает: „В последующие десятилетия гуманистическая ориентация поднимающейся немецкой культуры не благоприятствовала возвращению к идеям „новых“. Лессинг также со всей определенностью признал в „Лаокооне“ авторитет Стагирита. Перемену вносит лишь Гердер, у которого в исторических взглядах прогресс является решающей категорией“.[1] Однако гердеровской теорией прогресса немецкая рецепция учения „новых“ не исчерпывается.

В 1773 г. К.-М. Виланд сопровождает свою музыкальную драму „Алкеста“ на сюжет Еврипида „письмами“, в которых доказывает, что поведение античных героев не соответствует психологии и нравственному чувству более утонченного современного человека.[2] Это вызывает протест со стороны „бурных гениев“. Выражением его становится фарс молодого Гёте „Боги, герои и Виланд“ (1773), высмеивающий виландовскую модернизацию античности в галантном стиле рококо. Весь этот эпизод представляет известную аналогию полемике между Перро и Расином по поводу „Алкесты“ Филиппа Кино (1674–1675). Виландовские письма об „Алкесте“ повторяют аргументы Перро, самый интерес Виланда к жанру оперного либретто свидетельствует о его обращении к традиции „новых“.

Развивая эту традицию, Виланд вступает во все более острый конфликт со штюрмерами — радикальными наследниками „древних“. Эстетическое значение этого конфликта отчетливо обнаруживает спор об идеалах греческих художников, который Виланд ведет в 1777 г. со знаменитым автором „Физиогномических фрагментов“ И.-К. Лафатером.

„Физиогномические фрагменты“ — влиятельнейшее теоретическое произведение немецкого сентиментализма. Характеристики, устанавливающие связь между чертами лица и нравственным обликом человека, Лафатер чередует с рассуждениями на эстетические и моральные темы, в которых неприятие рационализма сочетается с критикой современности и пиетистское утверждение благочестивой эмоции — с штюрмерским культом оригинальной личности. К числу таких рассуждений относится фрагмент „Об идеалах древних, прекрасная природа, подражание“ („Über die Ideale der Alten, schöne Natur, Nachahmung“, 1775). Он содержит

мысли Лафатера о причинах непревзойденной красоты античной пластики, ее превосходства над искусством XVIII столетия. Чем было искусство древних — „новыми творениями“ („neue Schöpfungen“), то есть выражением высокого умозрительного идеала, или же „подражанием прекрасной природе“ („dichterische Nachahmungen schöner Natur“)? Первый из этих тезисов Лафатер стремится опровергнуть, второй представляется ему истинным.[3]

С точки зрения классицизма такое противопоставление лишено смысла, так как под „прекрасной природой“ („la belle nature“) французские теоретики подразумевали вещи, какими они должны быть согласно разуму. Однако между тождеством умозрительного идеала и прекрасной природы в эстетике классицизма и противопоставлением их у Лафатера имелась переходная ступень — классицизм Винкельмана с характерным для него стремлением к чувственно-прекрасному.

Согласно Винкельману, в античных шедеврах отражена „не только прекрасная природа, но и нечто большее, чем природа“, а именно, „идеальная красота образов, набросанных разумом“.[4] Показательно, что Клопшток, рецензируя Винкельмановы „Мысли о подражании греческим произведениям в живописи и скульптуре“ (1755), откуда взята приведённая цитата, недоумевает по поводу выражения „нечто большее, чем природа“ („noch mehr als Natur“). Ему кажется, что Винкельман подразумевает подражание „возможным мирам“ в духе „швейцарцев“.[5] В действительности же „прекрасная природа“ означает у Винкельмана, вопреки традиционному словоупотреблению, эмпирическую красоту античных моделей. Особенность винкельмановского классицизма не в расширении области идеального, а в жесткой обусловленности идеального реальными причинами. Одна из причин — прекрасная природа древних, созерцание которой формировало способность их разума к созданию сверхчувственных идеалов. Вероятно, Лафатер опирался на положение, высказанное Винкельманом в „Истории искусства древности“ (1764): „Многое из того, что нам представляется идеалом, было у них природным свойством“.[6] Исходный антиклассицистический тезис лафатеровского фрагмента эту мысль абсолютизирует: „То, что мы называем идеалами древних, лишь нам представляется идеалами. Для них это была безуспешная погоня хромающего искусства за природой“.[7] Утверждая, что искусство ниже природы, Лафатер исполнен христианского смирения: сотворение нового доступно только Богу, удел человека — подражание совершенству божественных творений. Поэтому художник-классицист, мнящий, что он украшает природу, в действительности лишь бездарно прорисовывает предоставленный ею контур, сшивает лоскутное одеяло из своих разрозненных впечатлений.[8]

Но подражание может быть, с точки зрения Лафатера, не только бездарным, но и гениальным. Этот противоположный классицизму тип подражания Лафатер называет „манерой оригинального гения“. Она заключается в том, что художник „переплавляет их (слепки с природы — *А. Ж.)* путем добавления своей собственной индивидуальности в однородное целое, которое так ново, так отличается от всех прочих компиляций своего времени, что его называют творением, открытием, идеалом“.[9] Таковы картины Рафаэля, Рубенса и Рембрандта, поэмы Оссиана, Мильтона и Клопштока, но прежде всего таковы произведения древних во главе с Гомером.

Характеризуя манеру гения, Лафатер повторяет мысль Гёте из его письма к Ф. Якоби. „Начало и конец всякого творчества, — писал Гёте, — есть воспроизведение окружающего меня мира силами моего внутреннего мира, который все схватывает, соединяет, перемешивает как глину и творит заново, возрождая воспринятое в своеобразной форме, в собственной манере. Как это происходит, останется вечной тайной, которую никогда не поймут резонеры и болтуны“.[10] Гёте принадлежал, как известно, и очерк о Гомере, органически вошедший в „Физиономические фрагменты“ Лафатера. Очевидно, что принцип „гениального подражания“, воплощение которого Лафатер, как и Гёте, находит в искусстве древних, расценивается во „Фрагментах“ как возможность преодоления коренного разрыва между искусством и природой. Подтверждением этого является также лафатеровский фрагмент „Гений“, где гениальный художник характеризуется как „выразитель невыразимого“ и „переводчик природы“, „богочеловек и пророк, раскрывающий тайны Бога и человеческой души“.[11]

Однако главным заданием Лафатера является критика рационалистической эстетики как со-

временной формы культуры. Рационалистический идеал прекрасного он объявляет фикцией, идеализацию — бессознательным подражанием эмпирической природе, искусство — „физиономией своего века“. Современность вызывает у него глубокое отвращение, усиленное сравнением с античностью: „Достаточно сравнить следствие со следствием, например, немецкую литературу нашего времени с поэзией древних, чтобы проявились причины. Мы — подонки времен! Отвратительное поколение, едва прикрывшее себя гримом добродетели!“[12]

Лафатер не называет имен, но выражение „грим добродетели“ („Schminke der Tugend“) является в 1770-е гг. своего рода топосом антивиландовской критики. Виланд, непрестанно обвинявшийся штюрмерами в безнравственности, должен был принять инвективу Лафатера на свой счет. Он отвечает полемической статьей „Мысли об идеалах древних“ (1777),[13] о которой пишет И. Г. Мерку: „Главное, за что я нападаю на нашего дорогого энтузиаста, это его греки, якобы более прекрасные, чем современные люди“.[14]

Блестящий знаток античности, Виланд систематически развенчивает идеализированный образ Древней Греции, созданный Винкельманом и усвоенный Лафатером. Вместе с тем он уже очень далек от наивного оптимизма французских „новых“, от просветительского восхваления „Века Разума“. В основе его аргументации лежит оригинальная философско-историческая концепция, изложенная им в несколько более ранней статье „Рассуждение об упадке человеческого рода“ (1777).

Прогресс постулируется в этой статье как предмет веры, но не эмпирического знания. Опыт же свидетельствует лишь о том, что каждая цивилизация проходила путь от величия к упадку, необходимому и оправданному как закономерный этап всемирной истории. Затем Виланд пишет: „На гигантской лестнице истории я вижу лишь две ступени, свидетельствующие в пользу человечества. На одной из них в народе имеется множество свободных, благородных, добродетельных людей [...] На другой у народа появляются художники, умеющие высекать из мрамора образы великих людей, которых уже нет больше в действительности, сооружать прекрасные храмы в честь богов, вера в которых давно утрачена, представлять на сцене героические деяния, которые уже никто не способен свершить“.[15] Первую из этих ступеней Виланд называет „эпохой природы“, вторую — „эпохой искусства“, то есть расцвет художественной культуры он рассматривает как феномен эпохи общественного упадка.

Возвращаясь к этой мысли в статье „Мысли об идеалах древних“, Виланд утверждает, что Греция в период от Перикла до Александра была так же безнадежно больна, как любой из современных европейских народов. Прекрасны были люди эпохи Гомера, но времена, когда создавались греческая скульптура и живопись, соотносятся с этой эпохой аналогично тому, как современная европейская цивилизация соотносится с эпохой древних германцев или со Средневековьем.

От критики идеального образа античности Виланд переходит к обоснованию идеализации как принципа прекрасного искусства. Если великое искусство древних возникло в условиях, когда греки не были ни исключительно красивы, ни исключительно нравственны, то, следовательно, греческие художники не копировали окружающую их действительность, как считает Лафатер, а возвышались над нею, воплощая умозрительный идеал прекрасного. „Результатом всего сказанного, — пишет Виланд, — мне представляется, что с трудом может быть измыслена причина, в силу которой также и современные художники не могли бы (не имея вокруг более прекрасной природы) создавать такие же, а может быть, и еще более прекрасные произведения, чем древние“.[16]

По мнению Ф. Зенгле, статья Виланда явилась выражением „эстетического идеализма“, предвосхитившего наряду с учением Винкельмана классицизм Гёте.[17] Между тем виландовская трактовка идеализирующего искусства обнаруживает особенность, принципиально отличающую ее от классицизма как во французском, так и в веймарском его вариантах. Подобно своему антагонисту Лафатеру, Виланд отрицает объективный характер идеалов, в идеальных образах воплощена для него не сущность природы, а субъективная иллюзия художника, его личная возвышенная эмоция. Но то, в чем Лафатер видит профанацию искусства, Виланд переосмысляет как его родовой признак, как высшую эстетическую ценность.

Когда Винкельман утверждает, что искусство выше природы, речь идет о соответствии иде-

альных образов природе метафизической; когда Лафатер говорит о недосягаемости природы, его цель — развенчание классицизма во имя гениального постижения природы на основе непосредственного чувства. Виланд же пишет: „Нет никакого смысла затевать распрю между искусством и природой, возвышая одно за счет другого. Ведь мы не должны забывать, что природа, о которой мы беспрестанно рассуждаем, есть не природа как таковая, а природа, какой она отражается в наших глазах, — а это в немалой степени приближает ее к искусству. Смешно, когда земная тварь усаживается, чтобы, соревнуясь с Господом Богом, создавать людей из глины и камня. Но попытка воплотить призрак — а разве не таковы все образы наших чувств? — не превышает силы человека“.[18]

Здесь отчетливо звучит тема художника-Прометея, намеченная также и в приведенном выше рассуждении Лафатера о „гениальном подражании“. В немецкой научной литературе образ Прометея рассматривался либо как философско-эстетический символ „Бури и натиска“, либо как его предвестие. Но и у Шефстбери, и у „швейцарцев“ этот символ еще теснейшим образом связан с рационалистической концепцией творчества.[19] В еще большей степени это относится к Винкельману, утверждавшему, что „только художник, пропитавший свою кисть разумом, может быть назван носителем того огня, который Прометей похитил у богов“.[20] Оба толкования — классицистическое и штюрмерское — объединяет гносеологический оптимизм, взгляд на искусство как на средство постижения природы, в одном случае с помощью разума, в другого — с помощью чувства. Поэтому скептическая переоценка символа Прометея в статье Виланда полемична не только по отношению к Лафатеру, но и по отношению к классицизму.

Таким образом, взгляды „новых“ претерпевают в 1770-е гг. весьма существенную эволюцию, хотя она менее заметна, чем эволюция сторонников „древних“. Виланд также отталкивается от теории французского классицизма. Но открытому штюрмерскому отрицанию этой теории он противопоставляет ее скептическое расшатывание, лозунгу природы и чувства — принцип игры с воображаемыми идеалами, эстетике „Бури и натиска“ — эстетику рококо.

Примечания:

1 *Krauss W.* Der Streit der Altertumsfreunde mit den Anhängern der Moderne und die Entstehung des geschichtlichen Weltbildes // Antike und Moderne in der Literaturdiskussion des 18. Jahrhunderts / Hrsg. von W. Krauss und H. Kortum. Berlin, 1966. S. LVII.

2 *Wieland Chr. M.* Briefe an einen Freund über das deutsche Singspiel „Alceste“ // Der deutsche Merkur. 1773. Bd. 1. S. 34–72, 223–243.

3 *Lavater J. K.* Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntniss und Menschenliebe. (Faksimiledruck nach der Ausgabe 1775–78). Leipzig, 1968. Bd. III. S. 81.

4 *Винкельман И.* Избранные произведения и письма / Пер. А. А. Алявдиной. М., 1935. С. 94.

5 *Klopstock Fr. G.* Eine Beurteilung der Winckelmannschen Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in den schönen Künsten // Meisterwerke deutscher Literaturkritik / Hrsg. von H. Meyer. Berlin, 1956. Bd. I. S. 215–220.

6 *Винкельман И.* Избранные произведения и письма / Пер. А. А. Алявдиной. М., 1935. С. 258.

7 *Lavater J. K.* Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntniss und Menschenliebe. (Faksimiledruck nach der Ausgabe 1775–78). Leipzig, 1968. Bd. III. S. 43.

8 Ibidem. S. 41.

9 Ibidem.

10 *Goethe*. Werke / Hrsg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen. Weimar, 1887–1919. Abth. IV: Briefe. Bd. II. S. 205 (an F. H. Jakoby 21.VIII.1774).

11 *Lavater J. K.* Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntniss und Menschenliebe. (Faksimiledruck nach der Ausgabe 1775–78). Leipzig, 1969. Bd. IV. S. 81.

12 Ibidem. Bd. III. S. 46.

13 Впервые под этим названием („Gedanken über die Ideale der Alten“) в „Немецком Меркурии“ (Der Teutsche Merkur. 1777. Bd. III. S. 121–129; 198–228. Bd. IV. S. 69–83), позднее в сочинениях Виланда под названием „Об идеалах греческих художников“ („Über die Ideale der griechischen Künstler“).

14 *Wieland Chr. M.* Briefe an J. H. Merck von Goethe, Herder, Wieland und anderen bedeutenden Zeitgenossen / Hrsg. von K. Wagner. Darmstadt, 1835. S. 118.

15 *Wieland Chr. M.* Werke. 40 Theile in 18 Bänden / Hrsg. von H. Düntzer. Hempel-Ausgabe. Berlin, 1879. Th. XXXI: Beiträge zur geheimen Geschichte der Menschheit. S. 172.

16 *Wieland Chr. M.* Werke. 40 Theile in 18 Bänden / Hrsg. von H. Düntzer. Hempel-Ausgabe. Berlin, 1879. Th. XXXV: Kleine Schriften zur Culturgeschichte. S. 441.

17 *Sengle F.* Wieland. Stuttgart, 1949. S. 328.

18 *Wieland Chr. M.* Werke. 40 Theile in 18 Bänden / Hrsg. von H. Düntzer. Hempel-Ausgabe. Berlin, 1879. Th. XXXV: Kleine Schriften zur Culturgeschichte. S. 441.

19 *Walzel O.* Das Prometheussymbol von Shaftesbury bis Goethe. München, 1932.

20 *Винкельман И.* Избранные произведения и письма / Пер. А. А. Алявдиной. М., 1935. С. 133.

Aleksej Iosifovič Žerebin

Winckelmann – Lavater – Wieland. Der Streit um die „Ideale der Alten“

Das literarisch-ästhetische Denken kreiste im 18. Jahrhundert ständig um das Verhältnis von antiker und moderner Kunst. „Der Streit der Alten und der Neuen“ endete im Wesentlichen erst gegen Ende der Aufklärung, und zwar nicht in Frankreich, sondern in Deutschland, in der Heimat der Romantik, die im Ergebnis des ein halbes Jahrhundert andauernden Ringens der Deutschen mit dem Einfluss des französischen Klassizismus entstand. Die führende Rolle in diesem Kampf nahmen die Anhänger der „Alten“ ein.

Unter Verweis auf Gottscheds wohlwollenden Kommentar zu Fontenelle bemerkt W. Krauss: „Die humanistische Orientierung der im weiteren Verlauf des Jahrhunderts ansetzenden deutschen Geisteserhebung begünstigte lange Zeit keine erneute Zuwendung zu der Sache der Modernisten. Auch Lessing hatte im Laokoon ausdrücklich die letzte Autorität des Stagiriten anerkannt. Eine Schwenkung vollzog erst Herder, in dessen Geschichtsbild der Fortschritt die entscheidende Kategorie darstellte.“[1] Jedoch erschöpft sich die deutsche Rezeption der Lehre der „Modernisten“ nicht mit Herders Fortschrittstheorie.

1773 verfasste Ch. M. Wieland zu seinem Singspiel *Alceste* über ein Thema von Euripides *Briefe*, in denen er nachweist, dass das Verhalten der antiken Helden der Psychologie und dem moralischen Empfinden des empfindsameren modernen Menschen nicht entspricht.[2] Das ruft Protest von Seiten der Vertreter des Sturm und Drang hervor. Ausdruck dafür ist die Farce *Götter, Helden und Wieland* (1773) des jungen Goethe, der sich über die Wielandsche Modernisierung der Antike im galanten Rokokostil lustig macht. Diese ganze Episode erinnert an die bekannte Polemik von Perrault und Racine über die „Alceste“ von Philippe Quinault (1674–1675). In Wielands Briefen zur „Alceste“ werden die Argumente von Perrault wiederholt, und schon Wielands Interesse für das Genre des Opernlibrettos zeugt davon, dass er sich der Tradition der „Neuen“ zuwandte.

Wieland führt diese Tradtion fort und gerät damit in einen immer schärferen Konflikt mit den Vertretern des Sturm und Drang, den radikalen Erben der „Alten“. Die ästhetische Bedeutung dieses Konflikts wird mit dem Streit über die Ideale der griechischen Künstler deutlich, den Wieland 1777 mit dem berühmten Verfasser der *Physiognomischen Fragmente* J. K. Lavater führt.

Die *Physiognomischen Fragmente* sind das einflussreichste theoretische Werk des deutschen Sentimentalismus. Darin wechseln sich Aussagen über die Beziehung zwischen den Gesichtszügen eines Menschen und seiner moralischen Haltung mit Betrachtungen über ästhetische und moralische Themen ab, in denen die Ablehung des Rationalismus mit der Kritik der Moderne und die pietistische Stärkung der frommen Emotion mit dem Kult der Originalpersönlichkeit beim Sturm und Drang verbunden werden. Zu diesen Betrachtungen gehört das Fragment *Über die Ideale der Alten, schöne Natur, Nachahmung* (1775). Darin legt Lavater seine Gedanken über die Ursachen der unübertroffenen Schönheit der antiken Plastik und deren Überlegenheit im Vergleich zur Kunst des 18. Jahrhunderts dar. Waren die Kunstwerke des Altertums „neue Schöpfungen“, also Ausdruck eines hohen, spekulativen Ideals, oder „dichterische Nachahmungen schöner Natur“? Die erste These versucht Lavater zu widerlegen, die zweite erscheint ihm wahr.[3]

Aus Sicht des Klassizismus ist diese Gegenüberstellung sinnlos, denn unter der „schönen Natur“ („la belle nature“) verstanden die französischen Theoretiker die Dinge so, wie sie vernünftigerweise sein sollten. Doch zwischen der Übereinstimmung des spekulativen Ideals mit der schönen Natur in der Ästhetik des Klassizismus und deren Gegenüberstellung bei Lavater gab es eine Übergangsstufe – Winckelmanns Klassizismus mit dem für ihn typischen Streben nach dem Empfindsamen und Schönen.

Nach Winckelmann findet sich in den antiken Meisterwerken „nicht allein die schönste Natur, sondern noch mehr als Natur, das ist, gewisse idealische Schönheiten derselben, die [...] von Bildern bloß im Verstande entworfen [...].“[4] Bezeichnend ist, dass Klopstock in seiner Rezension von Winckelmanns Schrift *Gedancken über die Nachahmung der Griechischen Wercke in der Mahlerey und Bildhauer–Kunst* (1755), aus der das angeführte Zitat stammt, den Ausdruck „noch mehr als Natur“ befremdlich findet. Er glaubt, dass Winckelmann darunter die Nachahmung der „möglichen Welten“ im Geiste der „Schweizer“ versteht.[5] In Wirklichkeit bedeutet „die schönste Natur“ bei Winckelmann, entgegen dem traditionellen Gebrauch dieses Wortes, die empirische Schönheit der antiken Modelle. Die Besonderheit von Winckelmanns Klassizismus liegt nicht in der Erweiterung des Idealen, sondern in der strengen Bedingtheit des Idealen durch reale Gründe. Einer der Gründe sei die

schöne Natur der Alten, deren Betrachtung es ihrem Verstand ermöglichte, übersinnliche Ideale zu erschaffen. Wahrscheinlich stützte sich Lavater auf die Äußerung Winckelmanns in der *Geschichte der Kunst des Alterthums* (1764): „Vieles, was wir uns als Idealisch vorstellen möchten, war die Natur bey ihnen."[6] In Lavaters antiklassizistischer Ausgangsthese wird dieser Gedanke verabsolutiert: „Das was wir Ideale nennen bei den Alten, mag uns ideal scheinen. Ihnen war's vermutlich unbefriedigendes Natur-Nachhinken der Kunst!"[7] In Lavaters Behauptung, die Kunst stünde unter der Natur, zeigt sich seine christliche Demut. Neues könne nur von Gott geschaffen werden, das Schicksal des Menschen sei die Nachahmung der Vollkommenheit von Gottes Schöpfungen. Deshalb würde der klassizistische Künstler, der da glaubt, die Natur zu verschönern, in Wirklichkeit nur ungeschickt die von ihr vorgegebenen Konturen nachzeichnen und aus seinen einzelnen Eindrücken einen Flickenteppich machen.[8]

Doch die Nachahmung könne, so Lavater, nicht nur ungeschickt, sondern auch genial sein. Über diese dem Klassizismus gegenübergestellte Nachahmung sagt Lavater: „Nicht so, wer original ist, das Genie." Dieser Künstler „schmilzt sie (die Kopien der Natur, A. Ž) durch einen Zusatz seiner teilnehmenden Individualität zu einem homogenen Ganzen, und dies homogene Ganze ist so neu, so von allen anderen Zusammenflickungen seines Zeitalters verschieden, dass man's neues Geschöpf, Ideal, Erfindung heißt."[9] Dieser Art seien die Werke von Raffael, Rubens und Rembrandt, Ossian, Milton oder Klopstock, doch vor allem die der Alten, in erster Linie Homer.

Bei seiner Charakteristisierung des Genies nimmt Lavater Goethes Gedanken aus dessen Brief an F. Jacobi auf. Darin schreibt Goethe: „Was doch alles Schreibens Anfang und Ende ist die Reproduktion der Welt um mich, durch die innere Welt, die alles packt, verbindet, neu schafft, knetet und in eigner Form, Manier wieder hinstellt, das bleibt ewig Geheimnis, Gott seid Dank, das ich auch nicht offenbaren will den Gaffern und Schwätzern."[10] Von Goethe stammte bekanntlich auch der Essay über Homer, der organisch in die *Physiognomischen Fragmente* Lavaters einging. Es ist offenkundig, dass das Prinzip der „genialen Reproduktion", die Lavater, ebenso wie Goethe, in der Kunst des Altertums findet, in den „Fragmenten" als Möglichkeit zur Überwindung der ursprünglichen Kluft zwischen Kunst und Natur gesehen wird. Bestätigt wird das auch mit Lavaters Fragment *Genie*, worin die genialen Künstler als „Aussprecher unaussprechlicher Dinge", „Dolmetscher der Natur" sowie „Menschengötter", „Propheten" sowie „Offenbarer der Geheimnisse Gottes und der Menschen" bezeichnet werden.[11]

Aber Lavaters Hauptaufgabe ist die Kritik der rationalistischen Ästhetik als moderner Kulturform. Das rationalistische Ideal des Schönen erklärt er zur Fiktion, die Idealisierung zur unterbewussten Nachahmung der empirischen Natur und die Kunst zur „Physiognomie ihrer Zeit". Die Moderne widert ihn an, was noch durch den Vergleich mit der Antike verstärkt wird: „Hefe der Zeit sind wir! Ein abscheuliches Geschlecht im Ganzen, [...] kaum angehaucht mit der Tugendschminke! [...] Man vergleiche nur Wirkung und Wirkung, um Ursach und Ursach vergleichen zu können. Nur itzige deutsche und alte griechische Schriftstellerei [...]."[12]

Lavater nennt zwar keinen Namen, aber der Ausdruck „Tugendschminke" war in den 1770er Jahren eine Art Topos der Anti-Wieland-Kritik. Wieland, dem von den Vertretern des Sturm und Drang fortwährend eine unmoralische Haltung vorgeworfen wurde, musste Lavaters Beschimpfung auf sich beziehen. Er reagiert mit dem polemischen Aufsatz *Gedanken über die Ideale der Alten* (1777),[13] über den er an H. J. Merck schreibt: „Hauptsächlich schikaniere ich unsren lieben Enthusiasten über seine Griechen, welche schönere Menschen und bessere Menschen als das itzige Menschengeschlecht sind."[14]

Als glänzender Kenner des Altertums demontiert Wieland systematisch das idealisierte Bild vom alten Griechenland, das von Winckelmann geschaffen und von Lavater übernommen worden war. Damit hat er sich schon sehr weit vom naiven Optimismus der französischen „Neuen" und von der aufklärerischen Preisung des „Zeitalters der Vernunft" entfernt. Seiner Argumentation liegt sein eigenes philosophisch-historisches Konzept zugrunde, das er im etwas früheren Artikel *Betrachtung über die Abnahme des menschlichen Geschlechts* (1777) darlegte.

Der Fortschritt wird in diesem Artikel als Gegenstand des Glaubens und nicht des empirischen Wissens betrachtet. Die Erfahrung zeige lediglich, dass jede Zivilisation den Weg vom Höhepunkt zum Niedergang durchlief, welcher notwendig und als gesetzmäßige Etappe der Weltgeschichte gerechtfertigt ist. Wieland schreibt weiter: „Mich dünkt, auf der ganzen Leiter, worauf ich die Menschenkinder [...] ewig auf und nieder steigen sehe, sind nur zwei Stufen, wo sie zu ihrem Vorteil in die Augen fallen. Die eine ist der Zeitpunkt, wo ein Volk viel freie, edle, gute Menschen

[...] hat; die andere der, wo es Künstler hat, um [...] die Bilder der großen Menschen, die nicht mehr sind, aus Marmor [...] zu schnitzen und den Göttern, an die man nicht mehr glaubt, schöne Tempel aufzubauen, und die Taten der Helden, die niemand mehr tun kann, [...] in schönen Schauspielen [...] vorzustellen.“[15] Die erste Stufe nennt Wieland „Zeit der Natur“, die zweite „Zeit der Kunst“, das heißt, er sieht das Aufblühen der künstlerischen Kultur als Phänomen einer Zeit des gesellschaftlichen Niedergangs.

Diesen Gedanken greift Wieland im Aufsatz *Gedanken über die Ideale der Alten* wieder auf und behauptet, Griechenland sei in der Periode von Perikles bis Alexander genauso unheilbar krank gewesen sie jedes gegenwärtige europäische Volk. Schön seien die Menschen zu Homers Zeiten gewesen, doch die Zeiten, als die griechische Bildhauerei und Malerei entstand, verhalte sich zu jenen Zeiten so, wie die zeitgenössische europäische Zivilisation zur Zeit der alten Germanen oder zum Mittelalter.

Von der Kritik des Idealbildes der Antike geht Wieland zur Begründung der Idealisierung als Prinzip der schönen Künste über. Wenn die große Kunst der Alten also zu einer Zeit entstanden sei, als die Griechen weder ausschließlich schön noch ausschließlich moralisch waren, so folge daraus, dass die griechischen Künstler nicht die sie umgebende Wirklichkeit kopiert, wie Lavater meint, sondern sich über diese erhoben und ein sinnliches Ideal des Schönen dargestellt hätten. Als Schlussfolgerung meint Wieland, dass er sich kaum einen Grund dafür vorstellen könne, dass die modernen Künstler (die keine schönere Natur um sich haben) nicht ebenso schöne oder vielleicht sogar noch schönere Werke schaffen könnten als die der Antike.[16]

Nach Ansicht von F. Zengle war Wielands Aufsatz Ausdruck eines „ästhetischen Idealismus“, der mit Winckelmanns Lehre zugleich Goethes Klassizismus vorwegnahm.[17] Dabei weist die Wielandsche Haltung zu einer idealisierenden Kunst eine Besonderheit auf, die sie prinzipiell vom Klassizismus, sowohl in der französischen als auch in der Weimarer Variante, unterscheidet. Wie sein Gegenspieler Lavater lehnt Wieland den objektiven Charakter der Ideale ab; in den idealen Bildern ist für ihn nicht das Wesen der Natur, sondern die subjektive Illusion des Künstlers, seine persönliche starke Emotion dargestellt. Doch das, was für Lavater eine Profanisierung der Kunst ist, deutet Wieland zu ihrem ureigensten Kennzeichen, zu ihrem höheren ästhetischen Wert um.

Wenn Winckelmann sagt, die Kunst stehe über der Natur, geht es um die Übereinstimmung der idealen Bilder mit der metaphysischen Natur; wenn Lavater von der Unerreichbarkeit der Natur spricht, geht es ihm um die Entthronung des Klassizismus im Namen eines genialen Erfassens der Natur auf der Grundlagen des unmittelbaren Gefühls. Denn Wieland schreibt: „[...] niemand in der Welt kann ein Interesse darunter haben, die Kunst mit der Natur zusammenzuhetzen, oder die eine auf Kosten der anderen zu erheben. Denn – was wir nicht vergessen wollen – auch die Natur, von der diese ganze Zeit die Rede war, ist ja wahrlich nicht die Natur selbst, sondern bloß die Natur, wie sie sich in unseren Augen abspiegelt, und dies rückt Natur und Kunst um ein Beträchtliches näher zusammen. Es wäre freilich ein lächerlich Beginnen, wenn ein Erdenkloß sich hinsetzen und aus Ton oder Stein – mit unserm Herrn Gott in die Wette Menschen machen wollte. Aber der Versuch, ein Schattenbild (und das sind doch wohl alle unsre Sinnenbilder?) nachzuzeichnen oder nachzubilden, hat nichts, das die Kraft der Menschheit übersteigt.“[18]

Hier ist deutlich das Thema des Künstlers als Prometheus zu erkennen, das auch in Lavaters oben angeführter Betrachtung über die „geniale Nachahmung“ angerissen wird. In der deutschen Fachliteratur wird das Bild des Prometheus entweder als philosophisch-ästhetisches Symbol des Sturm und Drang oder als dessen Vorbote gesehen. Doch auch bei Shaftesbury sowie bei den „Schweizern“ ist dieses Symbol noch enger mit der rationalistischen Konzeption des Schöpferischen verbunden.[19] Dies trifft noch mehr auf Winckelmann zu, der sagt: „Der Pinsel, den der Künstler führet, soll im Verstand getunkt sein, [...] so wird ihn seine Kunst begeistern, und wird das Feuer, welches Prometheus den Göttern raubete, in ihm erwecken.“[20] Beide Sichtweisen, die klassizistische und die des Sturm und Drang, verbindet der Erkenntnisoptimismus, das Verständnis der Kunst als eines Mittels für das Begreifen der Natur, bei Ersteren mit Hilfe des Verstandes, bei der Anderen mit Hilfe des Gefühls. Daher ist die skeptische Umbewertung des Prometheussymbol in Wielands Aufsatz nicht nur in Bezug auf Lavater, sondern auch auf den Klassizismus polemisch.

Somit erleben die Ansichten der „Neuen“ in den 1770er Jahren eine wesentliche Entwicklung, auch wenn diese weniger deutlich ist als die Entwicklung der Anhänger der „Alten“. Auch Wieland entfernt sich von der Theorie des französischen Klassizismus. Doch der offenen Ablehnung dieser Theorie durch den Sturm und Drang stellt er deren skeptische Zerle-

gung gegenüber, dem Motto „Natur und Gefühl“ das Prinzip des Spiels mit vorstellbaren Idealen, der Ästhetik des Sturm und Drang die Ästhetik des Rokoko.

Max Kunze

Die Erstfassungen der Gedancken über die Nachahmung der Griechischen Wercke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst im Sankt Petersburger Manuskript

Das Sankt Petersburger Manuskript

1851 erwarb die Sankt-Petersburger Öffentliche Bibliothek (seit 1992 Russische Nationalbibliothek) Winckelmanns ersten Entwurf für die *Gedancken über die Nachahmung der Griechischen Wercke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst* (Abb. 1). Über diese Erwerbung berichtete die Petersburger Bibliothek 1852 in ihrem Journal.[1] 1992 transkribierte I. N. Kuznecov das Manuskript und erläuterte es knapp. Es erschien – in Anlehnung an die Auflagenhöhe der ersten Auflage von Winckelmanns *Gedancken* – als Privatdruck in 50 Exemplaren in Moskau.[2] Darüber berichtete er auf einem Winckelmann-Kolloquium, das 1994 anlässlich des 275. Geburtstages von Johann Joachim Winckelmann in Sankt Petersburg stattfand.[3] Konstantin Yu. Lappo-Danilevskijs umfassendes deutschsprachiges Werk über die russische Winckelmann-Rezeption[4] erwähnte die Existenz dieses Manuskripts in der Petersburger Bibliothek. Trotzdem blieb es in Westeuropa unberücksichtigt. Die Transkription von Kuznecov befriedigte nicht, vor allem wegen der unklaren Kennzeichnung der ergänzten und/oder getilgten Passagen, z.T. auch wegen der unkorrekten Lesungen. Das Petersburger Manuskript wurde deshalb neu transkribiert und in den jetzt vorliegenden Band der historisch-kritischen Winckelmann-Ausgabe aufgenommen.[5]

Bei dem Manuskript (Abb. 1) handelt es sich um ein Heft im Oktav-Großformat (21,0 cm x 17,5 cm). Das gelbliche Papier ist ohne erkennbare Wasserzeichen und hat horizontale Ripplinien im Abstand von 5 cm. Das Heft setzt sich aus von oben eingeschlagenen Doppelseiten zusammen, es sind insgesamt 19 Blatt bzw. 38 Seiten. Allerdings bestehen die beiden äußeren Doppelblätter (p. 1–2 und p. 18–19) aus einfachem, nicht verstärktem Papier, ein Indiz dafür, dass sie später für eine Erweiterung angefügt wurden (Abb. 2). Aus den 38 beidseitig beschriebenen Seiten lassen sich zwei Fassungen herauslesen: Eine erste knappe Fassung A von nur acht beidseitig beschriebenen Seiten, die in einer späteren Phase (Fassung B) überarbeitet und um zusätzliche neun Seiten erweitert wurde, also um mehr als das Doppelte anwuchs. Das ursprüngliche Heft bestand also nur aus 8 Blatt bzw. 16 Seiten; die übrigen Blätter wurden im zweiten Arbeitsprozess eingeschoben. Um einen äußeren Rand für Hinweise oder kleine Ergänzungen zu gewinnen, sind die Seitenränder durchgängig geknifft, so dass ein 4 cm breiter Rand markiert ist. Winckelmanns römische Hefte sind übrigens in der Regel in der Mitte für zwei Spalten gefaltet bzw. der fortlaufende Text nur auf den Rectoseiten, oft nur einspaltig, beschrieben; die gegenüberliegende Versoseite ist den Ergänzungen und Korrekturen vorbehalten. Dagegen ist der Text im Petersburger Heft auf den Recto- und Versoseiten mit nur schmalem Rand fortlaufend geschrieben, weshalb der Haupttext der zweiten Fassung durch Streichungen und Ergänzungen mangels Platz hin und her springt. Auch darin unterscheidet sich dieses Dresdner von seinen römischen Manuskripten. Die Paginierung ist nicht von Winckelmanns Hand, auch die Fadenheftung wurde wohl später hergestellt.

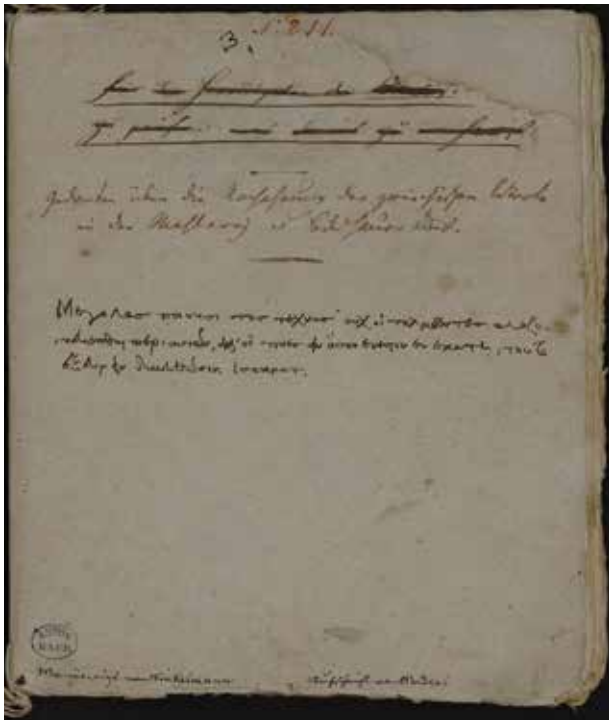


Abb. 1: Titelseite des Winckelmann-Manuskripts der „Gedancken“, Russische Nationalbibliothek, St. Petersburg
Илл. 1: Титульная страница рукописи И. И. Винкельмана „Мысли о подражании произведениям греческой скульптуры“, Российская Национальная библиотека, Санкт-Петербург

Wege des Manuskripts in der deutschen Klassik

In der Russischen Nationalbibliothek in Sankt Petersburg existiert ein handgeschriebenes Angebotsbuch[6] von Anton Baer, mit dem Joseph Baer, ebenfalls Buchhändler in Frankfurt und Hauptagent für Sankt Petersburg, Angebote der Bibliothek unterbreitete. Es verzeichnet insgesamt 213 Autographen; das Winckelmann-Manuskript trägt die Nummer 211 und gehört zu den wenigen angefügten Nachträgen. Auf dem Titelblatt des Manuskripts ist der Sammlungsbesitz von Anton Baer mit einem Stempel vermerkt (Abb. 3). Anton Baer (1815 in Frankfurt geboren) war einer der bekanntesten deutschen Autographenhändler und verkaufte seit 1845 Autographen in Frankfurt, später auch in Paris.

Offenbar von Anton Baer stammt eine interessante Notiz auf der Titelseite des Heftes (p.1r), die am unteren Rand zu lesen ist: „Manuscript von Winckelmann. Aufschrift von Herder“ (Abb. 3). Der Hinweis auf Herder bezieht sich auf den darüber notierten Titel der *Gedancken* und dürfte in der Tat von Johann Gottfried Herder (1744–1803) stammen (Abb. 4).

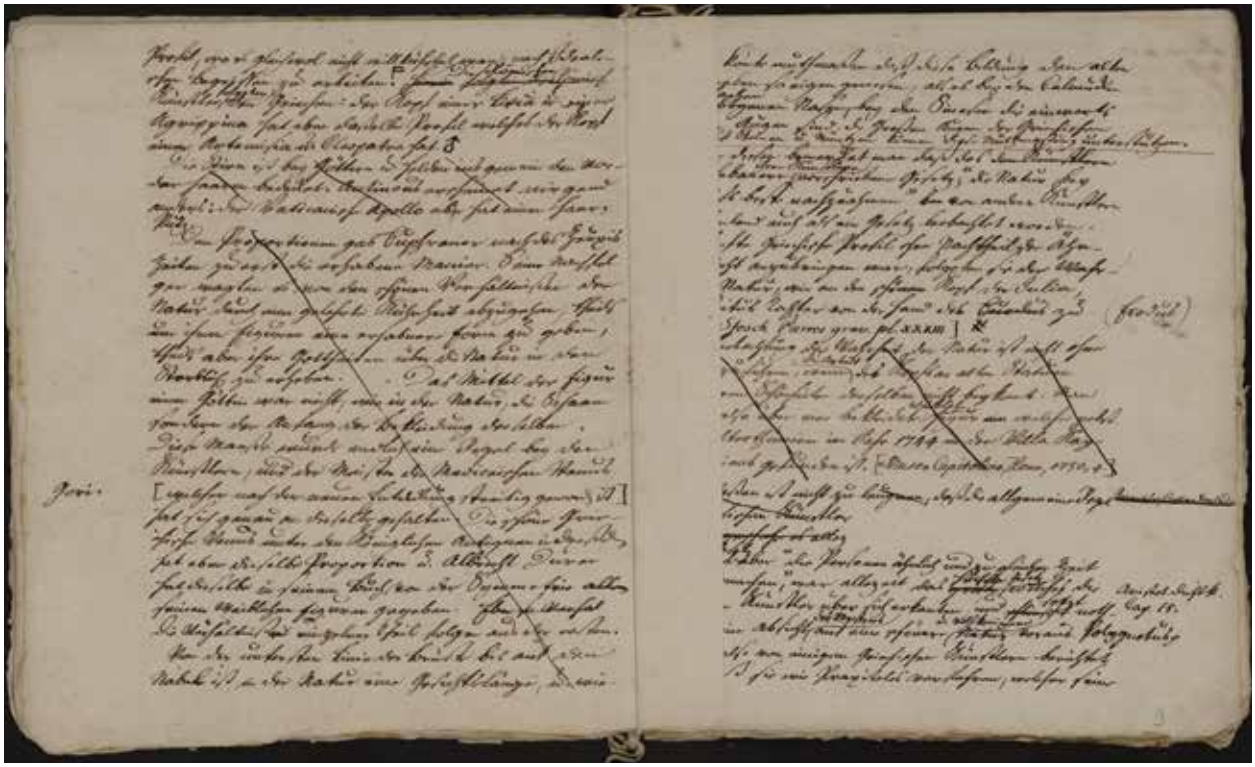


Abb. 2: p. 8v–9r mit Randleiste der eingeschobenen Seite, Russische Nationalbibliothek, St. Petersburg
Илл. 2: p. 8v-9r с боковым полем добавленной страницы, Российская Национальная библиотека, Санкт-Петербург

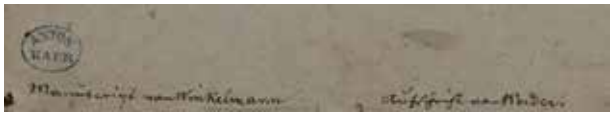


Abb. 3: Unterer Eintrag und Stempel von Anton Baer, p. 1 des Winckelmann-Manuskripts Russische Nationalbibliothek, St. Petersburg
Илл. 3: Запись по нижнему краю и штемпель Антона Бэра на p. 1 рукописи Винкельмана, Российская Национальная библиотека, Санкт-Петербург

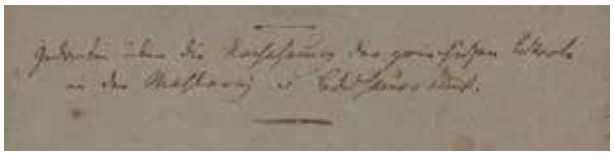


Abb. 4: Titelüberschrift auf p. 1r des Winckelmann-Manuskripts von Herder, Russische Nationalbibliothek, St. Petersburg
Илл. 4: Заглавие на p. 1r рукописи Винкельмана, почерк И. Г. Гердера, Российская Национальная библиотека, Санкт-Петербург

Abb. 5: Titelüberschrift auf p. 3r des Winckelmann-Manuskripts, Russische Nationalbibliothek, St. Petersburg
Илл. 5: Заглавие на p. 3r рукописи Винкельмана, Российская Национальная библиотека, Санкт-Петербург

Abb. 6: Herders „Denkmal Johann Winckelmann's" von 1778, Preisaufgabe für die Hessische Gesellschaft für Altertümer in Kassel, Universitätsbibliothek Göttingen
Илл. 6: И. Г. Гердер, „Памятник Иоганну Винкельману" (1778), сочинение, посланное на конкурс Гессенского Общества древностей в Касселе, Библиотека Гёттингенского университета

Der Titel erscheint allerdings nochmals auf p. 3r, dort aber im Schreibduktus und orthographisch vom dem auf p. 1 verschieden, hier von Winckelmanns Hand (Abb. 5). Seit seiner Jugend war Herder mit Winckelmann vertraut. Bereits im fernen Riga, 24-jährig, verfasste er unter dem Eindruck der Ermordung Winckelmanns 1768 in Triest einen *Lobgesang auf meinen Landsmann Johann Winkelmann*.[7] Er ist gespickt mit Reminiszenzen aus den berühmten Statuen-Beschreibungen des Ermordeten, heroisiert Winckelmann als „Griechengott" und beschwört die mit seinem Tod eingetretene „zweite lange Himmelsjugend". Das Gedicht blieb ebenso unveröffentlicht wie sein *Denkmal Johann Winckelmanns* von 1778, eine ohne Erfolg eingereichte Preisaufgabe für die Hessische Gesellschaft für Altertümer in Kassel (Abb. 6). Es waren der ungewöhnliche Lebensweg und die Persönlichkeit Winckelmanns, die Herder faszinierten, er bewunderte auch seine Statuen-Beschreibungen (ihr „Enthusiasmus [sei] oft verführend"), besonders aber seine Erstlingsschrift, die *Gedancken*: „In diesen Schriftchen […] liegt, dünkt mich, die ganze Seele von Winckelmanns Seele; Rom konnte sie nur mit gelehrten Laube oder mit Früchten eines bestimmten ältern Urtheils krönen. Was Winckelmann in Rom sehen sollte, oder wollte, trug er schon in sich."[8]

Der Verweis auf Herder im Petersburger Manuskript deutet darauf hin, dass Anton Baer es mit Herder in Verbindung brachte. Doch woher hatte Herder das Manuskript? Wir wissen, dass Herder kurz vor seinem Tode 1803 in Dresden weilte, wo er die Bibliothek, die Gemäldegalerie und die Antikensammlung besuchte und mit Wilhelm Gottlieb Becker[9] (1753 bis 1813), seit 1782 Professor an der Ritterakademie zu Dresden und seit 1795 Inspektor der Dresdner Antiken- und Abguss-Sammlung, zusammentraf. Dabei sprachen beide über dieses Manuskript, das Herder nach seiner Rückkehr nach Weimar von Becker leihweise am 25. September 1803 erbat.[10] Becker wurde als Archäologe bekannt durch sein dreibändiges *Augusteum, Dresdens antike Denkmäler enthaltend*[11], war aber auch als Belletrist tätig gewesen. Drei Jahre zuvor hatte er bereits die *Gedanken vom mündli-*

chen Vortrag der neuern allgemeinen Geschichte von Winckelmann mit dem Vermerk „Aus dem Besitz Oesers" publiziert.[12] Beide Manuskripte hatte er aus dem Nachlass des im März 1799 verstorbenen Adam Friedrich Oeser erhalten, den Entwurf der *Gedancken* wohl als weniger interessant betrachtet und deshalb nicht veröffentlicht. Dass Winckelmann die Absicht hatte, seine Exzerpte bei seiner Abreise nach Rom bei Oeser zu hinterlassen, ist durch einen Brief belegt: Er schrieb bereits am 23. Januar 1755 an Berendis[13]: „Ich will Dir die erwehnten Historischen Ausarbeitungen nebst allen meinen alten Extraits zurück laßen bey Hrn. Oeser […]."

Dass das Winckelmann-Manuskript nach Herders Tod in seinem Nachlass verblieb, geht aus einem unveröffentlichten Brief Beckers aus dem Jahr 1809 an Heinrich Meyer hervor, der nach dem Tod von Ludwig Fernow die Gesamtausgabe der Schriften Winckelmanns übernahm und sich deshalb für dieses Manuskript interessierte. Darin bedauert Becker, dass er das Herder geliehene Manuskript nach dessen Tod nicht zurückerhalten hatte.[14]

Die Sankt Petersburger Entwürfe der *Gedancken über die Nachahmung der Griechischen Wercke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst*

Nachdem noch in Nöthnitz die Entscheidung über seine Konversion gefallen war – das quälende Zaudern der Religionsänderung hatte Winckelmanns Gesundheit zerrüttet – und da seinen Italienplänen nichts mehr im Weg stand, verließ Winckelmann im Oktober 1754 Nöthnitz und beendete damit die historischen Forschungsarbeiten für Heinrich von Bünau. Er zog nach Dresden und wohnte seit dem Frühjahr 1755 bei dem Maler Adam Friedrich Oeser. Die Freiheit, seinen Tagesablauf selbst zu bestimmen, stellte schnell seine Gesundheit wieder her. Er nutzte nun die Königliche Bibliothek in Dresden reichlich: „Ich habe außerordentlich fleißig in Dreßden studiret und bin alles was ich habe habhaft werden können, durchgelesen." (an Berendis, 4. Juni 1755)[15] Daneben genoss er die Möglichkeit, mit den Künstlern und Gelehrten Dresdens ins Gespräch zu kommen, vor allem mit Adam Friedrich Oeser, bei dem er Zeichenunterricht nahm und von dem er viel über technisch-künstlerische Dinge hörte. Von ihm stammen wohl die kunstrelevanten Informationen über Wien und seine Künstler, die sich in Winckelmanns Schriften niedergeschlagen haben. Zu seinem Bekanntenkreis zählen nun u.a. auch der Maler Christian Wilhelm Dietrich (1712–1774), der seit 1748 als Galerie-Inspektor tätig war, Christian Ludwig von Hagedorn (1712–1789), seit 1764 Leiter der Kunstsammlungen und der Kunstakademie und Philipp Daniel Lippert (1702–1785), ein ausgewiesener Gemmenkenner. Schon seit seinem ersten Nöthnitzer Jahr war Winckelmann mit der Dresdner Gemäldegalerie vertraut, eine der führenden Sammlungen Europas, und verfasste bereits 1752 eine Beschreibung der besten Gemälde Dresdens, die den jüngsten Sohn Heinrich von Bünaus unterrichten sollte.

Die Reise nach Italien wie geplant sogleich anzutreten, war die eine Option. Doch gab es auch eine andere, nämlich die Reise hinauszuschieben. In dem schon zitierten Brief vom 4. Juni 1755 an Berendis heißt es: „Man animiret mich, ich soll schreiben, man wolle vor einen Verleger sorgen [..]." Die Aufforderung konkretisierte sich noch im gleichen Monat, nämlich für eine Monatsschrift einen Beitrag zu schreiben. Das war vor Ostern. In dem Brief heißt es weiter: „Der Anfang dieser Arbeit war für einen kleinen Buchhändler in Dreßden bestimmet, dem ich sie entworffen auf Ansuchen eines Bekannten, um eine Monat-Schrift dadurch in einiges Ansehen zu bringen […]." So entstand zu einem neuen Thema der Entwurf für einen zunächst sehr knapp gehaltenen Aufsatz, der im Petersburger Manuskript erkennbar ist und von Beginn an den Titel trug: *Gedancken über die Nachahmung der Griechischen Wercke in der Mahlerey u. Bildhauerkunst.* Die ursprüngliche Fassung A dürfte diejenige sein, von der Winckelmann selbst Abschriften anfertigte, um sie zunächst dem Jesuitenpater Leo Rauch, Beichtvater des Königs und Dresdner Förderer Winckelmanns, und wohl auch Adam Friedrich Oeser zur Beurteilung zu geben. Darauf nimmt der rückblickende Brief vom 3. Juni 1755 Bezug: „Ich zeigete sie dem Beichtvater; er machte mir übermäßige Lobsprüche und animirte mich, dieselbe drucken zu lassen."[16] Leider ist uns kein Brief Winckelmanns zwischen dem 10. März und dem 3. Juni 1755 erhalten, der uns genauere Informationen zur Genese seines Erstlingswerkes gibt. In dem zitierten Brief heißt es weiter: „Ich legte von neuen Hand daran, und gab sie ihm. Es war in der Woche vor Ostern, daß man mir des Buchhändlers Verlangen eröffnete. Der Beichtv. versprach mir die Kosten zum Druck, und ich war gewillet, ihm die Schrift zu dediciren."

Wie der Text dann „in der Woche vor Ostern" aussah, nachdem er „von neuen Hand" an ihn angelegt hatte, können wir mit Vorsicht aus den bereits erwähnten äußeren Indizien schließen. Im Petersburger

Manuskript bringt die Einleitung eine Huldigung an den „deutschen Titus“, den seit 1733 als König von Polen und Kurfürst von Sachsen regierenden Friedrich August II., der den „guten Geschmack“, der unter dem „griechischen Himmel“ geblüht hatte, nach Dresden geholt habe. Es sind Zufügungen auf 7 Blatt bzw. 14 Seiten im Text und auf den beiden ersten Seiten (p. 2r und 2v) erkennbar. Auf den ersten beiden Seiten stellte er die Bemühungen des sächsischen Könighauses um die Kunst- und Antikensammlung voran, die mit den bekannten Sätzen endet: „Die reinsten Quellen der Kunst sind geöfnet; glücklich ist wer sie findet u. schmecket. Diese Quellen suchen, heißt nach Athen reisen; u. Dreßden ist nunmehro Athen für Künstler[.] Der eintzige Weg <zum guten> für uns groß ja wenn es mögl. ist, unnachahmlich zu werden ist die Nachahmung der Alten.“[17] – Damit zielt die Forderung zur „*Nachahmung der Alten*“ explizit auf die Dresdner Antiken.

Zwei Fassungen in einem Heft

Das Petersburger Manuskriptheft beinhaltet also zwei Fassungen (A und B): Eine erste knappe Fassung A von beidseitig beschriebenen Seiten[18], die in einer späteren Phase (Fassung B) überarbeitet und um zusätzliche Seiten erweitert wurde, also um mehr als das Doppelte anwuchs.

Die Fassung A wird eingeleitet mit einem Verweis auf den Vorrang der griechischen Kunst, die „Urbilder“, die die griechische Literatur und die Kunst im Gegensatz zu den nachahmenden Römern hervorgebracht habe, weshalb Künstler wie Michelangelo, Raffael und Poussin ihre Hochachtung entgegengebracht haben. Die idealische Schönheit griechischer Marmorstatuen gilt es verstehen und zu lernen, wie sie aus den besonderen Verhältnissen griechischer Kultur und des Klimas entstanden sei. Viele Faktoren hätten dazu beigetragen: neben dem Fehlen entstellender Krankheiten vor allem die allgemeine Freiheit der Sitten, insbesondere die Nacktheit der männlichen wie weiblichen jungen Leute bei Wettkämpfen, beim Training in den Gymnasien, ja selbst auf dem Theater, schließlich ihre in Freiheit entstandene „Menschlichkeit“, die sie veranlasste, keine Gladiatorenspiele zu veranstalten. Die Verknüpfung der Kunstproduktion mit dem Gedanken der Freiheit, die er in seiner Kunstgeschichte als eine geistige wie konkret politische Freiheit vertiefen wird, klingt hier bereits an. Die Künstler konnten sich in Gymnasien die schönsten nackten Modelle suchen, Künstler, die es aber zugleich vermochten, über das schöne Naturvorbild hinaus idealische Schönheiten zu schaffen für die Darstellung von Göttern und Menschen.

Dieser Teil der Schrift nimmt die Hälfte der ersten Fassung ein und ist auch für die Fassung B und den Druck inhaltlich verbindlich geblieben. Noch fehlt der Vorspann („der gute Geschmack […] Nachahmung der Alten“[19]) mit der Aufforderung zur Nachahmung der Griechen, wie sie in der zweiten Fassung bereits anklingt.[20] In der folgenden Erweiterung (Fassung B) kam es in diesem Teil nur zu kleineren Ergänzungen, etwa, dass bei frühen Christen Männer und Frauen zusammen unbekleidet getauft wurden, oder eine Passage zur auferlegten Regel griechischer Künstler, „Personen ähnlich und zu gleicher Zeit schöner zu machen.“ Das „sanfte Griechische Profil“ ist für Winckelmann zugleich die reale Wiedergabe der griechischen Natur, erst mit den Römern wich man in Absicht einer Porträtähnlichkeit davon ab: Wenn es „ohne Nachtheil der Ähnlichkeit nicht anzubringen war, folgeten sie der Wahrheit der Natur.“[21]

So locker geschrieben dieser Teil einerseits ist, der sich mit Quellennachweisen zurückhält, so sorgfältig recherchiert sind Winckelmanns Aussagen andererseits. Winckelmann kennt die zahlreichen Quellen aus der antiken, insbesondere griechischen Literatur zu diesem Thema, auch spätantike Quellen und die Sekundär- und Reiseliteratur, ohne dass sie genannt werden. Denn geschrieben hat er diesen Text nach eigenem Bekunden „ohne Bücher“. Selten irrt er oder überspannt die Interpretationsmöglichkeit der antiken Quellen.[22] Vielmehr versteht er es geschickt, ein begeistertes, wenngleich stark überhöhtes Bild vom antiken Griechenland zu zeichnen: Die „Freiheit der Sitten“ und die durch Klima, Gesellschaft und Erziehung geprägten Schönheiten ihrer Einwohner und Kunstwerke machten seine Schrift auch für die folgenden Generationen so anziehend und lesenswert.

Es ist ein bemerkenswerter kulturgeschichtlicher Aufsatz zur antiken Kunst. Die antiken Skulpturen so allgemein als griechisch zu postulieren, sie normativ herauszuheben, ist für die Zeit eher ungewöhnlich. Dennoch gibt es auch Denkansätze zur Entwicklung der antiken Kunst, wie der oben genannte Realismus der Römer oder der Versuch, aus der Entwicklung der griechischen Tragödie von Aischylos zu Sophokles eine erste Idee für die frühe griechische Kunst zu schöpfen, eine Stelle, die sich allerdings nur im Petersburger Manuskript findet: „Vielleicht haben die ersten Griechischen Mahler nicht anders gezeichnet als ihr erster guter Tragicus gedichtet hat.“[23]

Abb. 7: Antike Tuccia-Statue, Dresden, Stich bei Raymond Leplat
Илл. 7: Древняя статуя Туккии, Дрезден, гравюра Реймонда Леплата

Nach dem flüssig geschriebenen ersten Teil stockt der Text, es war für den Autor sichtlich kompliziert, den Übergang zu den folgenden künstlerischen Charakteristika antiker Statuen zu finden. Überhaupt ist der zweite Teil der beiden Petersburger Fassungen durch Wegstreichungen und Zusätze gekennzeichnet; man sieht, wie schwer es ihm fiel, die „Kennzeichen der Griechischen Meisterstücke" zu formulieren. So begann er zunächst, die Maßverhältnisse antiker Skulpturen ansatzweise zu beschreiben.[24] Da Maßverhältnisse für die Unterscheidung von antiker und moderner Skulptur nicht wirklich etwas hergeben, hat er für die zweite Fassung (B) diesen Passus gestrichen und auch später nicht wieder aufgenommen.

Es folgen Ausführungen zum griechischen Kontur („Contour"), in der Fassung A nur knapp erläutert, dann stark erweitert. Winckelmann beschreibt den Körperkontur auch weiblicher Gewandfiguren, der Agrippina und der Dresdner „Vestalinnen", eine wohl aus den antiken Quellen zur Kleidung übernommene Sichtweise, wenn er auf die hauchdünnen koischen Wildseide-Gewänder verweist, die den Körper unter dem Gewand durchscheinen lassen. Das Besondere der griechischen „Drapperie", die Art des Faltenwurfs und der Faltenbildung, beschreibt er zudem an der Statue der sog. Tuccia in Dresden (Abb. 7) und erläutert die Faltenbildung mit einem speziellen Verfahren, das auf Charles Perrault zurückgeht[25], eine Erläuterung, die er aber für die zweite Fassung wohl als wenig überzeugend wieder gestrichen hat. Dafür findet sich in der Fassung B, ausgehend von der „vollkommenen Natur der Griechen", ein Passus zur harmonischen Oberflächengestaltung der griechischen Statuen im Gegensatz zur Art der neueren Künstler. [26]

In der älteren Fassung folgt nur knapp und in wenigen Sätzen der Abschnitt zur „edlen Einfalt und stillen Größe" in Stellung und Ausdruck, allerdings bereits so klar formuliert wie in der späteren Druckfassung: Beide seien auch das „wahre Kennzeichen der Griechischen Schriften aus den besten Zeiten". Und er schließt seine bekannte, auch später immer wieder benutzte Meeres- und Wassermetaphorik an: „So wie die Tiefe des Meers allezeit ruhig bleibt, die Oberfläche mag noch so wüten, eben so zeiget der Ausdruck in den Figuren der Alten bey allen Leidenschaften eine große u. <stille> gesetzte Seele."[27] Erläutert hat er den „Stand der Ruhe" als Idealzustand dann erst für die zweite Fassung, doch noch ohne konkretes Beispiel; erst für die Druckfassung bringt er die Laokoongruppe ins Spiel, um am Beispiel eines Denkmals anschaulich seine Begrifflichkeit zu erläutern.

Mit dieser bisherigen Gliederung stimmt das Petersburger Manuskript mit der späteren Druckfassung überein, weniger allerdings das folgende Kapitel zur neueren Malerei in ihrem Verhältnis zur antiken. Die Dresdner Sixtinische Madonna wird bereits in der Fassung A ausführlich beschrieben: Das „Auge, [...] diese Schönheiten [zu] empfinden", hatte Raffael, wodurch er zur „Nachahmung der Alten gelanget ist [...]", und er war so in der Lage, ein Werk wie die Sixtinische Madonna zu schaffen.[28] Es folgen in der Fassung A nur wenige Sätze zum Thema des Vergleichs der alten griechischen und der neueren Malerei[29], allerdings ohne Beispiele antiker Malerei zu nennen. Winckelmann schließt sich dem gängigen Urteil seiner Zeit an mit der Feststellung, die Malerei sei „zu einen höheren Grad der Vollkommenheit in neuern Zeiten" gekommen.

Bemerkenswert sind die gestrichenen Passagen, die bei der erneuten Überarbeitung und Erweiterung für die folgende Fassung (B) vorgenommen wurden. In seinem ‚natürlichen' Verständnis als Gelehrter hatte

Abb. 8: Moderne Tuccia-Statue, Dresden, Stich bei Raymond Leplat
Илл. 8: Статуя Туккии нового времени, Дрезден, гравюра Реймонда Леплата

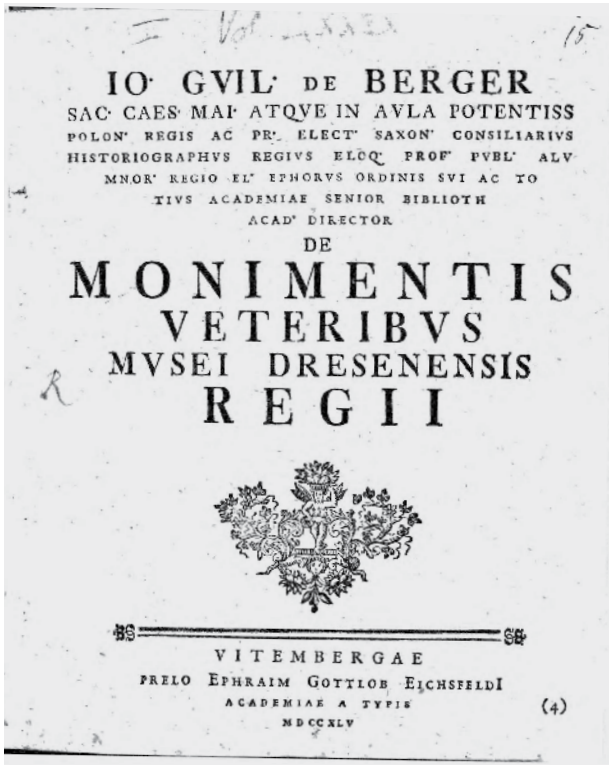

IO· GVIL· DE BERGER
SAC· CAES· MAI· ATQVE IN AVLA POTENTISS
POLON· REGIS AC PR· ELECT· SAXON· CONSILIARIVS
HISTORIOGRAPHVS REGIVS ELOQ· PROF· PVBL· ALV
MNOR· REGIO EL· EPHORVS ORDINIS SVI AC TO
TIVS ACADEMIAE SENIOR BIBLIOTH
ACAD· DIRECTOR
DE
MONIMENTIS
VETERIBVS
MVSEI DRESENENSIS
REGII
VITEMBERGAE
PRELO EPHRAIM GOTTLOB EICHSFELDI
ACADEMIAE A TYPIS
MDCCXLV
(4)

Abb. 9: Titelseite von Wilhelm von Bergers „De Monimentis Veteribus Musei Dresenensis Regii“, Wittenberg 1745
Илл. 9: Титульный лист издания Вильгельма фон Бергера „De Monimentis Veteribus Musei Dresenensis Regii“ (Виттенберг, 1745)

Winckelmann Meinungen seiner Vorgänger übernommen oder sich mit ihnen auseinandergesetzt. Auch vermerkte er Detailbeobachtungen, wie eine Ergänzung an der sog. Agrippina-Statue; sie wird nun als unwichtig gestrichen. Gestrichen wird auch die Kontroverse über die Qualität der antiken (Abb. 7) und modernen Statue (Abb. 8) der sogen. Tuccia[30], die er mit Johann Wilhelm von Berger führte bzw. in seiner nur zehn Jahre zuvor erschienenen Schrift zu den Dresdner Antiken.[31] (Abb. 9) Die Schrift von Berger, eines Wittenberger Gelehrten, der sich als Kunstberater und Agent für den Ankauf der italienischen Antikensammlungen für August den Starken einen Namen gemacht hatte, hatte Winckelmann gründlich studiert und manche Anregungen übernommen. Berger hatte auch die Leistung der Griechen für Kunst und Literatur betont („In diesen Sachen sind die Griechen den Römern überlegen und können sich diesen verdientermaßen als Lehrmeister zeigen“) und explizit auch Homer über Vergil gestellt – beide Gedanken hat Winckelmann in der Fassung A übernommen und weitergeführt, allerdings ohne sich auf Berger zu beziehen.[32] Seine Kritik an Bergers Meinung zur modernen Tuccia-Statue hat er in der Fassung B stark eingekürzt und in der Druckfassung völlig gestrichen, sein Name fehlt dann in den *Gedancken* gänzlich. Statt der sog. Tuccia beschreibt Winckelmann in der Fassung B die „Agrippina“-Statue, deren Haltung und Ausdruck er nun ausführlich weniger an der Figur selbst als vielmehr aus dem überlieferten Schicksal der älteren Agrippina und ihrem Hungertod in der Verbannung zu beschreiben sucht.[33]

In der Druckfassung sind nur wenig Dresdner Antiken erwähnt. Doch es war Winckelmanns Absicht, seine Schrift aktuell und interessant für seine Leser durch noch unpublizierte Dresdner Kunstwerke zu machen. So rückte er gerade erworbene Werke in den Mittelpunkt, keine von Leplat[34] bereits gestochenen oder von Berger behandelten: Im Dezember 1754 hatte er erstmals die 1736 nach Dresden gelangten Herkulanerinnen sehen können und im Petersburger Manuskript mehrfach erwähnt, Textpassagen, die er für die Druckfassung sogar erweiterte.[35] Seine Be-

trachtungsweise ist dabei aufschlussreich: Sie stehen zunächst, nachdem die Erwerbungsgeschichte von Wien bis Dresden berichtet wird, für die hohe Kunst der griechischen Drapperie („allein was sie noch schätzbarer machet, ist die große Manier in ihren Gewändern“[36]). Er hatte aber, wie er schrieb[37], seine Beschreibung nach Gipsen gemacht, die antiken Statuen gelobt, weil sie besser erhalten seien als all die berühmten Werke in Rom und vermerkt, dass die zwei kleinen Statuen „einander so ähnlich [sind], daß sie von einer Hand zu seyn scheinen.“[38] Nachdem die 1. Auflage der *Gedancken* gedruckt vorlag, sah er die Statuen im Original und diese Beobachtung erwies sich als Irrtum. Für die 2. Auflage musste er sich korrigieren und feststellen, dass die beiden Köpfe der kleineren Statuen „nicht von gleicher Güte sind. […]. Es ist glaublich, daß [der eine] Kopf durch eine neuere wiewohl gute Hand gearbeitet und angesetzt worden.“[39]

Diese Korrektur war das Ergebnis der Autopsie am Original und damit eine Erfahrung, die ihn nachhaltig beeinflusste und in Rom für sein archäologisches Herangehen verbindlich werden sollte. In der Tat handelt es sich bei den kleinen Statuen zwar um nach derselben Vorlage gearbeitete, aber nicht aus der gleichen Zeit und Werkstatt stammende Statuen, die eine hat einen römisch-kaiserzeitlichen, nicht zugehörigen Kopf, den man vor der Überführung nach Dresden eingesetzt hatte. Offenbar berührt von dieser notwendigen Korrektur, hinterfragte er im *Sendschreiben Gedanken* (anonym!) sogar die griechische Herkunft der Statuen („Es fehlet auch der Beweis, daß die Vestalen wirklich von der Hand eines griechischen Meisters sind.“[40]), zweifelnd, ob sie aus großkörnigem griechischen Marmor oder nicht vielmehr aus italienischem Carrara-Marmor römisch seien; als römische Arbeiten verlieren die Statuen „nebst Ihrer Schrift [den *Gedancken*] einen großen Wert“.[41] Er hinterfragt nun auch die Benennung als Vestalinnen, die er in den *Gedancken* stillschweigend übernommen hatte: „Man will sie nicht einmahl vor Vestalen halten.“ Damit war für ihn alles gesagt, in der *Erläuterung der Gedanken von der Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst* kommt er nicht mehr darauf zurück. Die Herkulanerinnen tauchen unter den Denkmälern der späteren *Geschichte der Kunst* nicht mehr auf.

Zu den Kunstaktualitäten in Dresden gehörte auch die Sixtinische Madonna Raffaels, die 1754 angekauft wurde. Winckelmann gab dem Gemälde bereits in der ersten Fassung eine erste angemessene Beschreibung und rühmte die Schönheit der Madonna als eine gelungene Wiederaufnahme der idealischen Schönheit griechischer Kunst.[42] Doch erst am Ende des 18. Jahrhunderts wurde das Gemälde allgemein gewürdigt und literarisch gefeiert.

Die überarbeitete und erweiterte zweite Fassung im Petersburger Manuskript gewinnt gegenüber der ersten an Inhalt, an klarer Diktion seiner eigenen Argumentation und deutlichen Formulierung zur Unterscheidung zwischen den Werken der Griechen und der Moderne. Denn Winckelmann hat nun klarer die Adressaten für seine Schrift im Blick: Die *Gedancken* sollen die „Aufmercksamkeit unserer Künstler u. Kenner der Kunst“ finden, um „die Verehrung der Denckmale der Griechen von dem ihr von vielen beygemeßenen Vorurtheil zu befreien“[43], er will die unterschiedlichen „Stimmen der Künstler“ aufzeigen, die sich der Antike angenähert oder sich von der Nachahmung der Antike entfernt hatten. Doch die explizite und begründete Forderung an die Künstler zur Nachahmung der Antike und damit das Kunstprogrammatische der Schrift findet sich erst in der Druckfassung, deren Genese uns mit dem Petersburger Manuskript deutlicher wird. In der Druckfassung heißt es: „Unsere Natur wird nicht leicht einen so vollkommenen Cörper zeugen, dergleichen der Antinous Admirandus hat […]. Ich glaube, ihre Nachahmung könne lehren, geschwinder klug zu werden […]. Wenn der Künstler auf diesen Grund bauet, und sich die Griechische Regel der Schönheit Hand und Sinne führen lässet, so ist er auf dem Wege, der ihn sicher zur Nachahmung der Natur führen wird.“[44]

Laokoon – eine Ergänzung für die Druckfassung von 1755

Zwischen den beiden Petersburger Fassungen und dem Druck liegen Arbeitswochen im April und Mai 1755, in denen Winckelmann das Manuskript nochmals überarbeitete und erweiterte. Zwei erhalten gebliebene Manuskriptblätter in Genf[45] mit dem Text zur Laokoongruppe belegen seine Arbeitsweise, denn sie gehören zeitlich in diese Phase der Erweiterung. Es sind zwei Blätter unterschiedlicher Größe; das größere Blatt ist nur wenig kleiner als das Petersburger Heftformat, also zum Einfügen in ein solches Heft gedacht, übrigens auch aus dem gleichen Papier. Der Text veranschaulicht den in beiden Fassungen ohne Anschauung, aber treffsicher formulierten Passus zur Handlung und zum Ausdruck griechischer Kunst, jene „edle Einfalt u. eine stille Größe so wohl in der Stellung als im Ausdruck […]“, der mit der aus Pseu-

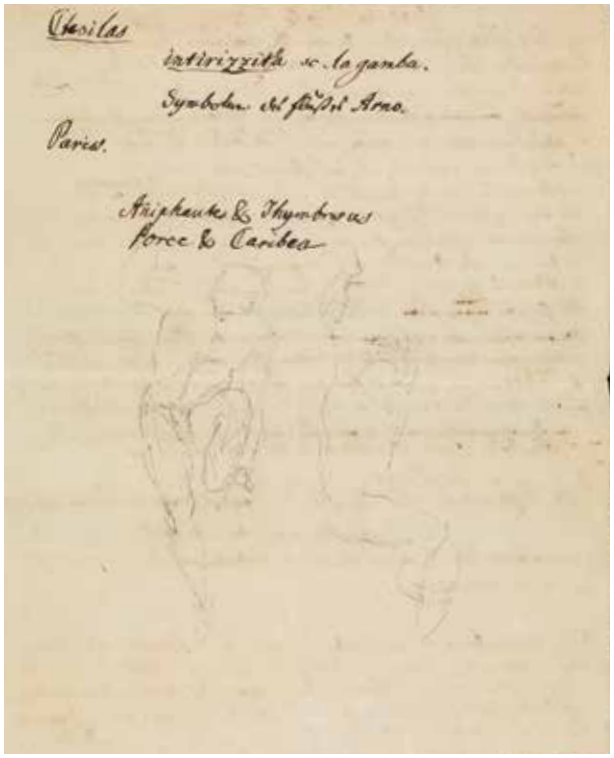


Abb. 10: Manuskriptblatt mit Winckelmanns Zeichnung in Genf, Bibliotheca Bodmeriana
Илл. 10: Лист рукописи с рисунком Винкельмана, Bibliotheca Bodmeriana, Женева

do-Longin übernommenen Feststellung endet: „den Schmertz allein zu bilden, würde Parenthyrsis geword. seyn." (*Gedancken* ältere Fassung). Fast nahtlos fügt sich nun die Ausdrucksbeschreibung des Laokoon aus dem Genfer Text ein, ja in der späteren Druckfassung der *Gedancken* ahnt man kaum, dass die anschauliche Charakteristik des Ausdrucks, die so eindrucksvoll am Laokoon festgemacht wird, ein späterer Einfall ist, der berühmte Satz von der „edlen Einfalt und stillen Größe", also Schlüsselbegriffe des Idealschönen, zunächst eine aus der antiken Literatur geschöpfte Imagination war.

Auf dem oberen Rand des Genfer Blattes fügte Winckelmann etwas später als Erinnerung den Vergilvers (Verg. Aen. 2,222) hinzu: „clamores simul horrendos ad sidera tollit" („gleichzeitig schickt er grauenvolle Schreie hinauf zu den Sternen"), ein Vers, den er dann in der Druckfassung nicht zitiert, sondern – den Kopf des Laokoon im Blick – umdeutete: „Er erhebet kein schreckliches Geschrey, wie Virgil von seinem Laocoon singet." Er weist auf den gattungsspezifischen Unterschied zwischen Poesie und bildender Kunst hin, wie es fast 10 Jahre später auch Lessing ausführlich tun wird.

Interessant ist auf der Rückseite des größeren Genfer Blattes eine leider stark verblasste skizzenhafte Bleistiftzeichnung (Abb. 10), die sicher von Winckelmanns Hand stammt. Mit etwas unsicheren Strichen – Winckelmann hatte zuvor gerade Zeichenunterricht von Oeser erhalten – ist links der eine, sich von der Schlange fast befreiende Sohn dargestellt; die Unsicherheit des Zeichners ist gut erkennbar. Rechts daneben eine Schrägansicht einer weiteren Figur, in der man das Motiv der die Beine des linken Sohnes umschlingenden Schlange erkennen möchte, wenn nicht das Sitzmotiv, der starke Oberschenkel und die Rückenlinie an Laokoon selbst denken ließen. Diese Skizze von zwei Figuren der Gruppe ist sicherlich nicht nach einem Stich, sondern nach einem Gipsabguss oder einer Nachbildung der Gruppe gemacht, wie man unschwer erkennen kann. Sie widerlegt die vertretene Meinung, Winckelmann habe diese Gruppe nur aus Stichwerken gekannt. Nach „Gipsen des Königs" hatte Winckelmann seine Beschreibung der Herkulanerinnen gemacht und man könnte vermuten, dass er diese Zeichnung ebenfalls nach einem im Königlichen Schloss einstmals vorhandenen Gipsabguss gezeichnet hat, über den wir allerdings im Moment nichts weiter wissen. Was wir wissen ist, dass sich in Dresden eine 70,5 cm hohe Bronzenachbildung der Laokoongruppe aus der 1. Hälfte des 17.

Abb. 11: Laokoon-Gruppe, Bronze, 17. Jahrhundert, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Skulpturensammlung
Илл. 11: Группа Лаокоона, бронза, XVIII век, Государственные собрания, Дрезден, Собрание скульптур

Abb. 12: Seitenansicht der Laokoon-Gruppe, Bronze, 17. Jahrhundert, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Skulpturensammlung
Илл. 12: Группа Лаокоона, бронза, XVII век, вид сбоку, Государственные собрания, Дрезден, Собрание скульптур

Jahrhunderts befand (Abb. 11–12) und noch befindet, die 1714 von Raymond Leplat in Paris erworben wurde und zunächst im Grünen Gewölbe, dann in der Bildergalerie zu sehen war, also Winckelmann gut bekannt gewesen sein dürfte.[46]

Der Druck seiner selbst finanzierten Erstlingsschrift war Ende Mai bereits abgeschlossen und lag vor: „Den ersten Pfingst-Feyertag wurde die Schrift dem König übergeben und von mir selbst dem Minister, der es sehr gnädig aufnahm“[47,] schrieb Winckelmann sichtlich stolz. Mit dem Werk startete die Karriere einer außergewöhnlichen Gelehrtenpersönlichkeit; es wurde sogleich ins Französische übertragen und veranlasste den Dresdner Hofbuchhändler Walther 1756, sie Schrift neu herauszugeben – ergänzt durch eine von Winckelmann fingierte anonyme Gegenschrift, das *Sendschreiben Gedanken*, und eine Erwiderung unter dem Titel *Erläuterung*. Seine Schrift war in einer Sprache verfasst, die mit der Tradition barocker Gelehrsamkeit brach, er ersetzte diese durch eine klare wissenschaftliche Prosa, bemüht um Kürze und Verdichtung; er selbst nannte sie „körnigt“. Besonders die junge Generation von Künstlern und Literaten in Deutschland war von Winckelmanns Vision des antiken Griechenlands fasziniert. Die Schönheit des griechischen Marmors wurde zu einem Zauberwort der Zeit, insbesondere der deutschen Klassik.

Abgekürzte Literatur:

Br. = Johann Joachim Winckelmann, Briefe I–IV. In Verbindung mit Hans Diepolder hrsg. von Walther Rehm, Berlin 1952–1957.
Gedancken = Gedancken über die Nachahmung der Griechischen Wercke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst, Dresden: Hagemüller 1755 (= *Dresdner Schriften* S. 55–78).
Sendschreiben Gedanken = Sendschreiben über die Gedanken von der Nachahmung der griechischen Werke in der Mahlerey und Bildhauerkunst (= *Dresdner Schriften* S. 83–104).
Erläuterung = Erläuterung der Gedanken von der Nachahmung in der Mahlerey und Bildhauerkunst (= *Dresdner Schriften* S. 117–153).
Dresdner Schriften: Dresdner Schriften. Text und Kommentar, hrsg. von Adolf H. Borbein, Max Kunze und Axel Rügler, Darmstadt 2016, in: Johann Joachim Winckelmann, Schriften und Nachlass, hrsg. von der Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz, dem Archäologischen Institut und der Winckelmann-Gesellschaft, Stendal, Mainz, Darmstadt 1996 ff.; Bd. 9,1.

Anmerkungen:

1 „Пространная подлинная рукопись Винкельмана: Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauer-Kunst. 17 листов. In 4-fo“ („Umfangreiches echtes Manuskript Winckelmanns: Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauer-Kunst. 17 Blätter. In 4-fo“), in: Otčet imperatorskoj publičnoj biblioteki za 1851 god. Sankt Petersburg, 1852 S. 23–24 (Korf Modest Andreevič) (Anlage, zweite Paginierung im „Otčet“; kurze Beschreibung des Winckelmann-Manuskripts unter Nr. 24; der Titel ist hier gerade so geschrieben: „Gedanken“ ohne „c“ etc.).
2 Iogann I. Vinkel’man, Mysli o podražanii grečeskim proizvedenijam v živopisi i skul’pture (rannjaja red.), Moskau 1992.
3 Ėstetika Vinkel’mana i sovremenost’. Sbornik statej, hrsg. von V. V. Vanslov, V. P. Šestakov, Moskau 1994.

4 Konstantin Ju. Lappo-Danilevskij, Gefühl für das Schöne. Johann Joachim Winckelmanns Einfluss auf Literatur und ästhetisches Denken in Russland, Köln/Weimar/Wien 2007 S. 33.
5 *Dresdner Schriften.*
6 Aufschrift: „Teil Nr. 25 Frankfurt".
7 Br. IV S. 357–360 Nr. 206.
8 Die Kassler Lobschriften auf Winckelmann, mit einer Einführung u. Erläuterung von Arthur Schulz, Berlin 1963 (Jahresgabe der Winckelmann-Gesellschaft 1963). Vgl. auch Jürgen Dummer, Johann Gottfried Herders Denkmal Johann Winckelmanns, in: Johann Joachim Winckelmann. Seine Wirkung in Weimar und Jena. hrsg. von Jürgen Dummer, Stendal 2007 (Schriften der Winckelmann-Gesellschaft 27) S. 127–133.
9 Carl August Böttiger, Wilhelm Gottlieb Becker. Eine biographische Skizze, in: Morgenblatt für gebildete Stände Nr. 150–151, 1813; Skulpturensammlung Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Katalog der antiken Bildwerke II: Idealskulptur der römischen Kaiserzeit 1, hrsg. von Kordelia Knoll, Christiane Vorster, Moritz Woelk, München 2011 S. 81–82.
10 Johann Gottfried Herder, Briefe. Bd. 15: Kommentar zu Bd. 8, bearb. von Günter Arnold, Weimar 2012 S. 505 Nr. 398a.
11 Dresden 1805–1809, 2 Bde.; 2. vermehrte Aufl. von seinem Sohn Winckelmann A. Becker, Leipzig 1832–37, mit 162 Kupfertafeln.
12 Gedanken vom mündlichen Vortrag der neuern allgemeinen Geschichte. Ein Fragment vom berühmten Winckelmann (aus dem Besitz Oesers), in: Erholungen, hrsg. von Winckelmann, G. W. Becker, Leipzig 1800, Bd. I S. 1–22. Dazu: *Dresdner Schriften* S. 249.
13 Br. I Nr. 107 S. 164–165.
14 An Johann Heinrich Meyer, Dresden, 15. 10. 1809; SLUB Dresden, Sondersammlungen, Mscr. Dresd. App. 70, 6a, Nr 70a); hilfreicher Hinweis von Johannes Rössler, Bern.
15 Br. I Nr. 114 S. 180, an Berendis, 25. Juli 1755.
16 Br. I Nr. 112 S. 175–176.
17 Manuskript Petersburg p. 3v (= *Dresdner Schriften* S. 32).
18 Im Manuskript die Seiten 3–4 ,6, 8, 11, 13, 16–17.
19 p. 2r–2v (= *Dresdner Schriften* S. 31–32).
20 So p. 7r (= *Dresdner Schriften* S. 35): „[…] die Verehrung der Denckmale der Griechen von dem ihr von vielen beygemeßenen Vorurtheil zu befreien, und der Nachahmung derselben nicht bloß durch den Moder der Zeit ein Verdienst beyzulegen."
21 p. 9r (= *Dresdner Schriften* S. 37).
22 Etwa die Erwähnung, auf dem Theater habe Sophokles nackend getanzt, die Winckelmann wohl Athenaios 1,20 f. entnommen hat, wonach Sophokles nach dem Seesieg bei Salamis (480 v. Chr.) nackt und mit Öl gesalbt zu Lyramusik um das Siegesmonument getanzt habe.
23 Weiter heißt es: „<Dieses aber ist der <Der> Unterschied aber ist <unter> zwischen uns und den Griechen ist <daß> sie giengen mit Riesen Schritten zur höchsten Vollkommenheit: Sophocles <wurde> gelangete noch beym Leben des Aeschylus zur höchsten menschlichen Vollkommenheit.> (p. 15v = *Dresdner Schriften* S. 42).
24 Gestützt auf Charles-Alphonse Du Fresnoys L'Art de Peinture, traduit en François, avec des remarques necessaires & tresamples, Paris 1668 und Dürers Proportionslehre: Vier Bücher von menschlicher Proportion, Nürnberg 1528.
25 Parallèle des anciens et des modernes en ce qui regarde les arts et les sciences. Dialogues avec le poème du siècle de Louis-le-Grand et une épître en vers sur le génie Bd. 1–4, Paris 1688–1698; im 1. Dialog Bd. 1, 1688 S. 181–182.
26 p. 10r (= *Dresdner Schriften* S. 39).
27 p. 13v (= *Dresdner Schriften* S. 66).
28 p. 16r und v (= *Dresdner Schriften* S. 43).
29 p. 17r und v (= *Dresdner Schriften* S. 45).
30 Die Statue der sog. Vestalin Tuccia in der Dresdner Antikensammlung (Raymond Leplat, Recueil des marbres antiques qui se trouvent dans la galerie du Roy de Pologne à Dresden, avec privilege du Roy, Dresden 1733 Taf. 56). Heute entrestauriert: a) kopflose Statue einer eilenden Peplosfigur (Inv. Hm 118) und b) Kopf einer Muse mit Kiefernkranz, Typus Euterpe (Inv. Hm 135), s. Skulpturensammlung, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Katalog der antiken Bildwerke II (wie Anm. 9) Nr. 53 S. 322–326 (Körper); S. 363–367 Nr. 61 (Kopf). – Die moderne Tuccia mit einem Schleier über dem Kopf im Großen Garten bildete Leplat (wie oben) als Taf. 206 ab; sie ist verschollen.
31 Johann Wilhelm von Berger, De Monimentis Veteribus Musei Dresenensis Regii, Vitembergae 1745 S. 21.
32 Berger (wie Anm. 31) S. 19: „Qua quidem re Graeci Latinis antistant, hisque se magistros dare merito possunt." und S. 18: „Figuras enim aspicere, cuiusuis est, operis artificium nosse mirarique, opificium peritiorum, sed harum Figuras caussas explicare […]."
33 Sog. Agrippina, heute als sitzende Nymphe, Typus Muse Dresden-Zagreb, gedeutet, Dresden Antikensammlung Inv. Hm 241. – W. deutete die nur allg. als Agrippina bezeichnete Statue modifiziert als ältere Agrippina, Mutter des röm. Kaisers Caligula (37–41 n. Chr.), s. Skulpturensammlung, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Katalog der antiken Bildwerke II (wie Anm. 9) Nr. 73 S. 370–375 (Friederike Sinn).
34 Eine Ausnahme stellt die Statue der Agrippina dar, für die Winckelmann die Benennung konkretisierte und so neu ausdeutete.
35 Br. I Nr. 104 S. 159-160, an Berendis, 19. Dezember 1754: „Den vorigen Sonntag habe ich den Schatz von hiesigen Antiquen gesehen, unter denen 3 Vestas als Stück vom ersten Range aus dem Herculano sind. Diese sind in Printz Eugenii Hände gekommen, ehe noch viel Lerm von dieser großen Entdeckung gemacht worden. Von deßen Erben der Printzeß Soissons hat sie der König erhandelt und von Wien vor einigen Jahren hierher bringen laßen"; Br. I Nr. 110 S. 172, an Uden, 3. Juni 1755: „Der Raphael den ich beschrieben kostet etliche vierzigtausend Reichsthaler und ist hier und da schon schadhaft. Die Herculanischen Antiquen aber sind ganz unbeschädiget, welches keine von den schönsten Antiquen in Rom nicht ist, nicht der Laocoon, nicht der Apollo, nicht der Antinous. die Beschreibung ist nach sehr fleißigen Abgüßen in Gips die der König hat, gemacht. Künftig ein mehreres."
36 p. 11v (= *Dresdner Schriften* S. 40).
37 Br. I Nr. 110 S. 172.
38 p. 12r (= *Dresdner Schriften* S. 40).
39 *Gedanken* S. 16 in der Anm. (= *Dresdner Schriften* S. 64).
40 *Sendschreiben Gedanken* S. 84.
41 ebd.
42 Sixtinische Madonna von Raffael, Öl auf Leinwand, entstanden zwischen 1512–1513. Staatliche Kunstsammlungen Dresden Gal.-Nr. 93; Angelo Walther, Die Sixtinische Madonna, in: Raffael zu Ehren, hrsg. von den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, Dresden 1983 S. 7–21; Raffael. Die Sixtinische Madonna.

Geschichte und Mythos eines Meisterwerkes, hrsg. von Claudia Brink, Andreas Henning, München, Berlin 2005; Die Sixtinische Madonna. Raffaels Kultbild wird 500; [anlässlich der Ausstellung Die Sixtinische Madonna – Raffaels Kultbild wird 500, vom 26. Mai bis 26. August 2012 in der Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden], hrsg. von Andreas Henning, München 2012.

43 *Dresdner Schriften* S. 61.

44 *Dresdner Schriften* S. 62.

45 Woher sie stammen, ist nicht bekannt, sie befinden sich heute in der Fondation Martin Bodmer in Genf.

46 Freundlicher Hinweis von Kordelia Knoll, Dresden.

47 Br. I Nr. 112 S. 176.

Макс Кунце

НАЧАЛЬНЫЕ РЕДАКЦИИ „*МЫСЛЕЙ О ПОДРАЖАНИИ ГРЕЧЕСКИМ ПРОИЗВЕДЕНИЯМ В ЖИВОПИСИ И СКУЛЬПТУРЕ*“ В ПЕТЕРБУРГСКОМ МАНУСКРИПТЕ

ПЕТЕРБУРГСКАЯ РУКОПИСЬ

В 1851 г. Санкт-Петербургская Публичная библиотека (с 1992 Российская национальная библиотека) приобрела первую редакцию „Мыслей о подражании греческим произведениям в живописи и скульптуре“ И. И. Винкельмана (илл. 1), о чем в следующем году было сообщено в Отчете библиотеки.[1] В 1992 г. И. Н. Кузнецов подготовил текст рукописи к печати и снабдил его краткими комментариями. Как и первое издание этого сочинения, книга была опубликована в Москве частным образом тиражом в пятьдесят экземпляров.[2] Кузнецов сообщил об этом на Винкельмановском коллоквиуме, состоявшемся в Петербурге к 275-летию со дня рождения Винкельмана.[3] К. Ю. Лаппо-Данилевский упомянул о существовании этой рукописи, хранящейся в Национальной библиотеке, в своем обширном немецкоязычном труде о рецепции сочинений Винкельмана в России (2007).[4] Несмотря на это рукопись оставалась неизвестной в Западной Европе. Текст, опубликованный Кузнецовым, нельзя признать удовлетворительным из-за недостаточно четкого разграничения добавленных и/или вычеркнутых пассажей, а также из-за неверных прочтений. Петербургский манускрипт был поэтому выверен по рукописи и заново опубликован в томе историко-критического издания сочинений Винкельмана.[5]

Рукопись (илл. 1) представляет собой тетрадь формата in octavo (размеры 21,0 см на 17,5 см). Желтоватая бумага без различимых водяных знаков имеет горизонтальные ребровидные полоски с интервалом между ними в пять сантиметров. Тетрадь состоит из двойных страниц, листы которых складываются вдвое сверху; в общей сложности это 19 листов и 38 страниц. Во всяком случае, внешние листы (p. 1–2 и p. 18–19) изготовлены из обыкновенной, не уплотненной бумаги — указание на то, что они были позднее добавлены для увеличения объема тетради (илл. 2). На 38 страницах (листы исписаны с обеих сторон), можно выделить две редакции текста: первая краткая редакция A, находящаяся всего лишь на восьми страницах (исписаны обе стороны листов), которая позднее была переработана (так возникла редакция B) и дополнена еще девятью страницами, т. е. возросла в объеме более чем в два раза. Первоначально тетрадь состояла всего из 8 листов или же 16 страниц; остальные листы были вставлены в нее во время второго этапа работы. Для того, чтобы „приобрести“ внешние поля для отсылок и добавлений, края страниц повсюду заломлены, так что выделились поля шириной в 4 см; кстати, римские тетради, как правило, разбиты по середине на два столбца. Черновые тексты писались Винкельманом позднее на лицевой стороне листа в один столбец слева; находящийся справа столбец, как и оборотная сторона листа, резервировались для добавлений и поправок. Текст же в петербургской тетради, напротив, последовательно записан на лицевых и оборотных страницах, почему основной текст второй редакции в силу предпринятых зачеркиваний и дополнений „прыгает“ то туда, то сюда.

Также и в этом отношении этот манускрипт дрезденского периода отличается от римских рукописей Винкельмана. Пагинация была произведена кем-то другим, как и позднейшее сшивание.

СУДЬБА МАНУСКРИПТА В ЭПОХУ НЕМЕЦКОЙ КЛАССИКИ

В Российской национальной библиотеке в Петербурге хранится рукописная книга предложений Антона Бэра;[6] она использовалась Иосифом Бэром (также франкфуртский книготорговец и главный поставщик книг для Санкт-Петербурга) для продажи манускриптов Публичной библиотеке. В общей сложности здесь перечислено 213 автографов; рукопись Винкельмана имеет № 211 и относится к тем немногим, сведения о которых были добавлены к перечню позднее. На титульном листе манускрипта штемпелем отмечено нахождение в собственности Антона Бэра (илл. 3). Антон Бэр (родился в 1815 г. во Франкфурте) был одним из известнейших немецких торговцев автографами; с 1845 г. он продавал автографы во Франкфурте, позднее также и в Париже.

Антоном Бэром, очевидно, сделана интересная запись, читающаяся по нижнему краю титульного листа: „Манускрипт Винкельмана. Надпись Гердера“ (илл. 3). Указание на Гердера относится к записанному выше названию „Мыслей о подражании“ и, вполне возможно, была сделана Иоганном Готфридом Гердером (1744–1803; илл. 4). Впрочем, название появляется еще раз на p. 3r, там, однако, почерк и орфография отличаются от p. 1, а рука Винкельмана несомненна (илл. 5). Гердер с юных лет был близко знаком с сочинениями Винкельмана. Еще в далекой Риге, в 24-летнем возрасте, под впечатлением убийства Винкельмана в Триесте в 1768 г. он сочинил „Похвальную песнь моему соотечественнику Иоганну Винкельману“.[7] Стихотворение наполнено реминисценциями из знаменитых Винкельмановых описаний статуй, героизирует Винкельмана как „бога греков“ и провозглашает наступившую после его смерти „вторую длительную юность на небесах“. „Похвальная песнь“ оставалась неопубликованной также, как и „Памятник Иоганна Винкельмана“ (1778), посланный на конкурс Гессенского Общества древностей в Касселе и не имевший успеха (илл. 6). Именно необычный жизненный путь и личность Винкельмана вызывали восхищение Гердера, но также и его описания статуй (по словам Гердера, их „энтузиазм нередко обольстителен“), а в особенности его первое сочинение, „Мысли о подражании“: „В этом сочиненьице, […] кажется мне, заключена вся душа Винкельмана; Рим мог увенчать ее лишь венком учености или же плодами некого древнего изречения. То, что предстояло или же хотелось увидеть Винкельману в Риме, он уже нес в себе“.[8]

Упоминание Гердера в петербургском манускрипте указывает на то, что Антон Бэр приобрел его из наследия Гердера. Откуда все же рукопись получил Гердер? Мы знаем, что незадолго до своей смерти в 1803 г. Гердер побывал в Дрездене, где посетил библиотеку, картинную галерею и собрание древностей и где он виделся с Вильгельмом Готлибом Беккером (1753–1813),[9] профессором дрезденской Рыцарской академии (с 1782 г.) и инспектором дрезденского собрания древностей и слепков. При встрече они беседовали об этой рукописи, которую Гердер в письме от 25 сентября 1803 г. попросил одолжить ему на время после того, как вернулся в Веймар.[10] Беккер приобрел известность как археолог благодаря своему трехтомному „Аугустеуму, содержащему дрезденские памятники“ (Дрезден, 1805–1809. Т. 1–2; 2-е изд.: Лейпциг, 1832–1837. Т. 1–2),[11] но также был и беллетристом. В 1800 г. он уже опубликовал „Мысли об устном изложении новейшей всеобщей истории“ Винкельмана с пометой „Из достояния Эзера“.[12] Оба сочинения достались ему из наследия скончавшегося в марте 1799 г. Адама Фридриха Эзера. Черновик „Мыслей о подражании“ он, как кажется, рассматривал как менее интересный и потому его не опубликовал. То, что Винкельман собирался оставить свои выписки у Эзера, отправляясь в Рим, доказывается одним из писем: уже 23 января 1755 г. он писал Берендису:[13] „Я хочу оставить тебе все упомянутые исторические разработки вместе с моими старыми извлечениями у г-на Эзера […]“.

То, что рукопись Винкельмана после смерти Гердера осталась среди его бумаг, можно заключить из неопубликованного письма Беккера 1809 г. к Генриху Мейеру, продолжившему после смерти Людвига Фернова собрание сочинений Винкельмана и потому интересовавшемуся

судьбой этого манускрипта. В этом письме Беккер сожалеет, что он не получил после смерти Гердера рукопись, одолженную тому.[14]

ПЕТЕРБУРГСКИЕ ЧЕРНОВИКИ „МЫСЛЕЙ О ПОДРАЖАНИИ ГРЕЧЕСКИМ ПРОИЗВЕДЕНИЯМ В ЖИВОПИСИ И СКУЛЬПТУРЕ“

После того, как еще в Нётнитце было принято решение о переходе в католичество — мучительные промедления при смене веры расстроили здоровье Винкельмана —, и так как теперь ничто не стояло на пути осуществления итальянских планов, он покинул в октябре 1754 г. Нётнитц и тем завершил исторические изыскания, предпринятые им для Генриха фон Бюнау. Он переехал в Дрезден и с весны 1755 г. жил у художника Адама Фридриха Эзера. Свобода самому определять собственный распорядок дня, быстро восстановила его здоровье. Теперь он вдосталь пользовался Королевской библиотекой в Дрездене: „Я исключительно прилежно занимался в Дрездене и прочел все, на что простирались мои аппетиты“ (в письме Берендису от 4 июня 1755 г.).[15] Наряду с этим он наслаждался возможностью завязать разговор с дрезденскими художниками и учеными, прежде всего с Адамом Фридрихом Эзером, у которого он брал уроки рисунка и от которого услышал многое о технических аспектах искусства. По-видимому, от Эзера Винкельман узнавал об артистической жизни Вены и о ее художниках, что нашло отражение в его сочинениях. Отныне к кругу его знакомых принадлежали художник Кристиан Вильгельм Дитрих (1712–1774), с 1748 г. служивший инспектором Дрезденской галереи, Кристиан Людвиг фон Гагедорн (1712–1789), с 1764 г. управляющий художественными собраниями и академией искусств, а также Филипп Даниэль Липперт (1702–1785), признанный знаток древностей. Еще в первый год своего пребывания в Нётнице Винкельман хорошо изучил Дрезденскую картинную галерею, одно из лучших европейских собраний, и уже в 1752 г. составил описание лучших картин Дрездена, о которых он должен был преподавать младшему сыну Генриха фон Бюнау.

Одним из вариантов было сразу же, как и планировалось, отправиться в Италию. Но был и другой, а именно: поездку откладывать. В письме, уже цитированном выше, читаем: „Меня подталкивают: я должен писать, мне желали бы найти издателя [...]“. Эти требования конкретизировались еще в том же месяце, а именно: Винкельмана попросили написать статью для ежемесячного издания. Это случилось накануне Пасхи. В письме далее говорится: „Зачин этого труда предназначался для мелкого книжного торговца в Дрездене; я набросал его по просьбе одного знакомого, чтобы придать весу одному ежемесячнику […]“. Так возник набросок статьи на новую тему, статьи, которая, казалось, поначалу должна была стать весьма краткой, которую можно распознать в петербургской рукописи и которая с самого начала имела название „Мысли о подражании греческим произведениям в живописи и скульптуре“. Начальная редакция A, возможно, была той самой, с которой Винкельман сам снял копии, чтобы сначала отдать ее на суд священнику-иезуиту Лео Рауху, духовнику короля и дрезденскому покровителю Винкельмана, а также, видимо, и Адаму Фридриху Эзеру. Об этом можно заключить из ретроспективного письма от 3 июня 1755 г.: „Я показал ее духовнику, он чрезмерно хвалил меня и побуждал меня опубликовать ее“.[16] К сожалению, до нас не дошло ни одного письма Винкельмана, написанного в промежутке между 10 марта и 3 июня 1755 г., которое дало бы нам информацию о рождении его „первенца“. В цитированном письме читаем далее: „Я по-новому переделал ее и отдал ему. Как раз в неделю перед Пасхой мне сообщили требования книготорговца. Духовник обещал мне, что издержки на печать будут оплачены, и я захотел посвятить ему мое сочинение“.

Как текст выглядел „в неделю перед Пасхой“, после того как Винкельман „по-новому“ его переделал, мы можем с осторожностью заключить по уже упомянутым внешним указаниям. В петербургской рукописи предисловие содержит славословие „немецкому Титу“ Фридриху Августу II, с 1733 г. королю Польши и курфюрсту Саксонскому, перенесшему „хороший вкус“, расцветший под „греческим небом“, в Дрезден. Различимы добавки в тексте на семи листах (14 страницах) и на двух начальных листах (p. 2r и 2v). На двух начальных страницах он отметил собирание королевским домом Саксонии предметов искусства и древностей, написав в заключение две знаменитые фразы: „Чистейшие родники искусства отворены; счастлив тот, кто их

отыщет и вкусит. Искать этих родников значит отправляться в Афины; отныне же Дрезден в большей мере Афины для художников. Единственный путь [к добру] для нас, стать великими, и даже, если возможно, неподражаемыми, — это подражание древним“[17] (цитируем по петербургской рукописи). Тем самым требование подражания древним эксплицитно нацелено на дрезденские антики.

ДВЕ РЕДАКЦИИ В ОДНОЙ ТЕТРАДИ

Итак, Петербургский манускрипт содержит две редакции (A и B): первая краткая редакция A — это всего восемь страниц (3–4, 6, 8, 11, 13, 16–17; листы исписаны с обеих сторон).[18] Через некоторое время она была переработана в редакцию B, и к ней прибавилось еще девять страниц, т. е. она более чем вдвое увеличилась в объеме.

В редакции A говорится о превосходстве греческого искусства и о „прообразах“, созданных греческими литературой и искусством в отличие от подражателей-римлян, почему такие художники, как Микеланджело, Рафаэль и Пуссен высказали их высокую оценку. Важно научиться постигать идеальную красоту греческих мраморных изваяний так, как они возникли благодаря особым условиям греческой культуры и климата. Этому способствовали многие факторы: наряду с отсутствием уродующих болезней прежде всего всеобщая свобода обычаев, в особенности обнаженность юных как мужских, так и женских тел на соревнованиях и во время упражнений в гимнасиях, да, даже и в театре, и, наконец, их „человечность“, порожденная свободой, не дозволяла грекам устраивать гладиаторские игрища. Увязывание создания произведений искусства с идеей свободы слышится уже здесь; эта мысль будет углублена в его истории искусства, где свобода будет понята как духовная и одновременно конкретная политическая. Художники могли себе отыскивать наиболее красивые обнаженные модели в гимнасиях — художники, которые, однако, в то же время были способны, выходя за грани прекрасной натуры, создавать идеальные красоты для изображения богов и людей.

Эта часть сочинения занимает половину первой редакции, но ее идеи неотторжимы от содержания как редакции B, так и печатного текста. Еще отсутствует вводная часть („хороший вкус […], подражание древним“; p. 2r–2v)[19] с требованиями подражания грекам в том виде, как они зазвучат уже во второй редакции.[20] При последующем расширении текста (редакция B) в этой части теперь были сделаны небольшие дополнения, как, например, о том, что у первых христиан мужчин и женщин крестили вместе нагими, или же пассаж об установившемся у греческих художников правиле „изображать людей похожими на себя и в то же время более красивыми“. В то же время „кроткий греческий профиль“ для Винкельмана верное изображение греческой натуры; лишь при римлянах, вознамерившись передать портретное сходство, отклонились от него: если же его „нельзя было изобразить без ущерба для сходства, следовали они природной правде“ (p. 9r.).[21]

Сколь ни непринужденно, с одной стороны, написана эта часть, не содержащая отсылок к первоисточникам, столь же тщательно, с другой стороны, обоснованы высказывания Винкельмана его разысканиями. Винкельману известны многочисленные произведения античной, в первую очередь греческой литературы, содержащие сведения на эту тему, а также позднеантичные источники, научные сочинения и описания путешествий, хотя он и не называет их. Ибо, по его собственному признанию, он создал этот текст „без книг под рукой“. Он редко заблуждается, а, интерпретируя, редко извлекает из античных источников то, что в них не содержится.[22] В большей степени ему удается умело нарисовать восторженный, хотя и сильно идеализированный образ Древней Греции: мысль о том, что красота греков и произведений их искусства была порождена „свободой обычаев“, климатом, общественным устройством и воспитанием, сделала „Мысли о подражании“ для последующих поколений столь притягательными и заслуживающими чтения.

„Мысли о подражании“ — замечательное историко-культурное сочинение об античном искусстве. Утверждать античную скульптуру как греческую столь общим образом, подчеркнуть ее нормативный характер — это, скорее, необычно для эпохи. Все же есть и предпосылки для исторического постижения развития античного искусства, как, например, вышеупомянутый реализм римлян или же попытка почерпнуть первоначальную идею раннего греческого искусства из развития греческой трагедии от Эсхила

к Софоклу — хотя это место находится лишь в петербургском манускрипте: „Первые греческие художники, возможно, рисовали не иначе, чем их первый хороший трагический поэт“.[23]

Плавность изложения первой части нарушается; очевидно, что у автора возникли затруднения при переходе к последующим художественным описаниям древних статуй. В целом для второй части обеих петербургских редакций характерно обилие зачеркиваний и вставок; мы видим, сколь непросто было Винкельману сформулировать „характерные черты греческих шедевров“. Так, поначалу он начал отчасти описывать пропорции античных статуй.[24] Так как пропорции впрямь мало что дают для сопоставления античных скульптур и скульптур Нового времени, он зачеркнул этот пассаж в редакции B и позднее его в основной текст не включал.

Дальнейшие размышления о греческом контуре были пояснены в редакции A лишь кратко, а затем значительно расширены. Винкельман также описывает абрис тел драпированных женских фигур (Агриппины и дрезденской так называемой Весталки) — ракурс, по-видимому, заимствованный из античных источников, описывавших одежду, дающий о себе знать, когда он упоминает тончайшие покровы из дикого косского шелка, из-под которых просвечивает тело. Особенности греческой „драппери“, рисунка складок и их образования, он к тому же описывает, обратившись к статуе так называемой Туккии в Дрездене (илл. 7). Винкельман поясняет образование складок специфическим приемом, в чем следует Шарлю Перро;[25] объяснение, которое он, как кажется, счел малоубедительным для второй редакции и которое снова вымарал. Вместо этого в редакции B находится опирающийся на утверждение о „совершенной природе греков“ пассаж о гармонии внешних плоскостей греческих статуй, в противоположность к тому, что видим у мастеров Нового времени.[26]

В более поздней редакции далее следует краткий, состоящий из немногих фраз отрывок о „благородной простоте и спокойном величии“ в осанке и в выражении, уже, правда, столь же ясно сформулированный, как и в печатной версии: и то, и другое — „подлинные отличительные черты греческих литературных произведений наилучшей поры“. Далее Винкельман использует свою знаменитую морскую и водную метафорику, которую позднее применяет снова и снова: „Подобно тому, как в любое время глубина моря остается спокойна, как бы еще ни бушевала поверхность, так и выражение статуй у древних показывает, при всех их страстях, великую и <спокойную> успокоенную душу“.[27] „Состояние покоя“ Винкельман разъяснил позднее во второй редакции, но все-таки без конкретного примера; лишь для печатной версии он обращается к группе Лаокоона, чтобы на примере одного памятника наглядно объяснить свой понятийный аппарат.

Членение текста в петербургском манускрипте до сего места совпадает с позднейшей печатной версией; в меньшей степени это можно утверждать о последующей главе о новейшей живописи в ее отношении к древней. Дрезденская „Сикстинская Мадонна“ подробно описывается уже в редакции A: Рафаэль обладал „оком, способным воспринять эти красоты“, почему он „достиг подражания древним“ и потому-то ему было по силам создать такое произведение, как „Сикстинская Мадонна“.[28] В редакции A следуют лишь немногие фразы на тему сравнения древнегреческой и новейшей живописи;[29] правда, образцы античной живописи не называются. Винкельман присоединяется к мнению своей эпохи, утверждая, что живопись „в новейшие времена достигла более высокой степени совершенства“.

Примечательны зачеркнутые пассажи, которые при дальнейшей переработке и расширении были использованы для последующей редакции B. Опираясь на свой природный ум, Винкельман-ученый либо перенимал мнения своих предшественников, либо критически анализировал их. Он также помечал частные наблюдения, как, например, дополнение о так называемой статуе Агриппины; теперь оно зачеркивается как малосущественное. Вычеркнута оказывается и полемика о качестве древней (илл. 7) и современной статуи так называемой Туккии (илл. 8),[30] которую он вел с сочинением Иоганна Вильгельма фон Бергера о дрезденских антиках, опубликованным лишь на десять лет ранее (илл. 9).[31] Книгу фон Бергера, виттенбергского ученого, сделавшего себе имя в качестве советника и агента по приобретению итальянских собраний древностей для Августа Сильного, Винкельман проштудировал весьма основательно; некоторые ее положения оказались для него

плодотворными. Фон Бергер также подчеркивал достижения греков в области искусства и литературы („В этом греки превосходят римлян и могут по заслугам почитаться их учителями“) и также эксплицитно ставил Гомера выше Вергилия — обе эти мысли Винкельман перенял и развил в редакции А „Мыслей о подражании“, хотя и не ссылаясь на фон Бергера.[32] Критику мнения фон Бергера о современных статуях Туккии в редакции В он сильно сократил, а из печатной версии полностью исключил, почему имя фон Бергера в „Мыслях о подражании“ совершенно отсутствует. Вместо этого Винкельман в редакции В описывает статую так называемой Агриппины, осанку и выражение которой он теперь пытается описать в подробностях, но не столько по самой фигуре, сколько опираясь на сохранившиеся рассказы о судьбе Агриппины в преклонном возрасте и о ее голодной смерти в изгнании.[33]

В печатной версии дрезденские антики упоминаются реже, чем в петербургских редакциях. Все же намерение Винкельмана состояло как раз в том, чтобы сделать свое сочинение актуальным и увлекательным для читателей за счет неопубликованных произведений искусства, хранившихся в Дрездене. В центре внимания оказываются поэтому не произведения, уже отгравированные Леплатом[34] или рассмотренные фон Бергером. В декабре 1754 г. он впервые смог увидеть Геркуланок, прибывших в 1736 г. в Дрезден; в петербургском манускрипте он их многократно упоминает, а для печатной версии эти пассажи он существенно расширил.[35] Манера созерцания этих статуй весьма содержательна: после того, как рассказана история их приобретения в Вене для Дрездена, они рассматриваются как пример высочайшего искусства драпировки у греков („но что придает им еще бóльшую ценность, так это величественность их одеяний“.[36] Но как он сам писал,[37] он сделал свое описание по гипсовым слепкам; он восхвалял эти античные статуи, ибо они сохранились лучше, чем все знаменитые статуи Рима, и отметил, что хотя эти две малые статуи „столь сходны друг с другом, что, кажется, они изваяны одной и тою же рукой“.[38] После того, как первое издание „Мыслей о подражании“ было отпечатано, он увидел оригиналы статуй, и обнаружилась ошибочность его наблюдений. Во второе издание ему пришлось внести поправки, констатируя, что обе головы малых статуй „не равного достоинства“: „Вероятно, одна голова была сработана и приставлена иной, но умелой рукой“ (прим. ко 2-му изд.).[39]

Это уточнение было результатом самоличного осмотра оригинала и потому опытом, надолго на него повлиявшим и призванным стать обязательным для его археологического подхода в Риме. В действительности речь идет о статуях малого размера, хотя и изготовленных по одному и тому же образцу, но не в одно и то же время и не в одной и той же мастерской; к одной из них перед передачей в Дрезден присоединена голова, к ней не принадлежащая, сделанная в Риме в эпоху цезарей. Винкельман, со всей очевидностью, очень взволнованный этим необходимым уточнением, ставил под вопрос в „Послании по поводу ‚Мыслей о подражании греческим произведениям в живописи и скульптуре‘“ (анонимно!) даже греческое происхождение статуи („Также отсутствует доказательство, что Весталки были в действительности изваяны рукой греческого мастера“.[40]), сомневаясь, изготовлены ли они из крупнозернистого греческого мрамора, или же, скорее, из итальянского каррарского и не римские ли они; в качестве римских произведений эти статуи теряют, „вместе с посвященным им сочинением <„Мыслями о подражании“> их бóльшую ценность“.[41] Он задумывается теперь, правомерно ли именовать их Весталками, название, принимаемое в „Мыслях о подражании“ по умолчанию: „Их даже не хотят считать весталками“. Этим для него было все сказано, в „Пояснении к ‚Мыслям о подражании произведениям греческой живописи и скульптуры‘“ он более не возвращается к этому вопросу. Геркуланок более нет и среди памятников, обсуждаемых в позднейшей „Истории искусства древности“.

К дрезденским художественным новоприобретениями принадлежала и „Сикстинская мадонна“ Рафаэля, купленная в 1754 г. Уже в первой редакции „Мыслей о подражании“ Винкельман посвятил картине должное описание и восславил красоту Мадонны как удавшийся возврат к идеальной красоте греческого искусства.[42] Все же лишь в конце XVIII столетия картина была удостоена всеобщего признания и литературного чествования.

Переработанная и расширенная редакция петербургского манускрипта — в сравнении с первой — обретает и бóльшую содержательность, и

бóльшую ясность его собственной аргументации и четкость формулировок для различения древнегреческих и новейших произведений. Ибо Винкельман теперь яснее видит своих адресатов: „Мысли о подражании“ должны „привлечь внимание наших художников и знатоков искусства“ для того, чтобы „освободить почитание греческих памятников от многочисленных предрассудков, которыми их наделили“.[43] Он хочет сделать наглядными „голоса художников“, которые приблизились к древности или же отдалились от подражания ей. Однако эксплицитное и аргументированное требование к художникам подражать древности, то, что является программным для искусства в „Мыслях о подражании“, находится уже в печатной версии; генезис этого требования нам проясняет петербургский манускрипт. Там говорится: „Нашей природе не легко продемонстрировать столь совершенное тело, каким обладает Антиной Дивный, Antinous Admirandus […]. Подражание […] могло бы, я полагаю, быстрее научить мудрости […]. Если художник исходит из этих соображений и предоставляет руке и рассудку руководствоваться греческим каноном красоты, то он находится на пути, который неизбежно приведет его к подражанию природы“ (пер. И. Е. Бабанова).[44]

ЛАОКООН — ПРИБАВЛЕНИЕ К ПЕЧАТНОЙ РЕДАКЦИИ 1755 Г.

После окончания работы над двумя петербургскими редакциями и печатанием „Мыслей о подражании“ пролегло несколько недель упорного труда в апреле и мае 1755 г., в течение которых Винкельман еще раз переработал и дополнил манускрипт. Два рукописных листка о группе Лаокоона, дошедшие до нас и хранящиеся в Женеве,[45] предоставляют в наше распоряжение сведения о манере его работы, ибо они как раз принадлежат к моменту, когда рукопись пополнялась. Это два листка различной величины; больший лист немногим меньше, чем формат петербургской тетради, т. е. он предназначался для включения в такую же тетрадку, во всяком случае, сорт бумаги листка тот же самый. Текст иллюстрирует пассаж об осанке и выражении греческих статуй, более четко сформулированный в обеих редакциях; он касается „благородной простоты и спокойного величия как в осанке, так и в выражении“ и оканчивается пассажем, заимствованным из Псевдо-Лонгина: „воплощать одно только страдание, это и был бы Parenthyrsis“ (так в первой печатной версии „Мыслей о подражании“ на с. 42). Описание выражения Лаокоона из женевского листка теперь столь органично включено в текст, что читатель более поздней печатной редакции „Мыслей“ теперь почти даже и не подозревает, что зримая характеристика выражения статуй, столь впечатляюще прикрепленная к Лаокоону, — это позднейшая вставка, а также что знаменитая фраза о „благородной простоте и спокойном величии“, и, как следствие, одно из ключевых понятий теории идеально прекрасного, была поначалу порождением воображения, вдохновленного античной литературой.

По краю сверху от текста Винкельман приписал несколько позже для памяти стих Вергилия (Verg. Aen. 2,222): *„clamores simul horrendos ad sidera tollit.“* („одновременно воссылает он ужасающие вопли к звездам“), стих, который он потом не цитирует в печатной редакции, но, имея перед глазами голову Лаокоона, переосмысляет: „Он не испускает ужасного вопля, как поет Вергилий о своем Лаокооне“. Он указывает на родовое различие между поэзией и изобразительными искусствами, как это почти десять лет спустя в развернутом виде сделает и Лессинг.

Заслуживает интереса набросок рисунка, к сожалению, сильно выцветшего, на обратной стороне большего по размеру женевского листка (илл. 10); он, несомненно, был сделан Винкельманом. Несколько неуверенными штрихами (как раз незадолго до того Эзер преподал Винкельману уроки рисования) слева изображен один из сыновей, почти освободившийся от змеи; неуверенность рисовальщика хорошо видна по голове, несколько смещенной. Рядом справа наклонный рисунок другой фигуры, в которой можно было бы угадать мотив змеи, ног, обхваченных змеей, как у сына слева, если бы сидячее положение, мощные бедра и линия спины не приводили на ум самого Лаокоона. Как нетрудно распознать, этот набросок, конечно же, сделан не по какой-то гравюре, но по гипсовому слепку или по копии группы. Этим опровергается распространенное мнение о том, что Винкельман знал Лаокоона только по гравюрам. По „королевским гипсам“ Винкельман сделал описание Геркуланок и можно было бы предпо-

ложить, что этот рисунок он также сделал по гипсовому слепку, некогда имевшемуся в королевском дворце, слепку, о котором, правда, мы ничего более не знаем. Что мы знаем, так это то, что в Дрездене находилась и по сей день находится бронзовая копия первой половины XVII в. высотой 70,5 см (илл. 11–12). Она была приобретена в 1714 г. Раймондом Леплатом в Париже и поначалу ее было можно видеть в Зеленом своде, а затем в картинной галерее, следовательно, она могла быть хорошо известна Винкельману.[46]

Печатание его первого сочинения, оплаченное из собственных средств, в конце мая было уже окончено; тираж был готов: „В первую пятницу после Троицы книжка была передана королю и поднесена мною лично министру, принявшему ее весьма благосклонно“[47] — писал Винкельман явно с гордостью. Это сочинение положило начало карьере выдающегося ученого; оно было тотчас переведено на французский язык и побудило дрезденского книгоиздателя Вальтера переиздать его в 1756 г. — дополненное мнимо анонимным „Посланием по поводу ‚Мыслей о подражании греческим произведениям в живописи и скульптуре‘“, в действительности написанным самим Винкельманом, а также „Пояснением к ‚Мыслям о подражании произведениям греческой живописи и скульптуры‘ и ответом на ‚Послание‘“. Его книга была написана языком, порывавшим с традицией барочной учености; он создает взамен ясную научную прозу, заботится о ее краткости и содержательности, сам Винкельман называл ее „зернистой“. В особенности юное поколение художников и литераторов Германии было увлечено его образом Древней Греции. Красота греческого мрамора стала магическим словом для целой эпохи, в особенности же для немецкой классики.

Анна Алексеевна Трофимова

И. И. ВИНКЕЛЬМАН И СОБРАНИЕ АНТИЧНОЙ СКУЛЬПТУРЫ ЭРМИТАЖА

Коллекции античной скульптуры Эрмитажа стали оформляться после смерти И. И. Винкельмана — первые крупные приобретения относятся к 1770-м – 1780-м гг. Однако влияние, которое идеи немецкого мыслителя и постулаты классицизма оказали на характер российских античных собраний, безусловно. Это воздействие было глубоким и продолжительным, оно сохранялось дольше, чем в большинстве европейских стран. Достаточно сопоставить залы античного искусства Государственного Эрмитажа с экспозициями Лувра, Британского музея, Государственных музеев Берлина, чтобы убедиться, что — в отличие от многих других музеев мира — в Санкт-Петербурге идеи И. И. Винкельмана и сегодня актуальны. Классицизм и неоклассика господствуют в отборе скульптур, в методиках реставрации, в архитектуре и отделке залов, в расстановке статуй, художественном стиле экспозиций. Важно подчеркнуть, что эта традиция возрождается на всех этапах истории музея: в 1770-е – 1780-е гг. во время создания первых галерей античной скульптуры в России; в 1850-е гг. в период строительства архитектором Лео фон Кленце Нового Эрмитажа, одновременно со стремительным расширением собраний; в 1920-е – 1930-е гг. на этапе перестройки постоянных экспозиций; и в наши дни, в программе реэкспозиции залов античного искусства. Художественные образы эпох, созданные в залах Эрмитажа, вызывают в памяти винкельмановские образы. Зал Афины (илл. 1) с экспозицией греческого искусства высокой классики воочию воплощает идею величия: „Древнейший стиль продолжался до эпохи Фидия; благодаря последнему, а также современным ему художникам искусство достигло величия, и поэтому второй стиль можно назвать великим или высоким“.[1] Изящная ритмическая расстановка скульптур и нарядная отделка интерьера зала Геракла с экспозицией искусства Греции IV в. до н.э. (илл. 2) наглядно иллюстрируют слова И. И. Винкельмана: „В эпоху от Праксителя до Лисиппа и Апеллеса искусству была сообщена большая грация и привлекательность, и этот стиль можно было бы назвать прекрасным“.[2] Ряды портретных бюстов представляет искусство древнего Рима (илл. 3), „когда главным занятием художников сделалось выполнение голов и бюстов, или так называемых портретов, и это является главной отличительной чертой последнего периода, продолжавшегося вплоть до самого упадка“.[3]

Хотя в коллекции античной скульптуры Эрмитажа греческие подлинники немногочисленны, именно скульптура доминирует в пространстве и формирует облик экспозиций. Хорошо известно, что значение скульптуры как главного вида искусства подчеркивал Винкельман, а вслед за ним и другие теоретики классицизма.[4] Статуи задают тональность эрмитажных экспозиций, залы названы по имени главных скульптур: зал Диониса (илл. 4, 8, 8а),[5] зал Афины

Илл. 1: Зал Афины, постоянная экспозиция „Греческое искусство эпохи высокой классики“, интерьер по проекту Лео фон Кленце, 1852
Abb. 1: Athena-Saal, Dauerausstellung „Griechische Kunst der Zeit der hohen Klassik“, Interieur nach Entwurf von Leo von Klenze, 1852

Илл. 2: Зал Геракла, постоянная экспозиция „Греческое искусство IV в. до н.э.“, интерьер по проекту Лео фон Кленце, 1852
Abb. 2: Herakles-Saal, Dauerausstellung „Griechische Kunst des 4. Jh. v.u.Z“, Interieur nach Entwurf von Leo von Klenze, 1852

Илл. 3: Зал Юпитера, постоянная экспозиция „Искусство Рима эпохи I–IV в.“, интерьер по проекту Лео фон Кленце, 1852
Abb. 3: Jupiter-Saal, Dauerausstellung „Römische Kunst vom 1.–4. Jh.“, Interieur nach Entwurf von Leo von Klenze, 1852

(илл. 5), залы Юпитера (илл. 6) и Августа (илл. 7). Как в „Истории искусства древности“ Винкельмана, история искусства в наших залах „рассказана“ при помощи римских копий с греческих оригиналов. При том, что немецкий антиковед хорошо понимал разницу между копией и оригиналом, его теория греческого искусства строится на копиях, доносящих черты утраченных скульптур. Как мы увидим далее из краткого экскурса в историю коллекции, в собрании Эрмитажа оказались многие типы, ключевые для винкельмановской картины эволюции скульптуры, или просто упомянутые в его „Истории искусства древности“. За годы, минувшие с момента публикации его труда, трактовка смысла памятников, предложенная Винкельманом, по существу не изменилась, однако их конкретно-историческое определение было переосмыслено. Открытие греческих подлинников бронзовых и мраморных статуй V–IV вв. до н.э., изучение стилей римских копиистов привели к тому, что „эталонные“ статуарные типы стали рассматриваться как произведения Римской эпохи, созданные по мотивам греческой скульптуры. Такова, например, композиция „Гибель Ниобид“ — римская работа, восходящая к греческому оригиналу, исполненному Фидием в круглой скульптуре; в эрмитажной версии изображения представлены в виде рельефной композиции, вписанной в круг (илл. 9, 9а; А 433).[6] Много проникновенных строк посвящает Винкельман изображению Ниобид, которые считает подлинным воплощением греческого гения, при этом, перечисляя все известные ему повторения и реплики оригинала: „[...] отва-

Илл. 4: Зал Диониса, постоянная экспозиция „Искусство эллинизма“, интерьер по проекту Лео фон Кленце, 1852
Abb. 4: Dionysos-Saal, Dauerausstellung „Kunst des Hellenismus“, Interieur nach dem Entwurf von Leo von Klenze, 1852

Илл. 5: Статуя Афины Кампана, римская копия II в. с греческого оригинала конца V в. до н.э.
Abb. 5: Statue der Athena Campana, römische Kopie aus dem 2. Jh. eines griechischen Originals aus dem 5. Jh. v.u.Z.

жился создатель Ниобы проникнуть в царство бесплотных идей: он овладел тайной, позволившей ему сочетать страх перед смертью с наивысшей красотой, и воплотил образы наивысшей чистой духовности".[7] Несравненное по красоте описание Винкельмана посвящено статуе Венеры Медичи, а точнее, греческому прототипу, лежащему в основе повторений римской эпохи, некоторые из которых приводит Винкельман: „Венера Медицейская во Флоренции подобна

Илл. 6: Статуя Юпитера, третья четверть I в.
Abb. 6: Jupiter-Statue, 3. Viertel des 1. Jhs.

розе, распустившейся на прекрасной утренней заре под первыми лучами солнца и миновавшей ту пору, когда не достигшие еще полной зрелости плоды отличаются твердостью и терпкостью. Поза фигуры вызывает в памяти образ той Лаисы, которая наставляла Апеллеса в любви: я представляю ее в тот миг, когда она впервые сбрасывает одежду перед взорами художника. Та же поза у Венеры Капитолийской, сохранившейся лучше других, у Венеры, находящейся на вилле Альбани и у Венеры, которую Менофант скопировал со стоящей в Троаде, с той разницей, что у последней рука была ближе к груди, и касалась ее средины средним пальцем, а в левой руке богиня держала одежду".[8] В эрмитажном собрании к этому типу относятся четыре копии, и, в том числе, статуя Венеры Таврической (илл. 10a; А 150). В числе „образцовых" скульптур — Умоляющая Барберини (илл. 10b; А 491), Отдыхающий Сатир (А 279, А 154, А 489, А 153), торс Геркулеса (А 24), Феспийский Эрот (илл. 10c; А 852), бюсты Антиноя (илл. 17; А 27, А 30), го-

Илл. 7: Статуя Августа в образе Юпитера, первая половина I в.
Abb. 7: Statue des Augustus als Jupiter, 1. Hälfte des 1. Jhs.

лова Ниобы (А 73), бюст Юноны (А 134) и многие другие.

Такой состав собрания античной скульптуры соответствовал уровню знаний об античности и вкусу собирателей середины XVIII в. в Европе и России. Однако не стоит забывать, что, в отличие от европейских стран, где античная традиция фактически не прерывалась, первые антики попадают в Россию только в первой четверти XVIII в., в царствование императора Петра I. Начало систематическому собирательству классических скульптур было положено на полстолетия позже, в 1770-е – 1780-е гг., императрицей Екатериной II. Благодаря ее интересу к античности, а также подлинной страсти к созданию художественных коллекций, возникло внушительное собрание, которое впоследствии образовало основное ядро Императорского музея. Аристократические семьи (Шуваловы, Строгановы, Юсуповы, Голицыны), традиционно влиятельные как в экономике, так и в художественной жизни России, внесли в процесс немалый вклад. Кратко суммируем известные свидетельства

Илл. 8: Статуя Диониса, римская копия с греческого оригинала III в. до н.э.
Abb. 8: Dionysos-Statue, römische Kopie eines griechischen Originals aus dem 3. Jh. v.u.Z.

о екатерининских собраниях, а также дополним их новыми данными, касающимися основных приобретений и истории скульптур.

Восшествие императрицы на престол состоялось еще при жизни Винкельмана, в 1762 г. Первые сведения о ее активности в отношении приобретения античной скульптуры относятся к середине 1760-х гг. П. Маруцци, русский дипломатический агент Екатерины, докладывает „что касается древних статуй, то только в Риме можно найти что-либо достойное е.и.в., но вывоз оттуда воспрещен под страхом очень суровых кар“. Один из адресатов П. Маруцци отвечает: „предметы находятся в Капитолии и в домах знати, где их не продают, а если бы и захотели с ними расстаться, то папа всегда готов их купить, чтобы увеличить свою коллекцию в Капитолии… Несколько лет тому назад было нетруд-

Илл. 8а: Статуя Диониса, римская копия с греческого оригинала III в. до н.э., гравюра из „Собрания древних и современных статуй“ П. А. Маффеи (1704)
Abb. 8a: Dionysos-Statue, römische Kopie eines griechischen Originals aus dem 3. Jh. v.u.Z., Stich aus P. A. Maffei, „Raccolta Di Statue Antiche e Moderne […]“, 1704

но, дав взятку тому, кто ведал разрешениями на вывоз, получить столько паспортов, сколько хотелось, но теперь эту должность цензора ‚размножили‘ и в силу необходимости они стали неподкупны [...]“.[9]

Успехи в приобретении древней скульптуры для России были достигнуты в 1770-е гг., когда мода на античность в Европе уже достигла своего апогея. Античную скульптуру скупали все европейские дворы — король Швеции Густав III, прусский король Фридрих II, испанский, французский и польский королевские дворы. В течение XVIII в. сформировались крупнейшие римские коллекции античных скульптур — собрание Капитолийского музея, коллекция кардинала Альбани. От них не отставали иностранные коллекционеры, среди которых лидировали англичане: за короткий промежуток времени в 40–50 лет были созданы крупнейшие и лучшие коллекции антиков английских аристократов: Лансдаун, Инс Бландел, Таунли, Лайд Браун и другие. С некоторым опозданием — но с поистине российским размахом — увлечение захватило русскую аристократию и императорскую семью Романовых. Сеть агентов, созданная императрицей Екатериной в 1760-е гг., сыграла важную роль в формировании собрания античной скульптуры Эрмитажа. Русские коллекционеры и любители древностей поддерживали тесные отношения с представителями римской художественной элиты, в центре которой был Винкельман, занимавший пост „президента древностей“ Рима. „К 1780-м годам сложился круг людей, вступавших в непосредственный контакт с Винкельманом, умершим в 1768 г., способных в той или иной степени распространять его идеи у себя на родине“.[10]

Значительные результаты были получены И. И. Шуваловым, прожившем в Риме с 1767 по

Илл. 9: Гибель Ниобид, рельеф, римская копия с греческого оригинала V в. до н.э.
Abb. 9: Tod der Niobiden, Relief, römische Kopie eines griechischen Originals aus dem 5. Jh. v.u.Z.

Илл. 9а: Гибель Ниобид, рельеф, римская копия с греческого оригинала V в. до н.э., рисунок из коллекции Кассиано даль Поццо в Виндзорском замке
Abb. 9a: Tod der Niobiden, Relief, römische Kopie eines griechischen Originals aus dem 5. Jh. v.u.Z., Zeichnung aus der Sammlung Cassiano dal Pozzos im Schloss Windsor

Илл. 10a: Статуя Афродиты (Венера Таврическая), римская копия с греческого оригинала III в. до н.э.
Abb. 10a: Aphrodite-Statue (Taurische Venus), römische Kopie eines griechischen Originals aus dem 3. Jh. v.u.Z.

1773 г. Активная деятельность этого видного деятеля эпохи Просвещения, любителя искусств и собирателя, изучалась начиная с конца XIX в., и к настоящему времени российскими и ита-

Илл. 10b: Женская статуя, тип Умоляющей Барберини, римская копия с греческого оригинала 440–430 гг. до н.э.
Abb. 10b: Weibliche Statue im Typus der Schutzflehenden Barberini, römische Kopie eines griechischen Originals, 440–430 v.u.Z.

Илл. 10c: Статуя Эрота, тип Феспийский Эрот, римская копия с греческого оригинала IV в. до н.э.
Abb. 10c: Eros-Statue im Typus des Eros von Thespiae, römische Kopie eines griechischen Originals aus dem 4. Jh. v.u.Z.

льянскими специалистами опубликован ряд документов и исследований на эту тему.[11] Государственный деятель, меценат, коллекционер и основатель Академии художеств, Шувалов удалился в Италию после прихода к власти Екатерины II. Несмотря на опалу, он остался человеком влиятельным и близким ко двору, с ним постоянно советовалась императрица. Поселившись в Риме, Шувалов стал собирать предметы античного искусства для своей личной коллекции и для собрания Екатерины II, одновременно он выполнял различные поручения Академии художеств. Шувалову удалось добиться разрешения у папы на вывоз антиков и изготовление слепков с античных скульптур. В 1769 г. по заказу Шувалова были выполнены и отправлены в Петербург гипсовые формы антиков, хранившихся в Капитолии, Ватиканском Бельведере,

Илл. 11: Бюст Ареса (Шуваловский Ахилл), римская работа начала II в. по греческому оригиналу 420 г. до н.э. Алкамена
Abb. 11: Ares-Büste (Šuvalovs Achilles), römisch, Anfang des 2. Jhs. nach einem griechischen Original um 420 v.u.Z., wohl von Alkamenes

Палаццо Фарнезе, на вилле Медичи, на вилле Людовизи и во Флоренции. По этим формам изготовили слепки для музея Академии художеств, а в 1780-гг. — бронзовые отливки для украшения императорской резиденции в Царском Селе.

Первая партия скульптур была куплена в 1768 г.[12] По данным архивных документов античные подлинники поступили в столицу в 1769 г.: Шувалов приобрел и отправил в Петербург из Чивита Веккио двадцать пять античных статуй, бюстов, голов и барельефов, семь новых мраморных копий с антиков, а также каменных ваз.[13] Согласно счетам, присланным Шуваловым, за памятники было заплачено 32 736 экю, причем бóльшая часть этой суммы на-

Илл. 11a: Бюст Ареса (Шуваловский Ахилл), римская работа начала II в. по греческому оригиналу 420 г. до н.э. Алкамена, гравюра из „Собрания античных статуй […] реставрированных Бартоломео Кавачеппи“ (1768. Т. I)
Abb. 11a: Ares-Büste (Šuvalovs Achilles), römisch, Anfang des 2. Jhs. nach einem griechischen Original um 420 v.u.Z., wohl von Alkamenes, Stich aus B. Cavaceppi, „Raccolta d'antiche statue […]“, Bd. I

Илл. 11b: Бюст Ареса (Шуваловский Ахилл) в числе семи скульптурных изображений гомеровских героев, гравюра из книги И. Г. Тишбейна „Гомер, нарисованный по антикам“ (1801)
Abb. 11b: Ares-Büste (Šuvalovs Achilles) unter den sieben Skulpturen von Homers Helden, Kupferstich aus dem Buch von G. H. Tischbein „Homer nach Antiken gezeichnet“, 1801

правлена из средств Кабинета, т.е. по распоряжению Екатерины II. Впрочем, об антиках по прибытии их в Петербург надолго позабыли. В течение семнадцати лет они находились в циркуле здания Академии художеств, пока в 1786 г. они не были переданы на „попечение господина Беляева".[14] Покупки античных мраморов продолжались и в 1770-е гг.,[15] и вплоть до 1779 г., когда в Петербург была отправлена одна большáя партия вещей, приобретенных для Екатерины Шуваловым.[16]

Известны свидетельства о том, что Шувалов приобретал предметы у скульпторов Карло Альбачини, Бартоломео Кавачеппи, Клементо Бианки, гравера Джованни Баттиста Пиранези, антиквара Белизарио Амидеи, и большýю часть — у Томаса Дженкинса. Русский вельможа отправлял в Россию античную скульптуру, вазы, канделябры, столешницы, итальянскую живопись и пластику, главным образом, для собственной коллекции и для коллекции императрицы Екатерины II. Есть вероятность, что он выполнял подобные поручения для и других российских аристократов, например, для князя Г. Г. Орлова.[17] Впоследствии, в первой половине XIX в., произведения искусства, отправленные И. И. Шуваловым из Рима, оказались в разных собраниях Санкт-Петербурга, они побывали в Академии художеств, Шуваловском дворце, Царском селе, Таврическом дворце и Михайловском замке, в залах Нового Эрмитажа и Зимнего дворца, в Гатчине и в Павловске.

Античная скульптура Эрмитажа, приобретенная Шуваловым, воспроизводилась в каталогах коллекции Г. Кизерицкого, О. Ф. Вальдгауера, И. И. Саверкиной.[18] В эти издания, впрочем, были включены не все произведения собрания, к тому же, часть предметов поступила после публикации наиболее полного из каталогов. Сейчас представляется необходимым дополнить наши знания данными из архива отдела Античного мира и архива Эрмитажа. Согласно Описи шифра А, составленной в 1929 г., и Инвентарным книгам Отделения древностей,[19] в Отделе Античного мира находится восемнадцать предметов, приобретенных у Шувалова и привезенных из Рима в 1770-е гг. Это четырнадцать алебастровых ваз, служивших погребальными урнами для праха умерших (А 6–А 19), фрагмент ступни (А 20), бюст Ареса (А 105), голова богини (А 134), статуэтка женщины (А 135), №№ по описи 1859 г. и 1912 г: 292, 412; 2326, 413; 297, 414; 190, 415; 2320, 416; 315, 417; 312, 418; 195, 419; 421, 422; 2302, 423; 189, 424; 239, 425; 192, 430; 240, 400, 318, 99; 119, 130; 1079, 126; 1093, 57).

Вазы, бюст Ареса (илл. 11) и голова богини (илл. 12) находились у Шуваловском дворце, о чем упоминает И. Бернулли в описании достопримечательностей Санкт-Петербурга 1777 г.[20] После приобретения собрания Екатериной скульптура из дворца Шувалова переместилась в Царское Село и находилась в Гроте у царскосельского пруда, где их видели академик Х. К. Г. Кёлер и И. Г. Георги в 1793–1794 гг.[21] Уже в начале следующего столетия шуваловские антики, за исключением „Ахилла", оказались в Таврическом дворце. С созданием публичного музея, когда произведения сосредотачивались в Новом Эрмитаже, туда в 1850 г. был отправлен бюст Ареса (из Царского Села) и голова богини (из Таврического дворца). Оставшиеся шестнадцать предметов переместили из Таврического дворца в 1859 г.[22]

Часть коллекции, и, в том числе, ранние приобретения Шувалова в Риме и Неаполе, оставалась в семье Шуваловых во дворце на Итальянской улице в Санкт-Петербурге. После революции 1917 г. собрания были национализированы, и с 1938 г. находятся в Эрмитаже. Помимо античной керамики, бронзы и стекла, в Шуваловском дворце находились античные скульптуры. Это тринадцать предметов, пять из которых ныне хранятся в запасниках Эрмитажа — женская голова в диадеме (А 957), фрагмент вазы (А 958), женская голова (А 959), часть латинской надписи (А 962), урна из алебастра с новой надписью (А 963), а восемь были переданы в 1930-е гг. на временное хранение в другие музеи России: две гермы Зевса Аммона (А 960 и А 961), бюст Менандра (А 965), портрет Люция Вера (А 966), два мужских бюста (А 967, А 968), бюст юноши (А 969).

В общей сложности, в инвентарных книгах Отдела Античного мира есть указание на тридцать одно произведение скульптуры, приобретенное И. И. Шуваловым или происходящее из собрания его семьи.[23] Это, безусловно, бóльшая часть из античных статуй и ваз, купленных обер-камергером в Риме и отправленных в Санкт-Петербург в 1770-е – 1790-е гг. Отдельные предметы были идентифицированы среди экспонатов Гатчинского музея-заповедника и

Павловского музея-дворца,[24] так, например, известно, что в Гатчине находится рельеф с изображением жертвоприношения, воспроизведенный Винкельманом в изданных им „Monumenti antichi inediti“ (Rome, 1767. Vol. I–II).[25]

Одно из самых знаменитых произведений не только коллекции Шувалова, но и всего репертуара античной скульптуры XVIII в. — Шуваловский Ахилл, поступивший в Россию в 1771 г.[26] Памятник (илл. 11; A 105)[27] в настоящее время определяется как римская копия с греческого оригинала, восходящая к статуе Ареса типа Боргезе. Античная голова, найденная в Чивита Векио близ Рима,[28] вскоре после находки оказалась в реставрации Б. Кавачеппи, который восполнил утраченные части носа, фрагменты гребня и фигуры сфинкса на шлеме, добавил грудь и проработал поверхность. В этом виде бюст воспроизводится в альбоме Кавачеппи в 1768 г. в качестве „неизвестного героя“ (илл. 11a).[29] Примечательно, что статуя Ареса из виллы Боргезе была хорошо известна во времена Винкельмана, и остается удивляться, что очевидное сходство с аналогией осталось незамеченным для знатоков. Шуваловский антик был наречен „Ахиллом“ и под этим именем скульптурный образ получил широкую известность. Многочисленные упоминания бюста в изданиях XVIII–XIX вв. приводит О. Я. Неверов в статье об истории эрмитажного собрания.[30]

В иллюстрациях к Гомеру Г. Тишбейн воспроизвел „Ахилла“ среди гомеровских героев, и отметил, что скульптура была найдена в 1772 г.[31] и увезена в Санкт-Петербург Шуваловым (илл. 11b).[32] И. Бернулли, посетивший Санкт-Петербург в 1777 г. указал в описании дворца Шуваловых на „прекрасную мужскую голову в шлеме, которую высоко ценил Менгс и считал Ахиллом“.[33] И. В. Гёте поместил в своем веймарском доме слепок „Ахилла“ рядом с Аполлоном Бельведерским,[34] а резчик Н. Марчант изобразил его на одной из своих гемм.[35] В первой четверти XIX в. скульптору Ф. И. Шубину было поручено изваять ее мраморное повторение, позже бронзовая отливка Шуваловского Ахилла украсила колоннаду Камероновой галереи. В классах Академии слепок бюста был популярной моделью. Воспитанники Академии обращались к нему при исполнении академических программ: в 1824 г. на холсте „Приам, испрашивающий у Ахиллеса тело Гектора“ Александр Иванов придал своему Ахиллу черты шуваловского изваяния.[36] К этим наблюдениям следует добавить, что пластический образ античного героя воздействовал на русскую монументальную скульптуру Петербурга эпохи классицизма. К наиболее ярким примерам подражаний относятся статуи древних воинов на аттике Адмиралтейства, исполненные в 1812–1813 гг. Ф. И. Щедриным.

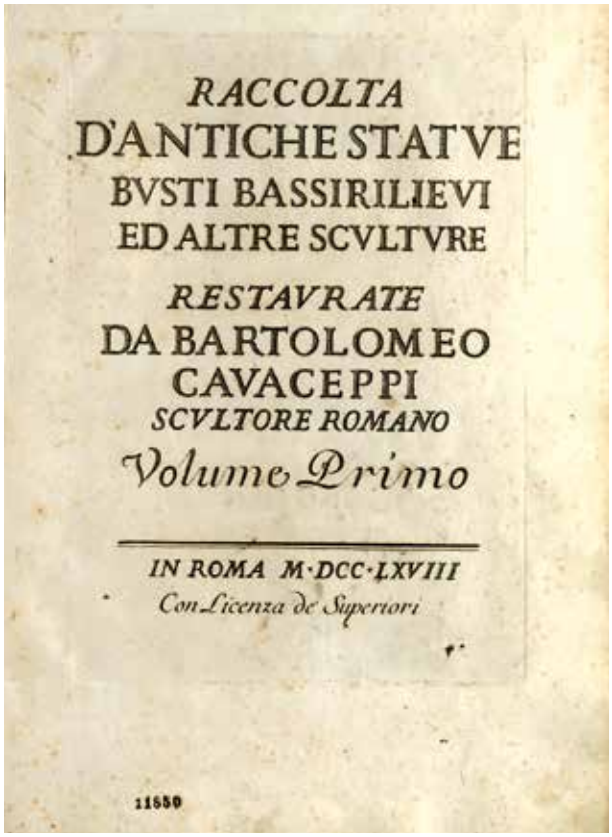
Илл. 12: Голова богини (Юнона), римская копия 1 в. н.э. с греческого оригинала около 420 г. до н.э.
Abb. 12: Kopf einer Göttin (Juno), römische Kopie des 1. Jhs. u.Z. nach einem griechischen Original um 420 v.u.Z.

В великолепном отборе античных скульптур для российских коллекций проявились исключительный художественный вкус и образованность Шувалова; большое значение в этом процессе имел и круг его общения. Заметная роль в формирования собрания принадлежала английским антикварам Г. Гамильтону и Т. Дженкинсу. Тесно сотрудничая с Винкельманом и пользуясь его советами, Г. Гамильтон и Т. Дженкинс добились статуса главных поставщиков

Папского двора. Г. Гамильтон стал организатором серии раскопок в Остии, Чензано, в Габиях, Прима Порта, в Тиволи, на юге Италии. Главной целью раскопок был поиск и продажа находок: антики продавались коллекционерам и любителям древностей Италии, Англии, России. С конца 1740-х гг. их стараниями создавалась коллекция Лайд Брауна, купленная впоследствии Екатериной и составившая основу императорского собрания скульптуры, в 1760-е – 1770-е гг. они поставляли антики Шувалову.

Неисчерпаемым источником древностей для итальянских и иностранных собирателей стали раскопки на вилле Адриана в Понтанелло. Каталог античных мраморов, найденных на вилле, содержал имена покупателей этих предметов. По сообщению Дж. Деллавэя.[37] опубликовавшего часть каталога, Шувалов приобрел три скульптуры из этих раскопок: голову Антиноя, голову Сабины и бюст юноши в натуральную величину.[38] Г. Гамильтон при посредничестве И. Ф. Рейфенштейна предлагал в собрание Эрмитажа

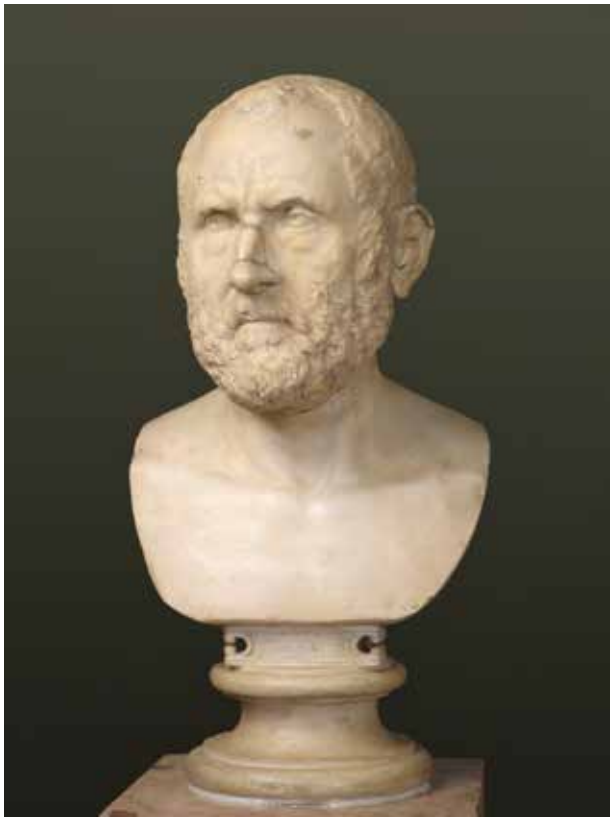
Илл. 13: Титул первого тома „Собрания античных статуй […] реставрированных Бартоломео Кавачеппи“ (1768. T. I)
Abb. 13: Titelblatt aus B. Cavaceppi, „Raccolta d'antiche statue […]“, 1768, Bd. I


RACCOLTA
D'ANTICHE STATVE
BVSTI BASSIRILIEVI
ED ALTRE SCVLTVRE
RESTAVRATE
DA BARTOLOMEO
CAVACEPPI
SCVLTORE ROMANO
Volume Primo
IN ROMA M·DCC·LXVIII
Con Licenza de Superiori
11850

Илл. 13а: Гравюра с видом мастерской Кавачеппи из „Собрания античных статуй […] реставрированных Бартоломео Кавачеппи“ (1768. T. I)
Abb. 13a: Stich der Ansicht aus B. Cavaceppi, „Raccolta d'antiche statue […]“, 1768, Bd. I

найденную в Понтанелло статую Юпитера, но императрица от покупки отказалась. Известно также, что Шувалов купил у Дженкинса семь предметов, находившихся в его коллекции.[39]

Целый ряд скульптур эрмитажной коллекции антиков, происходят из мастерской Бартоломео Кавачеппи — талантливого реставратора и имитатора античных скульптур. К середине XVIII в. Кавачеппи имел европейскую известность, реставрируя и продавая в европейские коллекции сотни бюстов и статуй. Описание и гравированные изображения отреставрированных памятников Кавачеппи издал в специальном каталоге (илл. 13, 13а), на страницах которого воспроизводятся памятники, хранящиеся ныне в собрании Эрмитажа. Помимо Шуваловского Ахилла, по-видимому, непосредственно у Кавачеппи были куплены бюст Александра Севера (А 281), портрет пожилого римлянина (илл. 14, 14а; А 2), бюст юноши (илл. 15, 15а; А 3).[40] В мастерской Кавачеппи побывали и мно-



Илл. 14: Портрет старика, вторая четверть III в.
Abb. 14: Porträt eines alten Mannes, 2. Viertel des 3. Jhs.

гие антики, вошедшие в коллекцию Лайд Брауна (илл. 18).

Один из эффектных памятников екатерининской эпохи, который обсуждался знатоками в XVIII в., — голова из зеленоватого базальта, римская копия головы Дорифора с греческого оригинала Поликлета (илл. 16; А 292).[41] Сходная базальтовая голова атлета хранилась в собрании самого Винкельмана, и была описана им в „Истории искусства древности“,[42] на что указывал Т. Гельбиг в 1878 г. Почти столетием позже А. Румпф отождествил винкельмановский антик с фрагментом, в запасниках музеев Ватикана, и в качестве аналогии исследователь указал на эрмитажный экспонат.[43] Предположительно, голова атлета находилась в коллекции Де Брейтейля, а ранее в Палаццо Вероспи.[44]

Характеризуя этапы создания коллекций античной скульптуре в России второй половины XVIII в., нельзя не отметить, что покупки 1760-х – 1770-х гг. выглядят скромно на фоне невероятных темпов роста императорской картинной галереи и собрания резных камней. Античные статуи, редкие в России доекатерининских времен, еще не рассматривались как объект коллекционирования и служили, в основном, для украшения парков и дворцов. Ситуация меняется в начале 1780-х гг. — в период, когда классицизм обретает полную силу в архитектуре и монументальной скульптуре российской столицы. В 1780-е гг. были воздвигнуты здания Академии художеств (Ж.-Б.-М. Валлен-Деламот, 1766–1788) и Академии наук (Дж. Кваренги, 1783–1789), открыт для публики Медный всадник — памятник Петру I (Э. М. Фальконе, 1782). В образе Античности, воплощенной в облике Санкт-Петербурга, нашли выражение политические устремления, культурные и эстетические символы России эпохи Просвещения. В этот период в Европе и России „идеи Винкельмана становятся достоянием не только специалистов, но и широкой публики“.[45]

Не удивительно, что именно в 1780-е гг. императрица Екатерина II предприняла шаги, которые вывели российские античные собрания на уровень европейских. Очевидно, что на правительницу повлияли не только европейские те-

Илл. 14а: Портрет старика, вторая четверть III в., гравюра из „Собрания античных статуй […] реставрированных Бартоломео Кавачеппи“ (1769. T. II)
Abb. 14a: Porträt eines alten Mannes, 2. Viertel des 3. Jhs., aus B. Cavaceppi, „Raccolta d'antiche statue […]“, 1769, Bd. II

Илл. 15: Бюст юноши, около середины III в.
Abb. 15: Büste eines Jünglings, ca. Mitte des 3. Jhs.

Илл. 15а: Гравюра из „Собрания античных статуй […] реставрированных Бартоломео Кавачеппи“ (1769. Т. II)
Abb. 15a: Stich aus B. Cavaceppi, „Raccolta d'antiche statue […]“, 1769, Bd. II

чения, но и собственное увлечение Грецией и Римом в связи со строительством Царского Села — блестящего памятника русского классицизма. Создатели царскосельского ансамбля, и, прежде всего, архитектор Чарльз Камерон, вдохновлялись образцами классической древности. Сама Екатерина в отборе скульптурных декораций парка и дворца старалась соотнести значение своих деяний и величие античных героев. В 1785 г. в Царское Село отправляется античное собрание Шувалова, купленное императрицей за 24 440 руб. Следующее важнейшее поступление: покупка в 1783–1787 гг. одной из крупнейших коллекций золотого века английского дилетантизма — собрания скульптуры, принадлежавшей директору Британского банка Лайд Брауну.

Коллекция Лайд Брауна была широко известна уже в XVIII в. Ее владельца, известного коллекционера и директора Лондонского банка, современники назвали „виртуозо“, т. е. знатоком изящного. В 1752 г. Лайд Браун был избран членом лондонского Общества антикваріев, а в 1780 г. — членом лондонского Общества дилетантов. Продав свою коллекцию русской императрице, собиратель скоропостижно скончался в 1787 г.

О покупке императрицей коллекции Лайд Брауна пишет Дж. Делавей.[46] Он же указывает сумму, уплаченную императрицей — 23 000 фунтов. Известно, что покупка и доставка собрания производились через петербургского купца Стендера, первый счет оплачен в 1783 г. второй — в 1785 г. Скульптуры поступали в Санкт-Петербург двумя партиями в 1783–1784 гг., к которым, видимо, были сделаны добавления в 1787 г. и 1891 гг.

Начало формирования коллекции относят к концу 1740-х гг.; в 1779 г. она насчитывает уже 236 скульптур.[47] К моменту продажи коллекции она насчитывала свыше 300 (а, по мнению некоторых исследователей, свыше 400) скульптур, ваз, колонн, алтарей и пьедесталов.[48] Антики приобретались при посредничестве Г. Гамильтона и Т. Дженкинса из старинных римских собра-

ний Барберини, Массими, Вероспи, Матеи, Медичи, Джустиниани, из раскопок Гамильтона на вилле Адриана. Как минимум, двадцать две скульптуры поступили из коллекции Алессандро Альбани, хранителем которой с 1758 г. был Винкельман.

Собрание банкира хранилось в его загородном поместье Уимблдон. Еще при жизни английского ценителя были изданы два каталога (в 1768 и 1779 г.), рукописные копии которых в результате поисков директора Эрмитажа С. А. Гедеонова были доставлены из Лондона в Петербург.[49] Сличение каталогов со старыми инвентарями, публикациями XVIII в. и с рисунками помогли исследователям отождествить бóльшую часть античных оригиналов скульптурной коллекции, рассеянной по дворцам Петербурга и окрестностей. Заслуга выявления большей части собрания принадлежит О. Я. Неверову,[50] в публикации которого были учтены работы С. А. Гедеонова, Г. Кизерицкого и Л. Э. Стефани,[51] О. Я. Неверов сопоставил данные Инвентаря Отделения древностей с изображениями скульптур коллекции Лайд Брауна на

Илл. 17: Бюст Антиноя, вторая четверть II в.
Abb. 17: Antinous-Büste, 2. Viertel des 2. Jhs.

Илл. 16: Голова Дорифора, римская работа начала I в. по греческому оригиналу 440–х гг. до н. э. Поликлета
Abb. 16: Kopf des Doryphoros, römisch, Anfang des 1. Jhs. nach einem griechischen Original von Polyklet, 440er Jahre v.u.Z.

рисунках и со старыми каталогами. Первая серия рисунков выполнена Дженкинсом, посылавшим изображения памятников и информацию об археологических находках из Рима в Лондон, в Общество антикваров. Вторая серия, исполненная Чиприани, предназначалась, вероятно, для третьего издания каталога коллекции.

В настоящее время, в Описи скульптуры и инвентарных книгах Античного отдела Эрмитажа значится девяносто семь предметов, приобретенных в 1787 г. из коллекции Лайд Брауна.[52] Сопоставление с рисунками и исследование архивных документов дало основание дополнить список до ста двадцати трех скульптур, находящихся ныне в собрании музея. Бóльшая часть из них поступила в отделение древностей в 1850 г. из Царскосельского музея или из Таврического дворца, несколько экспонатов — в 1920-е гг. из Павловска и Гатчины. Одна статуэтка, возможно, принадлежавшая коллекции, находится в Дальневосточном художественном музее в Хабаровске, куда была передана в 1931 г.[53] Шесть-

Илл. 18: Бюст Филиппа Араба, середина III в.
Abb. 18: Büste des Philippus Arabs, Mitte des 3. Jhs.

Илл. 19: Бюст Люция Вера, третья четверть II в.
Abb. 19: Büste des Lucius Verus, 3. Viertel des 2. Jhs.

десят скульптур идентифицировано в собрании Павловска, несколько предметов — в Петергофе и Царском селе,[54] пятнадцать антиков хранится в Замке Ниборув и Национальном музее в Варшаве.[55]

Собрание Лайд Брауна по составу и состоянию памятников было типичным для XVIII в., хотя, по сравнению с другими коллекциями Англии, выделялось внушительным размером и высоким качеством предметов. Первое место в собрании занимали античные портреты — наиболее престижный объект коллекционирования среди античных скульптур. Многие из портретов, принадлежавших Лайд Брауну, и по

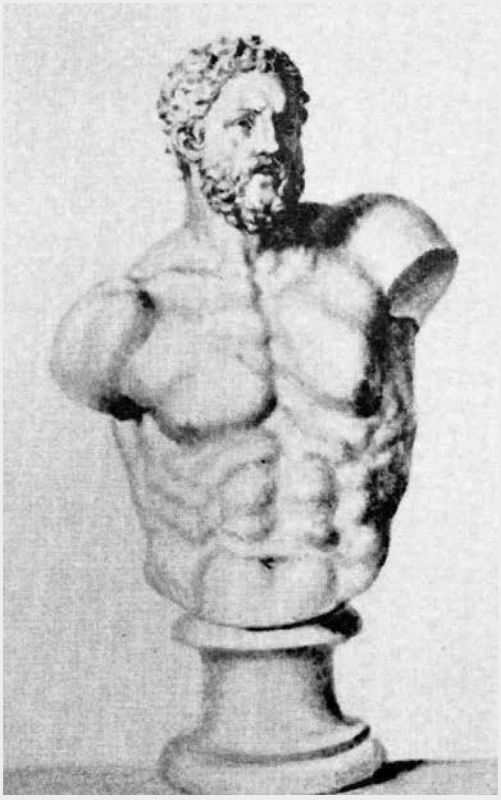
Илл. 20: Статуя Силена, римская копия с греческого оригинала эллинистического времени
Abb. 20: Silen-Statue, römische Kopie eines griechischen Originals aus hellenistischer Zeit

Илл. 20a: Статуя Силена, римская копия с греческого оригинала эллинистического времени, гравюра из „Собрания античных статуй […] реставрированных Бартоломео Кавачеппи“ (1768. T. I)
Abb. 20a: Silen-Statue, römische Kopie eines griechischen Originals aus hellenistischer Zeit, Stich aus B. Cavaceppi, „Raccolta d'antiche statue […]“, 1768, Bd. I

сей день считаются жемчужинами Античного отдела Эрмитажа — голова Антиноя (илл. 17; А 27),[56] портретные бюсты Филиппа Араба (илл. 18; А 310), Люция Вера (илл. 19; А 859), Салонины (А 29), Тиберия (А 54), Септимия Севера (А 57), Ливии (А 116), Домиции (А 28).[57] Статуи Силена (илл. 20) приводятся в альбоме Кавачеппи (илл. 20a), который занимался ее реставрацией для Лайд Брауна или прежних владельцев. По-видимому, в мастерской Б. Кавачеппи была также выполнена реставрация Страждущего Геркулеса (илл. 21, 21a, 21b; А 24),[58] в результате которой, как можно видеть на рисунке Т. Дженкинса (илл. 21b), голова эллини-

Илл. 21: Торс Геракла, римская работа второй пол. I в. по греческому оригиналу второй половины V в. до н. э.
Abb. 21: Torso des Herakles, römisch, 2. Hälfte des 1. Jhs. nach einem griechischen Original aus der 2. Hälfte des 5. Jh. v.u.Z.

Илл. 21a: Голова гиганта, римская копия с оригинала II в. до н.э.
Abb. 21a: Kopf eines Giganten, rцmische Kopie eines Originals aus dem 2. Jh. v.u.Z.



Илл. 21b: Статуя Страждущего Геркулеса, рисунок из альбома Т. Дженкинса, воспроизведенный в статье С. Р. Пирса „Томас Дженкинс в Риме“ (1965)
Abb. 21b: Statue des Leidenden Hercules, Reproduktion eines Stiches aus S. P. Pierce , „Thomas Jenkins in Rom“, 1965

стической работы была посажена на торс Геракла, восходящий к образцу классической эпохи. Подобные произвольные воссоздания статуй были характерны для манеры Кавачеппи, который старался угодить заказчикам скульптур: „он не мог понять вкус английских virtuosi, которые не видели ценности в статуях без голов, а также и то, что лорд Тавишток не даст ему и гинеи за самый прекрасный торс, который когда-либо был найден“.[59] Наряду с античными оригиналами Лайд Браун приобретал и работы, целиком изваянные реставратором — как, например, портрет Агриппины из базальта (A 781). Дополняли собрание Лайд Брауна статуэтки, урны, алтари, происходящие из собрания Джустиниани, из вилл Маттеи и Негрони, огромные мраморные вазы Медичи и Боргезе, урны и алтари.[60]

Несомненно то, что многие антики этого собрания, происходящие из раскопок Дженкинса, из знаменитых итальянских галерей, и, в том числе, из виллы Альбани, должны были быть известны Винкельману. В его письмах несколько раз встречается упоминание колоссальной головы Афины, римской копии с греческого оригинала Кресилая (илл. 22; A 47),[61] ныне украшающей зал Афины Эрмитажа. Голова была найдена, вероятно, в 1764 г. в окрестностях Рима, затем оказалась у Б. Кавачеппи и у Т. Дженкинса. Винкельман мечтал ее приобрести. В письме Иоганну Вернеру фон Ридезелю от 22 февраля 1765 г. он писал: „Дженкинс купил голову Паллады, которую я считал самой совершенной красотой на земле. Меня обошли, пока я держал совет со своим кошельком. Но можно запретить ее вывоз из Рима… Я остаюсь нем, глух, лишен чувств, пока вижу ее“.[62] Лайд Браун приобрел ее у Алессандро Альбани, который, очевидно, перекупил Палладу.[63] Интересно отметить, что подлин-

Илл. 22: Бюст Афины, римская работа начала I в. по греческому оригиналу 430–420-х гг. до н.э. Кресилая
Abb. 22: Athena-Büste, römisch, 1. Jh. nach einem griechischen Original, wohl von Kresilas, 430–420 v.u.Z.

ность бюста в наши дни вызвала сомнения специалистов: интенсивная полировка скульптуры и неоклассический характер пластических форм послужили основанием для предположений о неантичном происхождении бюста. Сотрудниками лаборатории реставрации Эрмитажа высказывалось мнение, что работа исполнена в XVIII в. Скорее всего, речь все же идет о значительной переработке поверхности, возможно, проведенной в мастерской Б. Кавачеппи.

Можно легко убедиться в том, что под влиянием воззрений Винкельмана происходил не только выбор, но художественное определение целого ряда скульптур. Восхищение Ниобидами, свойственное Винкельману, сказывается в стремлении знатоков увидеть отражение прославленной композиции в многочисленных античных головах и фигурах, на самом деле, не имеющих отношения к этому произведению. Воздействие чувствуется даже в стиле каталожных описаний, в частности, в аннотации автора второго каталога коллекции Лайд Брауна: „Самая прекрасная голова Ниобы греческой работы; ее лицо имеет то выражение, которое часто воспроизводит Гвидо Рени в своих полотнах“.[64] О. Я. Неверов сопоставлял эту голову с головой Афродиты из эрмитажного собрания (А 73), но О. Ф. Вальдгауер идентифицировал памятник с описанием другой скульптуры, которая также включена во второй каталог коллекции Лайд Брауна, в паре с мужской головой: „Две идеальные превосходные головы, одна из них изображает дочь Ниобы, ранее она находилась в коллекции Альбани [...]“ (илл. 23).[65] Вслед за Кене Вальдгауер полагал, что этот антик, как изображение дочери Ниобы, был упомянут у Винкельмана.[66] Во второй половине XIX в. и в XX вв. она была определена как Афродита, римская копия средней работы, восходящая к греческому оригиналу Афродиты Книдской Праксителя.

В сочинениях XVIII – начала XIX вв. существует немало примеров, показывающих, какой глубокий след в восприятии античного искусства оставило одно из первых сочинений Винкельмана — „Описание Бельведерского торса в Риме“ („Beschreibung des Torso im Belvedere zu Rom“; 1759). Это утверждение касается развития художественного стиля, эстетических и исторических концепций эпохи Просвещения. Возникший при Винкельмане и усилившийся после его смерти культ Бельведерского торса, как и других

Илл. 23: Голова Афродиты (Ниоба), римская копия с греческого оригинала типа Афродиты Книдской, IV в. до н.э.
Abb. 23: Kopf der Aphrodite (Niobe), römische Kopie nach einem griechischen Original des Typus der Aphrodite von Knidos, 4. Jh. v.u.Z.

„образцовых скульптур“, нашел отражение в формировании коллекций. Как известно, Винкельман полагал, что Бельведерский торс — фрагмент статуи отдыхающего Геракла, греческий оригинал рубежа III–II вв. до н.э.[67] В собрании Лайд Брауна к Бельведерскому типу причислен мужской торс, приобретенный из коллекции Барберини в 1766 г. (илл. 21, 21а; А 240).[68] Этот фрагмент скульптуры был дополнен реставратором (вероятно, Б. Кавачеппи) головой Геракла, статуе не принадлежавшей, мастер явно ориентировался на ватиканскую статую как на образец. Все произведение восторженно описано во втором каталоге собрания Лайд Брауна: „Это шедевр греческой скульптуры в самом утонченном стиле, он очень сходен с Бельведерским торсом в Ватикане, который, однако, не имеет головы.“[69] В действительности, эрмитажный фрагмент восходит к скульптуре

Илл. 24: В. С. Садовников, вид здания Нового Эрмитажа, акварель, 1851
Abb. 24: V. S. Sadovnikov, Außenansicht der Neuen Ermitage, Aquarell, 1851

Тезея и является римской копией со статуи, Тезея, исполненной во второй половине V в. до н.э.

Мраморные вазы, повторяющие вазы Медичи (А 51) и Боргезе (А 111), были приобретены Лайд Брауном из коллекции Джустиниани.[70] Автор каталога коллекции упомянул их как вазы новой работы, это утверждал и Винкельман.[71] Г. Кизерицким вазы были отнесены к работам А. Альгарди, итальянского скульптора первой половины XVII в. Ныне обе вазы украшают зал Юпитера Античного отдела Эрмитажа, определяются как античные, доработанные реставратором в начале XVIII в. Нет сомнения, что среди антиков, приобретенных Лайд Брауном из знаменитых римских собраний и попавших в Россию, есть и другие произведения, которые были известны Винкельману и его почитателям. Дальнейшие исследования документов по истории отдельных экспонатов помогут воссоздать картину их восприятия в европейской художественной жизни середины XVIII и второй половины века.

По прибытии в Россию, коллекция Лайд Брауна расположилась в Гроте („Утренняя зала“) и других павильонах Царского Села. „В близости аркады находится в отдельно стоящем, в один етаж вышины выстроенном каменном доме галерея статуй. Сей действительный императорский кабинет содержит многочисленные собрания редких и великолепных статуй, бюстов, вазов, сосудов, приборов, гробниц, надписей и других древностей и искусственных вещей египтян, етрурцов, греков, римлян и др.“ — сообщает Георги о Гроте в 1794 г.[72] В 1773 г. Кёлер описал Царскосельский музей, а в 1788 г. была составлена „Опись бронзовых и мраморных статуй, находящихся в Селе Царском“.[73] Эти издания и списки содержат перечень скульптур екатерининской эпохи — коллекции, приобретенные у Шувалова и Лайд Брауна, и некоторые другие произведения. Наполненный первоклассными антиками Царскосельский Грот явился первым в России музеем античной скульптуры — прообразом галерей скульптур во дворцах Павлов-

Илл. 25: Л. Премацци, зал древней скульптуры, акварель, 1856
Abb. 25: L. Premazzi, Saal der antiken Skulpturen, Aquarell, 1856

ска, Гатчины, в Михайловском замке и Новом Эрмитаже.

Как упоминалось, после смерти Екатерины II, в царствование императора Павла I, бóльшую часть скульптур переместили для украшения новых резиденций в Павловске, Гатчине, в Михайловском замке. Там скульптуры хранились до 1802 г., а затем были свезены в Таврический дворец. В 1840-е гг., во время формирования Нового Эрмитажа, лучшие античные памятники отбирались для его экспозиций. Первоначально отбор проводился архитектором Лео фон Кленце, а затем скульптуры лично осматривал император Николай II.[74] В 1850 г. они были переданы из Таврического дворца в Отдел древностей Императорского Эрмитажа. Статуи расставили в роскошно отделанных залах первого этажа Нового Эрмитажа — музейного здания, специально спроектированного для демонстрации художественных коллекций.

Строй мыслей Винкельмана оказал большое влияние на концепцию античности создателя архитектора Нового Эрмитажа Лео фон Кленце (илл. 24, 25). Кленце замыслил музейное здание как идеальное пространство, где художники равны правителям, где философы почитаются наравне с полководцами. Это глубоко идеалистическое видение, созвучное идеям Винкельмана, находилось в основе проекта баварского архитектора. По убеждению основоположника классицизма, „подобно тому, как дух мыслящего человека становится более возвышенным в широком поле, открытом портике или на вершине здания, нежели в низкой комнате или любом другом тесном помещении, так и образ мышления свободных греков был весьма отличен от понятий, сложившихся у угнетенных народов. Геродот свидетельствует о том, что свобода явилась единственным источником могущества и процветания Афин. [...] Мудрец тогда пользо-

вался наивысшим почетом, и был известен всему городу, как у нас — богач [...], художник мог добиться такого же уважения".[75]

Обширные пространства залов Нового Эрмитажа, изображения мыслителей и художников на высоких сводах воплощали представления о культе свободы, истины и красоты. Присущий Новому Эрмитажу дворцовый характер убранства усиливал эстетическое переживание: „Роскошь целого наполняет душу зрителя ощущением праздника и делает восприимчивым к красоте и благородству древнего искусства".[76] Воссоздание атмосферы разных эпох античного периода, историческое развитие древнего искусства, открытое и обоснованное Винкельманом, стало одной из главных новаций Лео фон Кленце, воплотившего эти идеи в архитектурном образе Нового Эрмитажа.

Примечания:

1 *Винкельман И. И.* История искусства древности. Малые сочинения / Изд. подгот. И. Е. Бабанов. СПб., 2000. С. 158.

2 Там же. С. 158.

3 Там же. С. 178.

4 Там же. С. 107.

5 Статуя Диониса (А 104). Римская копия с греческих образцов III в. до н.э. Найдена во Фраскати, в начале XVIII в. находилась в коллекции Орсини де Кавальери, в 1770-е – 1780-е гг. в собрании маркиза Джованни Пьетро Лукателли, с 1783 г. в собрании Лайд Брауна, в 1878 г. приобретена Екатериной II. Поступила в 1859 г. из Царского Села. См.: *Андреева Е. М., Никулина И. В.* Статуя Диониса в собрании Отдела Античного мира Эрмитажа. История и реставрация // Сообщения Государственного Эрмитажа. СПб., 2013. Т. LXXI. С. 74–83.

6 Рельеф „Гибель Ниобид" (А 434). *Саверкина И. И.* Греческая скульптура V в. до н.э. в собрании Эрмитажа. Оригиналы и римские копии. Л., 1986. С. 147–148, № 64; Рельеф поступил из коллекции Дж. П. Кампана в 1862 г., по сообщению д'Эскампа, составителя каталога Кампана, рельеф происходит из Венеции. Однако рисунки Даль Поццо и Ван-Дейка дали основание предполагать, что в начале XVII и в XVIII в. рельеф находился в Риме, см.: *Неверов О. Я.* История создания коллекции // *Саверкина И. И.* Греческая скульптура V в. до н.э. С. 17.

7 *Винкельман И. И.* История искусства древности. Малые сочинения. С. 170. Реплики и воспроизведения многофигурной композиции „Гибель Ниобид", перечислены на с. 239: Вилла Медичи (фигура дочери), Капитолийский музей (дочь и сын), Дрезден (фигура сына) рельеф (вилла Медичи), рельеф в галерее графов Пемброк в Уилтоне, рисунок рельефа Пирро Лигорио в Ватиканской библиотеке, два рисунка в собрании Алессандро Альбани.

8 *Винкельман И. И.* История искусства древности. Малые сочинения. С. 124–125.

9 См.: *Левинсон-Лессинг В. Ф.* История картинной галереи Эрмитажа. 1986. С. 93, 268.

10 *Мозговая Е. Б., Лапшо-Данилевский К. Ю.* Идеи Винкельмана и Петербургская Академия художеств в XVIII в. // XVIII век. СПб., 2002. Сб. 22. С. 156–161, 165.

11 Сборник материалов для истории Императорской С.-Петербургской Академии художеств за сто лет ее существования. Изд. под ред. П. Н. Петрова и с его прим. СПб., 1864. Ч. 1. С. 727–730; *Левинсон-Лессинг В. Ф.* История картинной галереи Эрмитажа. С. 92 сл.; *Андросов С. О.* Скульпторы и русские коллекционеры в Риме во второй половине XVIII в. СПб., 2011. С. 189–213; *Androsov S.* Ivan Šuvalov e la sua cerchia a Roma // Italia — Russia: Incontri culturali e religiosi fra '700 e '900 / A cura di A. Milano. Napoli, 2009; *Busiri Vici A.* L'erudito della corte russa del Settecento Ivan Ivanovitch Schouvaloff ed i suoi rapporti con Roma // L'Urbe. 1976. No. 39. P. 39–46.

12 *Андросов С. О.* Скульпторы и русские коллекционеры. С. 193.

13 Сборник материалов для истории Императорской С.-Петербургской Академии художеств. Ч. 1. С. 727–730.

14 РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 1. Ед. хр. 367. Л. 70.

15 *Андросов С. О.* Скульпторы и русские коллекционеры. С. 189–213, прим. 10; *Bertolotti A.* Die Ausfuhr einiger Kunstgegenstände aus Rom nach Österreich, Deutschland, Polen und Russland vom 16. bis 19. Jahrhundert // Repertorium für Kunstwissenschaften. 1882. Bd. V. S. 371; *Busiri Vici A.* L'erudito della corte russa P. 50; Archivio di Stato, Roma. Camerale. I busti 682, f. 126. О покупках И. И. Шувалова в 1773 г., 1775 г., 1778 г. см.: *Андросов С. О.* Скульпторы и русские коллекционеры в Риме. С. 189–213.

16 Сборник Русского Императорского исторического общества. 1885. Т. 44. С. 35.

17 См.: *Андросов С. О.* Скульпторы и русские коллекционеры в Риме. С. 205.

18 *Кизерицкий Г. Е.* Императорский Эрмитаж. Музей древней скульптуры / Изд. 4-е, испр. и доп. СПб., 1901; *Вальдгауер О. Ф.* Античная скульптура. Пг., 1923; *Waldhauer O.* Die antiken Skulpturen der Ermitage. Berlin; Leipzig, 1928–1936. Bd. I–III (Archäologische Mitteilungen aus russischen Sammlungen / Hrsg. von B. Pharmakovsky, G. Rodenwaldt, O. Waldhauer, Th. Wiegand, A. A. Zacharoff); *Саверкина И. И.* Греческая скульптура V в. до н.э. в собрании Эрмитажа. Оригиналы и римские копии. Л., 1986.

19 Это следующие документы, хранящиеся в Архиве Отдела Античного мира Государственного Эрмитажа: Опись произведениям древней скульптуры, поступившим в Музей древней скульптуры до 1859 г. (рег. № 251 от 5.12.1929 г.). С. 2–3, 92; Инвентарь отделения греческих и римских древностей Государственного Эрмитажа. Т. 1. С. 252.

20 *Bernoulli I.* Reisen durch Brandenburg, Pommern, Preußen, Curland, Rußland und Polen in den Jahren 1777 und 1778. Leipzig, 1780. Bd. V. S. 61.

21 *Koehler H. K. E.* Gesammelte Schriften / Im Auftrage der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften hrsg. von L. Stephani. SPb., 1853. Bd. VI. S. 5. *Георги И. Г.* Описание Российско-императорского столичного города Санкт-Петербурга. СПб., 1974. С. 692.

22 Опись произведениям древней скульптуры, поступившим в Музей древней скульптуры до 1859 г. (рег. № 251 от 5.12.1929 г.). С. 2–3, 92; Инвентарь отделения греческих и римских древностей Государственного Эрмитажа. Т. 1. С. 252.

23 Согласно хранящемуся в Архиве Государственного Эрмитажа „Инвентарю отделения греческих и римских древностей Государственного Эрмитажа“ (Т. II. С. 92): скульптуры с инвентарными номерами А 964–968 переданы в ЗГИ по акту 1938 г.; А 961 — отдана в Дальневосточный художественный музей в Хабаровске; А 960 выдана по акту 1932 г (место выдачи не указано).

24 *Хмелева Е. Н.* Скульптура Гатчинского дворца. СПб., 2004. С. 8, № 25; *Королев Е. Н.* Скульптура Павловского дворца-музея. СПб., 2007. Т. 3. С. 46, 47; См.: *Андросов С. О.* Скульпторы и русские коллекционеры в Риме. С. 196 сл.

25 См.: *Андросов С. О.* Скульпторы и русские коллекционеры в Риме. С. 196; Monumenti antichi inediti spiegati ed illustrati da Giovanni Winckelmann, prefetto delle antichità di Roma. Roma,1767. Vol. II. P. 233–234, № 178.

26 Опись Таврического дворца 1859 г. // РГИА. Ф. 470. Оп. 2 (133/567). Ед. хр. 7. Л. 95 об.

27 *Саверкина И. И.* Греческая скульптура V в. до н.э. С. 102–105, № 42.

28 *Tischbein H. W.* Homer nach Antiken gezeichnet. Göttingen, 1801.

29 *Cavaceppi B.* Raccolta di antiche statue, busti, bassorilievi, ed altre sculture restaurate da Bartolomeo Cavaceppi scultore romano, Roma, 1768. T. I. P. 53.

30 *Неверов О. Я.* История создания коллекции. С. 13–14.

31 Дата находки, вероятно, указана ошибочно.

32 См.: *Неверов О. Я.* История создания коллекции. С. 17–18; *Tischbein H. W.* Homer nach Antiken gezeichnet. S. 45.

33 *Неверов О. Я.* История создания коллекции. С. 17, прим. 4; *Bertolotti A.* Die Ausfuhr einiger Kunstgegenstände aus Rom. S. 371; *Bernoulli I.* Reisen durch Brandenburg, Pommern. Bd. V. S. 61.

34 *Haskell F., Penny N.* The most beautiful statues. The Taste for antique sculpture, 1500–1900. Oxford, 1981. P. 61.

35 *Koehler H. K. E.* Gesammelte Schriften. SPb., 1853. Bd. VI. S. 5; *Георги И. Г.* Описание Российско-императорского столичного города Санкт-Петербурга. СПб., 1974. С. 692.

36 См.: *Файбисович В. М.* Щит и Меч русского академизма. Античное вооружение из костюмерной Императорской Академии художеств // Наше наследие. 2005. № 74. Прим. 25 (URL: http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/7406.php); Архив Государственного Эрмитажа. Оп. II (1817). Ед. хр. 9. В 1829 г. в Академии было три бюста Ахиллеса: РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 2. Ед. хр. 997. Л. 5.

37 *Dallaway J.* Anecdotes of the Arts in England. London, 1800. P. 369.

38 Пока это описание не удается сопоставить с античной скульптурой в собрании Эрмитажа. Голова Антиноя (А 27), ошибочно приписанная А. И. Вощининой покупкам И. И. Шувалова, происходит из коллекции Лайд Брауна.

39 *Левинсон-Лессинг В. Ф.* История картинной галереи Эрмитажа. С. 95.

40 В каталоге Кизерицкого (*Кизерицкий Г. Е.* Императорский Эрмитаж. С. IV) перечислено 5 бюстов, воспроизведенных на страницах альбома Кавачеппи с указанием о местонахождении в Санкт-Петербурге. Два из них предстоит идентифицировать; три портрета, хранящихся в собрании Эрмитажа, в настоящее время имеют другую датировку и определение: *Vostchinina A.* Le Portrait Romain. Musée de L'Ermitage. Léningrad, 1974. P. 182, № 64; P. 184, № 67; P. 189, № 3.

41 *Саверкина И. И.* Греческая скульптура V в. до н.э. С. 73. № 25 и сл. Последняя публикация: Serial / Portable Classic. Multiplying Art in Greece and Rome. Urated by S. Settis and A. Anguissola. Venice, 2015. P. 219.

42 *Винкельман И. И.* История искусства древности. Малые сочинения. С. 186.

43 *Rumpf A.* Ein Antikes Fragment aus dem Besitz Winkelmanns // Jahrbuch des Deutschen archäologischen Instituts. 1945. Bd. 59/60. S. 139.

44 *Неверов О. Я.* Собрание древностей Винкельмана // Сообщения Государственного Эрмитажа. Л., 1981. Вып. 46. С. 46–48. По мнению С. О. Андросова, базальтовая голова, возможно, была приобретена и отправлена в Санкт-Петербург И. И. Шуваловым. См.: *Андросов С. О.* Скульпторы и русские коллекционеры в Риме. С. 93. Прим. 17.

45 *Лагутина И. Н.* К проблеме трансплантации произведений искусства: немецкие копии „Лоджий Рафаэля“ в России // Эстетическое пересечения: Россия — Германия — Франция — Италия. М., 2009. С. 172.

46 *Dallaway J.* Anecdotes of the Arts in England. P. 389.

47 См.: *Неверов О. Я.* Коллекция Лайд Брауна (к истории скульптурного собрания Эрмитажа) // Труды Государственного Эрмитажа. Л., 1984. Т. XXIV. С. 4–20; *Neverov O.* The Lyde Browne Collection and the History of Ancient Sculpture in the Hermitage Museum // American Journal of Archaeology. 1984. Vol. 88 (1). P. 33–42.

48 Точное количество предметов пока не установлено.

49 Catalogus veteris ævi varii generis monumentorum quæ cimeliarchio Lyde Browne ... apud Wimbledon asservantur. [London], 1768 (далее: Lyde Browne, 1768); Catologo dei piu scelti e preziosi marmi, che si conservano nella galleria del Sigr Lyde Browne, cavaliere Inglese a Wimbledon, nella contea di Surry. Londra, 1779 (далее: Lyde Browne, 1779).

50 *Neverov O.* The Lyde Brown Collection. P. 34–42.

51 *Guédéonow S.* Ermitage Impérial; musée de sculpture antique / 2. éd., rev., corr. et augm. St. Petersbourg, 1865; *Koehler H. K. E.* Gesammelte Schriften / Im Auftrage der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften hrsg. von L. Stephani. SPb., 1853. Bd. VI; *Waldhauer O.* Die antiken Skulpturen der Ermitage. Berlin; Leipzig, 1928–1936. Bd. I–III; *Кизерицкий Г. Е.* Императорский Эрмитаж. Музей древней скульптуры / Изд. 4-е, испр. и доп. СПб., 1901.

52 Опись произведениям древней скульптуры, поступившим в Музей древней скульптуры до 1859 г. (рег. № 251 от 5.12.1929 г.). С. 2–3, 92.

53 В Архиве Государственного Эрмитажа (Ф. 1. Оп. 5. Ед. хр. 1214) сохранились следующие документы: Акт № 231 от 4.06.1931 г. и Акт от 26.05.1931 г. о передаче в Дальневосточный художественный музей в Хабаровске 66 №№ предметов античного искусства, из них 11 предметов скульптуры.

54 *Neverov O.* The Lyde Brown Collection. В примечаниях 18, 19, 35, 36 к статье упоминаются скульптурные произведения, запечатленные в рисунках Томаса Дженкинса (их

воспроизведение см.: *Pierce S. R.* Thomas Jenkins in Rome // The Antiquaries journal. 1965. Vol. 45. (2). P. 225–229). Далее приводим соответствующие им инвентарные номера собрания пластики Павловского дворца-музея: урна (393), портрет императора Элия Вера (208), статуя юноши (208); нимфа с раковиной (234). В Петергофе хранится бюст Фаустины (А 846; прим. 50); в Гатчине — рельеф на базе (прим. 26; см.: *Хмелева Е. Н.* Скульптура Гатчинского дворца. С. 8, № 25).

55 См.: *Neverov O.* La collection des antiquités formée par Lyde Browne achetée par Catherine II // Le collezione di antichità nella cultura antiquaria europea. Incontro internazionale. Varsavia — Nieborow 17–20 giugno 1996 / A cura di M. F. Santi. Roma, 1999 (Supplementi alla Rivista di Archeologia, 21); *Круглов А. В.* Античная скульптура екатерининского собрания: из Царского Села в Польшу // Россия и Польша. Два аспекта европейской культуры. Сборник научных статей XVIII Царскосельской конференции. СПб, 2012. С. 306–307. *Micoki T.* Collection de la princesse Radziwiłł. Les monuments antiques et antiquisants d'Arcadie et du château de Nieborów // Archiwum Filologiczne. Wrocław, 1995. Vol. LII. P. 37. *Круглов А. В.* Античная скульптура екатерининского собрания. С. 302–312.

56 Lyde Browne, 1768; № 36; Lyde Browne, 1779, № 7; *Кизерицкий Г. Е.* Императорский Эрмитаж. С. 26, № 66; *Vostchinina A.* Le Portrait Romain. P. 161, № 35.

57 Бюст Филиппа Араба (А 310; *Vostchinina A.* Le Portrait Romain. P. 184, № 66); Бюст Люция Вера (А 859; *Vostchinina A.* Le Portrait Romain. P. 170, № 48); Портрет Салонины (А 29; *Vostchinina A.* Le Portrait Romain. P. 171, № 49); Бюст Тиберия (А 54; *Vostchinina A.* Le Portrait Romain. P. 142, № 10); Бюст Септимия Севера (А 57; *Vostchinina A.* Le Portrait Romain. P. 177, № 57); Бюст Ливии (А 116; *Vostchinina A.* Le Portrait Romain. P. 141, № 9); Колоссальный бюст Домиции (А 28; *Vostchinina A.* Le Portrait Romain. P. 153, № 24).

58 *Саверкина И. И.* Греческая скульптура V в. до н.э. С. 64, № 19; *Неверов О. Я.* История создания коллекции. С. 15.

59 Отзыв Томаса Дженкинса цит. по кн.: Bartolomeo Cavaceppi: Eighteenth-century Restorations of Ancient Marble Sculpture from English Private Collections / Catalogue and Introduction by Carlos A. Picón. London, 1983. P. 11.

60 См.: *Neverov O.* Lyde Browne collection. P. 33–42.

61 *Саверкина И. И.* Греческая скульптура V в. до н.э. С. 89, № 34; *Неверов О. Я.* История создания коллекции. С. 16.

62 *Winkelmann G. G.* Opere. Prima edizione italiana. Prato, 1833. Vol. 10. P. 91, 125.

63 См.: *Неверов О. Я.* История создания коллекции. С. 16.

64 Lyde Browne, 1768. № 78; Lyde Browne, 1779. Teste, № 9.

65 См.: *Neverov O.* The Lyde Brown Collection. P. 38. Не исключено, что голова Ниобы, которая напоминает составителю каталога полотна Гвидо Рени, находится в замке Ниборув, в Польше, в числе скульптур, отправленных туда Еленой Радзивилл. См. прим. 53.

66 Lyde Browne, 1779, Teste, № 20; *Кизерицкий Г. Е.* Императорский Эрмитаж. С. 172, № 355; *Вальдгауер О. Ф.* Античная скульптура. С. 126, № 300; *Waldhauer O.* Die antiken Skulpturen der Ermitage. Berlin; Leipzig, 1936. Bd. III S. 15–16, № 238; *Köhne B.* Description des objets les plus remarquables de la collection de sculpture antique de Mr. A. de Montferrand. Tiré des Mémoires de la Société impériale d'archéologie. Saint-Pétersbourg, à la confection des papiers de la couronne, 1852, P. 29, № 1: „C'est probablement le même buste cité chez Winckelmann et chez O. Mueller, comme la Niobé de Tsarskoe Selo, mais l'expression de douleur d'une Niobé y manque tout à fait".

67 В настоящее время торс, находящийся в музее Пио-Клементино, определяется как изображение Филоктета (?), римская работа I в. до н.э. Аполлония, сына Нестора. См.: *Stewart A.* Greek Sculpture. New Haven; London, 1990. Vol. I. P. 230.

68 *Ficoroni F. de'.* Le vestigia e raritá di Roma antica. Roma, 1744. P. 4, 25, 30.

69 Lyde Browne, 1768. № 73; Lyde Browne, 1779. № 41; *Кизерицкий Г. Е.* Императорский Эрмитаж. С. 11, № 23; *Саверкина И. И.* Греческая скульптура V в. до н.э. С. 64, № 19.

70 См.: *Neverov O.* The Lyde Brown Collection. P. 35, прим. 21; *Ficoroni F. de'.* Le vestigia e rarità di Roma antica. P. 68. О вазе, повторяющей вазу Медичи (А 51): Lyde Browne, 1768. № 80; Lyde Browne, 1779. Vasi № 24; *Кизерицкий Г. Е.* Императорский Эрмитаж. С. 88, № 189; *Вальдгауер О. Ф.* Античная скульптура. С. 161, № 429. О вазе, повторяющей вазу Боргезе (А 111): Lyde Browne, 1768. № 79; Lyde Browne, 1779. Vasi 23; *Кизерицкий Г. Е.* Императорский Эрмитаж. С. 88–89, № 190; *Вальдгауер О. Ф.* Античная скульптура. С. 61, № 430.

71 Monumenti antichi inediti spiegati ed illustrati da Giovanni Winckelmann. Vol. I. P. 270.

72 *Георги И. Г.* Описание Российско-Императорского столичного города Санкт-Петербурга и достопамятностей в окрестностях оного. СПб., 1794. С. 691.

73 *Koehler H. K. E.* Gesammelte Schriften. SPb., 1853. Bd. VI; РГИА. Ф. 487. Оп. 21. Ед. хр. 178. Согласно описи, скульптура размещалась в нескольких строениях Царскосельского комплекса — в Гроте, Холодной бане, Концертном зале, Кухне-Руине, Пирамиде, в Павильоне на Острове.

74 См.: *Андреева Е. М., Никулина И. В.* Статуя Диониса в собрании Отдела Античного мира Эрмитажа. С. 74–82; РГИА. Ф. 470. Оп. 2 (133/567). Ед. хр. 7. Л. 95 об.

75 *Винкельман И. И.* История искусства древности. Малые сочинения. С. 103.

76 Цит. по: *Buttlar A. von.* Leo von Klenze: Leben, Werk, Vision. München, 1999. S. 372.

Anna Alekseevna Trofimova

J. J. Winckelmann und die Sammlung antiker Skulpturen der Ermitage

Die Sammlungen antiker Skulpturen der Ermitage entstanden nach dem Tod von J. J. Winckelmann. Die ersten großen Erwerbungen erfolgten in den 1770er bis 1780er Jahren. Dennoch ist der Einfluss der Ideen des deutschen Denkers und der Postulate des Klassizismus auf den Charakter der russischen Antikensammlungen eindeutig vorhanden. Diese Wirkung war tiefgreifend und lang anhaltend, länger als in den meisten europäischen Ländern. Es genügt, die Säle mit der antiken Kunst in der Staatlichen Ermitage mit den Ausstellungen des Louvre, des Britischen Museums oder der Staatlichen Museen zu Berlin zu vergleichen, um zu erkennen, dass in St. Petersburg – im Unterschied zu vielen anderen Museen der Welt – die Ideen J. J. Winckelmanns bis heute aktuell sind. Klassizismus und Neoklassik beherrschen die Auswahl der Skulpturen, die Restaurierungsverfahren, die Architektur und Gestaltung der Räume, die Anordnung der Statuen und den künstlerischen Stil der Ausstellungen. Es muss betont werden, dass diese Tradition in allen Abschnitten der Geschichte des Hauses wieder aufgenommen wurde und wird: in den 1770er – 1780er Jahren, als die ersten Galerien für antike Skulpturen in Russland entstanden; in den 1850er Jahren, als der Architekt Leo von Klenze die Neue Ermitage baute und die Sammlungen zielgerichtet erweitert wurden; in den 1920er – 1930er Jahren bei der Umgestaltung der Dauerausstellungen sowie in der Gegenwart bei der Neuordnung der Ausstellung der antiken Kunst. Die künstlerischen Bilder der jeweiligen Epoche in den Sälen der Ermitage rufen Winckelmannsche Bilder in Erinnerung. Der Athena-Saal (Abb. 1) mit der Ausstellung griechischer Kunst der hohen Klassik bildet eine sichtbare Verkörperung der Idee von Größe: „Der ältere Stil hat bis auf den Phidias gedauert; durch ihn und durch die Künstler seiner Zeit erreichte die Kunst ihre Größe, und man kann diesen Stil den großen und hohen nennen; [...].“[1] Die elegante und rhythmische Anordnung der Skulpturen und das feierliche Interieur des Herakles-Saales mit der griechischen Kunst des 4. Jhs. v.u.Z. (Abb. 2) illustrieren anschaulich die Worte Winckelmanns: „[...] von dem Praxiteles an bis auf den Lysippos und Apelles erlangte die Kunst mehr Grazie und Gefälligkeit, und dieser Stil würde der schöne zu benennen sein.“[2] Zahlreiche Porträtbüsten repräsentieren die Kunst des alten Rom (Abb. 3), als „[...] der Künstler vornehmstes Werk [war], Köpfe und Brustbilder oder was man Porträts nennt, zu machen, und die letzte Zeit bis auf den Untergang der Kunst hat sich vornehmlich hierin gezeigt.“[3]

Obwohl griechische Originale in der Sammlung antiker Skulpturen der Ermitage nicht sehr zahlreich sind, beherrschen Skulpturen den Raum und bestimmen das Bild der Ausstellung. Bekanntlich unterstrich Winckelmann die Bedeutung der Bildhauerei als wichtigstes Genre der Kunst, worin ihm andere Theoretiker des Klassizismus folgten.[4] Die Statuen bilden den Schwerpunkt der Ermitagesammlungen und die Säle sind nach den wichtigsten Skulpturen benannt: der Dionysos-Saal (Abb. 4, 8, 8a),[5] der Athena-Saal (Abb. 5), der Jupiter-Saal (Abb. 6) und der Augustus-Saal (Abb. 7). Wie in der *Geschichte der Kunst des Alterthums* von Winckelmann wird die Kunstgeschichte in unseren Sälen auch vermittels römischer Kopien von griechischen Originalen „erzählt“. Während der deutsche Altertumswissenschaftler sehr gut den Unterschied zwischen Kopie und Original verstand, beruht doch seine Theorie der griechischen Kunst auf Kopien, die die Eigenschaften der verlorenen Skulpturen vermitteln. Wie wir in diesem kurzen Exkurs in die Geschichte der Sammlung sehen werden, finden sich in der Kollektion der Ermitage viele Typen von Objekten, die für das Winckelmannsche Bild von der Entwicklung der Bildhauerei entscheidend oder einfach in seiner *Geschichte der Kunst des Alterthums* erwähnt sind. Seit der Veröffentlichung von Winckelmanns Werk ist die von ihm vorgeschlagene Interpretation der Denkmäler im Wesentlichen unverändert geblieben, jedoch erfolgte eine neue konkret-historische Einordnung. Durch die Entdeckung von originalen griechischen Bronze- und Marmorstatuen aus dem 5.–4. Jh. v.u.Z. und die Untersuchung der Stile der römischen Kopisten begann man die „Mustertypen“ der Statuen als Werke der römischen Epoche nach Motiven griechischer Skulpturen zu sehen. So ist beispielsweise die Komposition „Tod der Niobiden“ ein römisches Werk, das sich auf ein griechisches Original bezieht, das von Phidias als Rundplastik gestaltet wurde; doch das entsprechende Werk in der Ermitage ist eine Reliefkomposition in einem Kreis (Abb. 9, 9a; A 433).[6] Winckelmann widmet der Niobe-Gruppe viele gedankenvolle Zeilen und hält sie für die wahre Verkörperung des griechischen Genies, dazu zählt er alle ihm bekannten Kopien und Repliken auf: „Durch dieselbe wagte sich der Meister der Niobe in das Reich unkörperlicher Ideen und erreichte das Geheimnis,

die Todesangst mit der höchsten Schönheit zu vereinigen: er wurde ein Schöpfer reiner Geister und himmlischer Seelen, [...]."[7] Eine Beschreibung von unvergleichlicher Schönheit widmet Winckelmann der Statue der Venus Medici oder vielmehr deren griechischem Urbild, das den Repliken aus römischer Zeit zugrunde lag, von denen er einige anführt: „Die Mediceische Venus zu Florenz ist einer Rose gleich, die nach einer schönen Morgenröte beim Aufgang der Sonne aufbricht, und die aus dem Alter tritt, welches wie Früchte vor der völligen Reife hart und herblich ist, [...] Bei dem Stande derselben stelle ich mir diejenige Lais vor, die Apelles im Lieben unterrichtete, und ich bilde mir dieselbe so, wie sie sich das erste Mal vor den Augen des Künstlers entkleiden müssen. Die Venus im Campidoglio, welche besser als alle anderen erhalten ist [...], eine andere in der Villa Albani und die Venus von Menophantus, nach der, welche zu Troas stand, kopiert, haben eben den Stand; diese mit dem Unterschiede, dass die rechte Hand dem Busen näher ist, von welcher der mittlere Finger das Mittel der Brüste berührte, und die linke hält ein Gewand."[8] Von der Ermitagesammlung gehören zu diesem Typ vier Kopien, darunter die Taurische Venus (Abb. 10a; A 150). Zu den „Musterplastiken" gehören „Die Schutzflehende"–Barberini (Abb. 10b; A 491), „Ruhender Satyr" (A 279, A 154, A 489, A 153), ein Torso des Herkules (A 24), der Eros von Thespiae (Abb. 10c; A 852), Büsten des Antinous (Abb. 17; A 27, A 30), ein Kopf der Niobe (A 73), eine Juno-Büste (A 134) und viele andere.

Diese Zusammenstellung von antiken Skulpturen entsprach dem Kenntnisstand über die Antike und dem Geschmack der Sammler in der Mitte des 18. Jhs. in Europa und in Russland. Man darf jedoch nicht vergessen, dass im Unterschied zu den europäischen Ländern, wo die antike Tradition praktisch nicht unterbrochen war, nach Russland die ersten Antiken erst im ersten Viertel des 18. Jhs. zur Zeit von Zar Peter I. kamen. Der Beginn des systematischen Sammelns klassischer Skulpturen ist ein halbes Jahrhundert später, in den 1770er–1780er Jahren, Zarin Katharina II. zu verdanken. Durch ihr Interesse für die Antike und ihr leidenschaftliches Bestreben, eine Kunstsammlung anzulegen, entstand eine eindrucksvolle Kollektion, die in der Folge den Kern des Kaiserlichen Museums bildete. Aristokratische Familien (die Šuvalovs, Stroganovs, Jusupovs, Golycins), traditionell einflussreich sowohl in der Wirtschaft als auch in der Kunst Russlands, leisteten dazu einen beträchtlichen Beitrag. Wir fassen kurz die bekannten Zeugnisse über Katharinas Sammlungen zusammen und ergänzen sie mit neuen Angaben über die wichtigsten Erwerbungen und die Geschichte der Skulpturen.

Die Zarin bestieg den Thron noch zu Lebzeiten Winckelmanns 1762. Erste Informationen über ihre Aktivitäten im Hinblick auf den Erwerb von antiken Skulpturen stammen aus der Mitte der 1760er Jahre. P. Maruzzi, der russische Gesandte und Vermittler Katharinas, berichtet: „[...] was antike Statuen betrifft, findet man nur in Rom etwas, was IKM würdig wäre, doch die Ausfuhr von dort ist unter Androhung strengster Strafen verboten." Einer der Adressaten von Maruzzi antwortet: „Die Gegenstände befinden sich im Kapitolium und in den Häusern des Adels, wo sie nicht verkauft werden, und selbst wenn man willens wäre, sich von ihnen zu trennen, ist der Papst immer bereit sie zu kaufen, um seine Kollektion im Kapitolium zu vergrößern [...]. Vor einigen Jahren war es nicht schwierig, wenn man denjenigen bestach, der die Ausfuhrgenehmigungen ausstellte, so viele Genehmigungen zu bekommen, wie man wollte, doch nun wurde dieses Amt des Zensors ‚vermehrt' und so wurden sie notwendigerweise unbestechlich [...]."[9]

Erfolge beim Erwerb antiker Skulpturen für Russland wurden in den 1770er Jahren erreicht, als in Europa die Mode für die Antike schon ihren Höhepunkt erreicht hatte. Antike Skulpturen wurden von allen europäischen Höfen angekauft, vom schwedischen König Gustav III., dem preußischen König Friedrich II., von den Königshöfen Spaniens, Frankreichs und Polens. Im Laufe des 18. Jhs. entstanden die größten römischen Sammlungen antiker Skulpturen – die Kollektion des Kapitolinischen Museums und die Sammlung des Kardinals Albani. Diesen standen die ausländischen Sammler nicht nach, unter denen die englischen führend waren. In einem recht kurzen Zeitraum von 40–50 Jahren entstanden die größten und besten Antikensammlungen der englischen Aristokratie: die der Lansdowne, IInce Blundell, Townley, Lyde Browne und andere. Mit gewisser Verspätung, doch dafür mit wahrhaft russischem Elan, folgte auch die russische Aristokratie und die Zarenfamilie Romanow dieser Begeisterung. Das Netz von Agenten, das Zarin Katharina in den 1760er Jahren aufgebaut hatte, spielte beim Aufbau der Antikensammlung der Ermitage eine große Rolle. Die russischen Sammler und Liebhaber von Antiken unterhielten enge Kontakte mit Vertretern der römischen Kunstelite, in deren Mittelpunkt Winckelmann als Präsident der Altertümer von Rom stand. „Bis zu den 1780er Jahren war ein Kreis von Personen entstanden, die in direktem

Kontakt zu Winckelmann, der 1768 starb, gestanden hatten und in unterschiedlichem Maße dessen Ideen in ihrer Heimat verbreiten konnten."[10]

Recht erfolgreich war diesbezüglich I. I. Šuvalov, der von 1767 bis 1773 in Rom lebte. Das Wirken dieses großen Aufklärers, Kunstliebhabers und -sammlers wurde seit dem Ende des 19. Jhs. erforscht; zum heutigen Zeitpunkt liegen von russischen und italienischen Wissenschaftlern etliche Dokumente und Studien dazu vor.[11] Der Staatsmann, Mäzen, Sammler und Begründer der Kunstakademie Šuvalov hatte sich nach der Machtergreifung durch Katharina II. nach Italien zurückgezogen. Obwohl er in Ungnade gefallen war, blieb er einflussreich und stand dem Hof nahe, und die Zarin holte ständig seinen Rat ein. Nachdem er seinen Wohnsitz in Rom genommen hatte, begann Šuvalov für seine eigene Sammlung und die von Katharina II. antike Kunstwerke zu sammeln, zugleich erledigte er auch verschiedene Aufträge der Kunstakademie. Šuvalov gelang es, vom Papst die Genehmigung zur Ausfuhr von Antiken und zur Herstellung von Abgüssen antiker Skulpturen zu bekommen. 1769 wurden in Šuvalovs Auftrag Gipsformen von Antiken aus dem Kapitol, dem Vatikanischen Belvedere, dem Palazzo Farnese, der Villa Medici, der Villa Ludovisi und aus Florenz genommen und nach St. Petersburg gesandt. Mit diesen Formen fertigte man für das Museum der Kunstakademie Abgüsse und in den 1780er Jahren Bronzeabgüsse zur Verzierung der Zarenresidenz in Carskoe Selo.

Zum ersten Ankauf von Skulpturen kam es 1768.[12] Aus Archivunterlagen geht hervor, dass die antiken Originale 1769 in der russischen Hauptstadt eintrafen. Šuvalov hatte in Civita Vecchia fünfundzwanzig antike Statuen, Büsten, Köpfe und Reliefs, sieben neue Marmorkopien von antiken Werken sowie Steinvasen erworben und nach St. Petersburg bringen lassen.[13] Den von Šuvalov geschickten Rechnungen ist zu entnehmen, dass für die Denkmäler 32.736 Ecu bezahlt wurden, wobei der größte Teil des Betrages aus Mitteln des Kabinetts stammte, d.h. auf Anweisung von Katharina II. gezahlt wurde. Übrigens gerieten die Antiken nach ihrem Eintreffen in St. Petersburg für lange Zeit in Vergessenheit. Siebzehn Jahre lang blieben sie im Rundbau der Kunstakademie, bevor sie 1786 „dem Herrn Beljaev zur Aufbewahrung"[14] übergeben wurden. Die Ankäufe von Marmorkunstwerken wurden auch in den 1770er Jahren[15] bis 1779 fortgesetzt, als eine große Anzahl von Stücken, die Šuvalov für Katharina erworben hatte, nach St. Petersburg gesandt wurde.[16]

Es gibt Zeugnisse dafür, dass Šuvalov bei den Bildhauern Carlo Albacini, Bartolomeo Cavaceppi, Clemento Bianchi, beim Kupferstecher Giovanni Battista Piranesi, beim Antikenhändler Belisario Amidei und in beträchtlichem Umfang bei Thomas Jenkins Käufe tätigte. Der russische Adlige schickte antike Skulpturen, Vasen, Kandelaber, Tischplatten, italienische Gemälde und Plastiken, überwiegend für die eigene Sammlung und die der Zarin Katharina II., nach Russland. Es ist wahrscheinlich, dass er solche Aufträge auch für andere russische Aristokraten ausführte, beispielsweise für den Fürsten G. G. Orlov.[17] In der Folge fanden sich in der ersten Hälfte des 19. Jhs. die von I. I. Šuvalov aus Rom geschickten Kunstwerke in verschiedenen Sammlungen in St. Petersburg wieder, so waren sie zeitweise in der Kunstakademie, im Palais Šuvalov, in Carskoe Selo, im Taurischen Palais, im Michajlov-Schloss, in den Räumen der Neuen Ermitage und des Winterpalais, in Gatčina und Pavlovsk zu finden.

Von Šuvalov erworbene antike Skulpturen der Ermitage finden sich in den Katalogen der Sammlung von G. Kizerickij, O. F. Waldhauer und I. I. Saverkina.[18] In diese Ausgaben wurden im Übrigen nicht alle Werke der Sammlung aufgenommen, außerdem traf ein Teil der Stücke erst nach der Veröffentlichung des vollständigen Katalogs ein. Jetzt müssen wir unser Wissen darüber mit den Angaben aus dem Archiv der Abteilung Altertum und dem Archiv der Ermitage ergänzen. Entsprechend der 1929 entstandenen Beschreibung Chiffre A und den Inventarbüchern der Antikenabteilung[19] befinden sich in der Abteilung Altertum 18 Gegenstände, die von Šuvalov erworben worden und in den 1770er Jahren aus Rom gekommen waren. Dies sind 14 Alabastervasen, die als Begräbnisurnen gedient hatten (A 6–A 19), das Fragment eines Fußes (A 20), eine Ares-Büste (A 105), der Kopf einer Göttin (A 134) und eine weibliche Statuette (A 135), in der Nummerierung von 1859 und 1912: 292, 412; 2326, 413; 297, 414; 190, 415; 2320, 416; 315, 417; 312, 418; 195, 419; 421, 422; 2302, 423; 189, 424; 239, 425; 192, 430; 240, 400, 318, 99; 119, 130; 1079, 126; 1093, 57.

Die Vasen, die Ares-Büste (Abb. 11) und der Kopf einer Göttin (Abb. 12) befanden sich im Palais Šuvalov, wie I. Bernoulli in seiner Beschreibung der Sehenswürdigkeiten von St. Petersburg von 1777 erwähnt.[20] Nachdem Katharina die Sammlung erworben hatte, kamen die Skulpturen aus dem Palais Šuvalov nach Carskoe Selo, in die Grotte am Teich, wo sie vom Akademiemitglied H. K. E. Köhler und

von J. G. Georgi 1793–1794 gesehen wurden.[21] Gleich zu Beginn des folgenden Jahrhunderts kamen die Šuvalovschen Antiken, außer dem „Achilles", ins Taurische Palais. Mit der Bildung eines öffentlichen Museums, als die Kunstwerke in der Neuen Ermitage zusammengetragen wurden, kam die Ares-Büste (aus Carskoe Selo) und der Kopf einer Göttin (aus dem Taurischen Palais) 1850 dorthin. Die verbliebenen 16 Stücke wurden aus dem Taurischen Palais 1859 umgelagert.[22]

Ein Teil der Sammlung, darunter die frühen Erwerbungen Šuvalovs aus Rom und Neapel, verblieben bei der Familie Šuvalov im Palais in der Italienischen Straße in St. Petersburg. Nach der Revolution 1917 wurden die Sammlungen verstaatlicht und befinden sich seit 1938 in der Ermitage. Neben antiker Keramik, Bronze- und Glasobjekten gab es im Palais Šuvalov auch antike Skulpturen. Es handelt sich um 13 Stücke, von denen heute fünf in den Magazinen der Ermitage aufbewahrt werden: ein Frauenkopf mit Diadem (A 957), ein Vasenfragment (A 958), ein Frauenkopf (A 959), ein Bruchstück einer lateinischen Inschrift (A 962) und eine Alabasterurne mit neuer Inschrift (A 963). Acht Stücke wurden in den 1930er Jahren als Leihgaben in andere russische Museen gegeben: zwei Hermen des Zeus Ammon (A 960 und A 961), eine Menander-Büste (A 965), ein Porträt des Lucius Verus (A 966), zwei männliche Büsten (A 967, A 968) und die Büste eines Jünglings (A 969).

Insgesamt gibt es in den Inventarbüchern der Abteilung Altertum Nachweise von 31 Skulpturen, die von I. I. Šuvalov erworben wurden oder aus der Kollektion seiner Familie stammen.[23] Dies ist zweifellos der größere Teil der antiken Statuen und Vasen, welche der Oberkammerherr in den 1770er–1790er Jahren in Rom erworben und nach St. Petersburg geschickt hatte. Einzelne Objekte wurden unter den Exponaten des Schloss- und Parkensembles Gatčina und des Palastmuseums von Pavlovsk identifiziert.[24] So weiß man zum Beispiel, dass sich in Gatčina ein Relief mit der Darstellung einer Opferung befindet, das von Winckelmann in seine *Monumenti inediti* (Rom, 1767, Bd. I–II) aufgenommen wurde.[25]

Eines der berühmtesten Werke nicht nur der Šuvalovschen Kollektion, sondern der gesamten antiken Plastik des 18. Jhs. ist der Šuvalovsche Achilles, der 1771 nach Russland gelangte.[26] Das Denkmal (Abb. 11; A 105)[27] gilt heute als römische Kopie eines griechischen Originals, analog dem Typ des Ares Borghese. Der antike Kopf, der in Civita Vecchia bei Rom[28] gefunden wurde, gelangte nach dem Auffinden sehr bald zur Restaurierung zu B. Cavaceppi, der die fehlenden Teile der Nase, Teile der Kuppe und die Sphingen auf dem Helm sowie die Brust ergänzte und die Oberfläche bearbeitete. In dieser Form figuriert die Büste in Cavaceppis Mappe von 1768 als „Unbekannter Held" (Abb. 11a).[29] Es ist bemerkenswert, dass die Ares-Statue aus der Villa Borghese zu Winckelmanns Zeiten gut bekannt war, und man kann sich nur wundern, dass die offenkundige Ähnlichkeit mit dem analogen Stück von den Kennern nicht bemerkt wurde. Šuvalovs antike Skulptur wurde „Achilles" genannt und unter diesem Namen sehr bekannt. Zahlreiche Erwähnungen der Büste in Schriften des 18.–19. Jhs. werden von O. Ja. Neverov in seinem Artikel über die Geschichte der Ermitage-Sammlung angeführt.[30]

In seinen Illustrationen zu Homer stellte J. Tischbein den „Achilles" unter den Homerschen Helden dar und vermerkte, dass die Skulptur 1772[31] gefunden und von Šuvalov nach St. Petersburg gebracht worden sei (Abb. 11b).[32] I. Bernoulli, der St. Petersburg 1777 besuchte, erwähnt in seiner Beschreibung des Palais' Šuvalov einen „schönen Männerkopf mit Helm, den Mengs sehr schätzte und für Achilles hielt."[33] J. W. Goethe hatte in seinem Haus in Weimar neben dem Apollo von Belvedere[34] einen Abguss des „Achilles", und der Gemmenschneider N. Marchant stellte ihn auf einer Gemme dar.[35] Im ersten Viertel des 19. Jhs. bekam der Bildhauer F. I. Šubin den Auftrag, eine Marmorkopie herzustellen, und später zierte ein Bronzeabguss des Šuvalovschen Achilles die Kolonnade der Cameron-Galerie. Im Unterricht an der Akademie war der Abguss der Büste ein beliebtes Modell. Die Zöglinge der Akademie verwendeten ihn bei der Absolvierung des Lehrprogramms, so versah Aleksandr Ivanov 1824 beim Gemälde „Priamos erbittet bei Achilles den Leichnam Hektors" seinen Achilles mit den Zügen der Šuvalovschen Skulptur.[36] Diesen Betrachtungen ist noch hinzuzufügen, dass das plastische Bild des antiken Helden in der russischen Monumentalplastik von St. Petersburg zur Zeit des Klassizismus nachwirkte. Zu den typischen Beispielen für Nachahmungen gehören die Statuen antiker Krieger in der Attika der Admiralität, von F. I. Ščedrin 1812–1813 geschaffen.

Die hervorragende Auswahl der antiken Skulpturen für die russischen Sammlungen zeugen vom erlesenen Kunstgeschmack und der Bildung Šuvalovs; von großer Bedeutung waren dafür auch die Kreise, in denen er verkehrte. Wichtig für die Zusammenstellung der Sammlung waren die englischen Sammler

antiker Kunst G. Hamilton und T. Jenkins. Sie standen in enger Verbindung mit Winckelmann und folgten seinen Ratschlägen, wodurch sie zu den wichtigsten Lieferanten des Papsthofes wurden. G. Hamilton wurde zum Organisator einer Reihe von Ausgrabungen in Ostia, Cesano, Gabii, Prima Porta, Tivoli und in Süditalien. Wichtigstes Ziel der Ausgrabungen war die Suche und der Verkauf von Fundstücken, diese wurden an Sammler und Liebhaber von Antiken in Italien, England und Russland verkauft. Seit dem Ende der 1740er Jahre entstand mit ihrer Hilfe die Kollektion von Lyde Browne, die später von Katharina erworben und zur Grundlage der kaiserlichen Skulpturensammlung wurde; in den 1760er–1770er Jahren verkauften sie antike Kunst auch an Šuvalov.

Zur unerschöpflichen Quelle von Antiken wurden für italienische und ausländische Sammler die Ausgrabungen in der Hadriansvilla in Pontanello. Im Katalog der antiken Marmorkunstwerke, die in der Villa gefunden wurden, stehen auch die Namen der Käufer. J. Dallaway zufolge,[37] der einen Teil des Katalogs veröffentlichte, erwarb Šuvalov drei Skulpturen aus dieser Ausgrabung: einen Antinouskopf, einen Kopf der Sabina und eine Jünglingsbüste in Lebensgröße.[38] G. Hamilton bot über J. F. Reiffenstein der Ermitage einen in Pontanello gefundene Jupiterstatue an, doch die Zarin lehnte den Kauf ab. Außerdem weiß man, dass Šuvalov von Jenkins sieben Stücke erwarb, die in seiner Kollektion waren.[39]

Etliche Skulpturen der Antikensammlung der Ermitage stammen aus der Werkstatt von Bartolomeo Cavaceppi, einem talentierten Restaurator und Kopierer antiker Skulpturen. Um die Mitte des 18. Jhs. hatte Cavaceppi europaweite Bekanntheit erlangt, er restaurierte und verkaufte hunderte von Büsten und Statuen an europäische Sammlungen. Beschreibungen und Stiche von restaurierten Denkmälern brachte Cavaceppi in einem speziellen Katalog heraus (Abb. 13, 13a), in dem sich auch Denkmäler finden, die heute zum Bestand der Ermitage gehören. Außer dem Šuvalovschen Achilles wurden offenbar direkt bei Cavaceppi erworben: eine Büste von Alexander Severus (A 281), ein Porträt eines alten Römers (Abb. 14, 14a; A 2) und eine Büste eines jungen Mannes (Abb. 15, 15a; A 3).[40] Durch die Werkstatt von Cavaceppi sind auch viele Antiken aus der Sammlung von Lyde Browne gegangen (Abb. 18).

Eines der auffallendsten Denkmäler aus Katharinas Zeit, das von den Kennern im 18. Jh. diskutiert wurde, ist ein Kopf aus grünlichem Basalt, eine römische Kopie des Doryphoros-Kopfes nach dem griechischen Original von Polyklet (Abb. 16; A 292).[41] Ein ähnlicher Basaltkopf des Athleten gehörte zu Winkelmanns eigener Sammlung und wurde von ihm in der *Geschichte der Kunst des Alterthums*[42] beschrieben, worauf W. Helbig 1878 hinweist. Fast ein Jahrhundert später identifizierte A. Rumpf Winckelmanns antikes Stück mit einem Fragment im Fundus der Vatikanischen Museen und verwies als Analogie auf das Exponat der Ermitage.[43] Vermutlich gehörte der Kopf des Athleten zur Kollektion von de Bréteuil und war zuvor im Palazzo Verospi.[44]

Wenn man die Entstehung der Sammlung antiker Skulpturen in Russland in der zweiten Hälfte des 18. Jhs. erörtert, muss man feststellen, dass sich die Ankäufe der 1760er–1770er Jahre im Vergleich zum unglaublichen Tempo, mit dem die Gemäldegalerie und die Sammlung geschnittener Steine der Zaren wuchsen, bescheiden ausnehmen. Antike Statuen, die vor Katharina in Russland selten waren, galten noch nicht als Sammlungsgegenstände und dienten vorwiegend zur Verzierung von Parks und Palästen. Das ändert sich Anfang der 1780er Jahre, als der Klassizismus in der Architektur und der Monumentalplastik der russischen Hauptstadt seinen Höhepunkt erreicht. In den 1780er Jahren wurden die Gebäude der Kunstakademie (J.-B.-M. de La Mothe, 1766–1788) und der Akademie der Wissenschaften (G. Quarenghi, 1783–1789) erbaut und das Denkmal für Peter I., der „Eherne Reiter“, (E. M. Falconet, 1782) der Öffentlichkeit übergeben. Das Bild der Antike, wie sie in der Ansicht von St. Petersburg verkörpert wurde, war Ausdruck für die politischen Bestrebungen sowie die kulturellen und ästhetischen Symbole Russlands der Zeit der Aufklärung. Zu dieser Zeit finden in Europa und Russland „die Ideen Winckelmanns nicht nur bei den Fachleuten, sondern auch beim großen Publikum Verbreitung.“[45]

So ist es nicht erstaunlich, dass die Zarin Katharina II. in eben jenen 1780er Jahren Schritte unternahm, um die russischen Antikensammlungen dem europäischen Niveau anzugleichen. Ganz offensichtlich wurde die Monarchin nicht nur von den europäischen Tendenzen beeinflusst, sondern folgte auch ihrer Begeisterung für Griechenland und Rom beim Bau von Carskoe Selo, eines großartigen Denkmals des russischen Klassizismus. Die Erbauer des Ensembles von Carskoe Selo mit dem Architekten Charles Cameron an der Spitze ließen sich von Bildern der klassische Antike inspirieren. Bei der Auswahl der Skulpturen zur Verzierung des Parkes und des Schlosses suchte Katharina selbst die Bedeutung ihrer Taten

mit der Größe der antiken Helden in Beziehung zu setzen. 1785 kommt Šuvalovs Antikensammlung, von der Zarin für 24.440 Rubel gekauft, nach Carskoe Selo. Ein weiterer wichtiger Schritt war 1783–1787 der Ankauf einer der größten Sammlungen des goldenen Zeitalters des englischen Dilettantismus, der Skulpturensammlung von Lyde Browne, dem Direktor der Bank von England.

Die Kollektion von Lyde Browne war schon im 18. Jh. sehr bekannt. Ihren Besitzer, den bekannten Sammler und Direktor der Londoner Bank, nannten seine Zeitgenossen „Virtuoso", d.h., Kenner des Schönen. Lyde Browne wurde in die Londoner Society of Antiquaries aufgenommen und 1780 in die Londoner Society of Dilettanti. Nach dem Verkauf seiner Sammlung an die russische Zarin starb der Sammler plötzlich 1787.

Über den Verkauf der Sammlung von Lyde Browne an die Zarin berichtet J. Dallaway.[46] Er nennt auch die Summe, die die Zarin zahlte 23.000 Pfund. Es ist bekannt, dass der Kauf und die Lieferung der Sammlung über den Petersburger Kaufmann Stender abgewickelt wurden, die erste Rechnung wurde 1783, die zweite 1785 bezahlt. Die Skulpturen trafen in St. Petersburg in zwei Lieferungen 1783 bzw. 1784 ein und wurden offensichtlich 1787 und 1891 ergänzt.

Als Beginn der Sammlung gilt das Ende der 1740er Jahre; 1779 zählt sie bereits 236 Skulpturen.[47] Zum Zeitpunkt des Verkaufs umfasste die Sammlung über 300 (nach Ansicht einiger Forscher über 400) Skulpturen, Vasen, Säulen, Altäre und Basen.[48] Die Antiken wurden durch Vermittlung von G. Hamilton und T. Jenkins aus alten römischen Sammlungen der Barberini, Massimi, Verospi, Mattei, Medici, Giustiniani sowie von Hamiltons Ausgrabungen der Hadriansvilla gekauft. Mindestens 22 Skulpturen stammten aus der Sammlung von Alessandro Albani, deren Aufseher ab 1758 Winckelmann war.

Die Sammlung des Bankiers wurde in seinem Landsitz in Wimbledon aufbewahrt. Noch zu Lebzeiten des englischen Sammlers erschienen zwei Kataloge (1768 und 1779), von denen durch Bemühungen des Direktors der Ermitage S. A. Gedeonov Abschriften aus London nach St. Petersburg gelangten.[49] Durch den Abgleich der Kataloge mit alten Inventarverzeichnissen, Veröffentlichungen aus dem 18. Jh. und Zeichnungen konnten Wissenschaftler den größten Teil der antiken Originale der Skulpturensammlung, die in Palästen von St. Petersburg und dessen Umgebung verstreut sind, identifizieren. Das Verdienst der Entdeckung des größten Teils der Sammlung gebührt O. Ja. Neverov[50], in dessen Veröffentlichung Arbeiten von S. A. Gedeonov, G. Kizerickij und L. E. Stefani[51] mit einflossen. O. Ja. Neverov verglich die Angaben der Inventarliste der Abteilung Altertum mit Zeichnungen der Skulpturen aus der Sammlung von Lyde Browne und alten Katalogen. Die ersten Zeichnungen fertigte Jenkins an, der aus Rom Darstellungen von Denkmälern und Informationen über archäologische Funde nach London an die Society of Antiquaries schickte. Die zweite Serie von Zeichnungen stammte von Cipriani und war wohl für die dritte Auflage des Katalogs der Sammlung vorgesehen.

Gegenwärtig verzeichnen die Beschreibung der Skulpturen und die Inventarbücher der Antikensammlung der Ermitage 97 Stücke, die 1787 aus der Sammlung von Lyde Browne erworben wurden.[52] Der Abgleich mit den Zeichnungen und die Recherche in Archivdokumenten führten zur Erweiterung dieses Verzeichnisses auf 123 Skulpturen, die heute zum Bestand des Museums gehören. Der größere Teil davon kam 1850 aus dem Museum von Carskoe Selo bzw. aus dem Taurischen Palais in die Antikensammlung, einige Exponate kamen in den 1920er Jahren aus Pavlovsk und Gatčina. Eine Statuette, die möglicherweise zu der Sammlung gehörte, befindet sich im Fernöstlichen Kunstmuseum Chabarowsk, wohin sie 1931 abgegeben wurde.[53] 60 Skulpturen wurden in der Sammlung von Pawlowsk ermittelt, einige Stücke in Peterhof und Carskoe Selo[54], 15 Antiken sind im Schloss Nieborów und im Nationalmuseum in Warschau gehört.[55]

Die Sammlung von Lyde Browne war in ihrer Zusammensetzung und ihrem Zustand typisch für das 18. Jh., wobei sie jedoch im Vergleich zu anderen Kollektionen in England durch ihre beeindruckende Größe und die hohe Qualität der Objekte herausragte. An erster Stelle standen dabei die antiken Porträts – die prestigeträchtigsten Sammlerobjekte unter den antiken Skulpturen. Viele Porträts, die einst Lyde Browne gehörten, gelten bis heute als Perlen der Antikensammlung der Ermitage, so der Antinous-Kopf (Abb. 17; A 27),[56] die Porträtbüsten von Philippus Arabs (Abb. 18; A 310), von Lucius Verus (Abb. 19; A 859), der Salonina (A 29), des Tiberius (A54), des Septimus Severus (A 57), der Livia (A 116) und der Domitia (A 28).[57] Die Silen-Statue (Abb. 20) und die des Herakles (Abb. 20a) sind in Cavaceppis Mappe aufgeführt, der sie für Lyde Browne oder einen Vorbesitzer restaurierte. Offensichtlich erfolgte in der Werkstatt Cavaceppis auch die Restaurierung des „Leidenden Herkules" (Abb. 21, 21a, 21b; A 24)[58], wobei ein Kopf aus hellenistischer Zeit auf den Torso des Her-

kules gesetzt wurde, der sich auf ein Vorbild aus der klassischen Epoche bezieht. Solche willkürlichen Wiederherstellungen von Statuen waren typisch für Cavaceppi, der mit den Skulpturen seinen Auftraggebern genügen wollte: „Er verstand den Geschmack der englischen Virtuosi nicht, die den Wert von Statuen ohne Kopf nicht erkannten, ebensowenig wie die Tatsache, dass Lord Tavistock selbst für den schönsten je gefundenen Torso keine Guinee zahlen würde."[59] Neben antiken Originalen erwarb Lyde Browne auch Werke, die gänzlich von der Hand des Restaurators stammten, wie zum Beispiel ein Agrippina-Porträt aus Basalt (A 781). Außerdem gehörten zu Lyde Brownes Sammlung auch Statuetten, Urnen und Altäre aus der Sammlung Giustiniani, den Villen Mattei und Negroni, riesige Marmorvasen der Medici und Borghese, Urnen und Altäre.[60]

Es unterliegt keinerlei Zweifel, dass viele Antiken dieser Sammlung, die von Jenkins' Ausgrabungen und aus berühmten italienischen Galerien, darunter der Villa Albani, stammten, Winckelmann gekannt haben muss. In seinen Briefen erwähnt er mehrmals den Kolossalkopf der Athena, eine römische Kopie des griechischen Originals von Kresilas (Abb. 22; A 47)[61], die heute den Athena-Saal der Ermitage ziert. Der Kopf wurde wahrscheinlich 1764 in der Umgebung von Rom gefunden und gelangte anschließend zu B. Cavaceppi und T. Jenkins. Winckelmann hatte gehofft, ihn zu erwerben. So schreibt er am 22. Februar 1765 an Johann Werner von Riedesel: „Jenkins hat einen Kopf der Pallas gekauft, den ich für die höchste Schönheit unter der Sonnen halte; er kam mir zuvor, da ich eben mit meinem Beutel zu Rath gieng. Unterdessen soll derselbe, wo ich es verhindern kann, nicht aus Rom gehen. Er sei taub, stumm und fühllos, wenn er ihn ansehe."[62] Lyde Browne erwarb die Pallas von Alessandro Albani, der sie offensichtlich am schnellsten gekauft hatte.[63] Interessant ist diesbezüglich, dass die Echtheit der Büste heute von Fachleuten angezweifelt wird. Der Verdacht auf eine nichtantike Herkunft der Büste wird damit begründet, dass die Skulptur intensiv poliert ist und die plastischen Formen von neoklassischen Charakter seien. Die Mitarbeiter der Restaurierungswerkstatt der Ermitage äußerten die Ansicht, dass das Werk aus dem 18. Jh. stammen könnte. Wahrscheinlicher ist jedoch, dass es sich um eine starke Bearbeitung der Oberfläche handelt, die möglicherweise in der Werkstatt von B. Cavaceppi erfolgte.

Es ist unschwer festzustellen, dass Winckelmanns Ansichten nicht nur die Auswahl, sondern auch die künstlerische Bewertung etlicher Skulpturen beeinflussten. Winckelmanns Begeisterung für die Niobiden schlägt sich in dem Bestreben der Kenner nieder, Abbilder der berühmten Komposition in zahlreichen antiken Köpfen und Figuren zu erkennen, die in Wirklichkeit keinen Bezug zu diesem Werk haben. Die Wirkung ist sogar im Stil der Katalogeinträge spürbar, insbesondere in der Anmerkung des Verfassers des zweiten Katalogs der Sammlung von Lyde Browne: „Wundervoller Kopf der Niobe, griechische Arbeit; der Gesichtsausdruck ist jener, wie ihm Guido Reni in seinen Gemälden oft darstellt."[64] O. Ja. Neverov verglich diesen Kopf mit dem der Aphrodite aus dem Bestand der Ermitage (A 73), aber O. F. Waldhauer identifizierte das Denkmal mit der Beschreibung einer anderen Skulptur, die ebenfalls im zweiten Katalog der Sammlung von Lyde Browne enthalten ist, und zwar als Paar mit einem Männerkopf. Es handele sich um zwei ideale, vorzügliche Köpfe, der eine stelle die Tochter der Niobe dar und befand sich früher in der Sammlung Albani (Abb. 23).[65] Wie Köhne ging Waldhauer davon aus, dass dieses Werk, ebenso wie die Darstellung der Tochter der Niobe, von Winckelmann erwähnt wurde.[66] In der zweiten Hälfte des 19. Jhs. und im 20. Jhs. wurde es als Aphrodite identifiziert, eine mittelmäßige römische Kopie, die sich auf das griechische Original der Aphrodite von Knidos von Praxiteles bezieht.

In den Schriften aus dem 18. Jh.–Beginn des 19. Jhs. gibt es mehrere Beispiele, die zeigen, welch tiefe Spuren in der Rezeption der antiken Kunst einer der ersten Aufsätze von Winckelmann – *Beschreibung des Torso im Belvedere zu Rom* (1759) – hinterlassen hat. Dies betrifft die Entwicklung des künstlerischen Stils sowie die ästhetischen und historischen Konzeptionen der Aufklärung. Der zu Lebzeiten Winckelmanns aufgekommene und nach seinem Tode verstärkte Kult des Torsos von Belvedere sowie anderer „Musterskulpturen" spiegelt sich im Aufbau der Sammlungen wider. Bekanntlich hielt Winckelmann den Torso von Belvedere für das Fragment der Statue des ruhenden Herakles, eines griechischen Originals von der Wende des 3. zum 2. Jh. v.u.Z.[67] In der Sammlung von Lyde Browne zählt zum Typ des Belvedere-Stückes ein männlicher Torso, der 1766 aus der Sammlung Barberini erworben wurde (Abb. 21, 21a; A 24).[68] Dieses Fragment wurde vom Restaurator (wahrscheinlich B. Cavaceppi) mit einem Herkuleskopf ergänzt, der nicht zu dieser Statue gehörte; der Künstler nahm hier offensichtlich die Statue im Vatikan zum Vorbild. Das Werk als Ganzes wurde im zweiten Katalog der Sammlung von Lyde Browne begeistert beschrieben: „Dies

ist ein Meisterwerk der griechischen Bildhauerkunst im feinsten Stile, es sieht dem Torso vom Belvedere im Vatikan sehr ähnlich, welcher jedoch keinen Kopf hat."[69] In Wirklichkeit bezieht sich das Fragment aus dem Ermitagebestand auf die Skulptur des Theseus und ist eine römische Kopie einer Theseus-Statue aus der zweiten Hälfte des 5. Jhs. v.u.Z.

Die Marmorvasen, die Nachahmungen der Vasen der Medici (A 51) und Borghese (A 111) sind, erwarb Lyde Browne aus der Sammlung Giustiniani.[70] Der Verfasser des Katalogs erwähnt sie als neue Arbeiten, das behauptete auch Winckelmann.[71] G. Kizerickij schreibt sie A. Algardi zu, einem italienischen Bildhauer der ersten Hälfte des 17. Jhs. Heute befinden sich die beiden Vasen im Jupiter-Saal der Abteilung Altertum der Ermitage und gelten als antike, von einem Restaurator Anfang des 18. Jhs. aufgearbeitete Werke. Zweifellos sind unter den Werken, die Lyde Browne aus berühmten römischen Sammlungen kaufte und die nach Russland gelangten, noch weitere, die Winckelmann und seinen Anhängern bekannt waren. Durch weitere Forschungen in den Dokumenten zur Geschichte einzelner Exponate wird man ein Bild ihrer Rezeption in der europäischen Kunst in der Mitte und der zweiten Hälfte des 18. Jhs. gewinnen können.

Nach ihrem Eintreffen in Russland wurde die Sammlung von Lyde Browne in der Grotte („Morgensaal") und anderen Pavillons von Carskoe Selo untergebracht. „In der Nähe der Arkade befindet sich in einem frei stehenden, einstöckigen Steinhaus die Galerie der Statuen. Dieses wahrhaft kaiserliche Kabinett enthält zahlreiche Sammlungen seltener und vorzüglicher Statuen, Büsten, Vasen, Gefäße, Gerätschaften, Grabmäler, Inschriften und anderer Antiken sowie Kunstgegenstände der Ägypter, Etrusker, Griechen, Römer u.a.", schreibt 1794 Georgi über die Grotte.[72] 1773 beschrieb Köhler das Museum von Carskoe Selo, und 1788 entstand die *Beschreibung der Bronze- und Marmorstatuen, welche sich in Carskoe Selo befinden.*[73] Diese Schriften und Verzeichnisse enthalten die Auflistung der Skulpturen von Katharinas Epoche – Sammlungen, die bei Šuvalov und Lyde Browne erworben wurden, sowie einige andere Werke. Die mit erstklassigen Antiken angefüllte Grotte von Carskoe Selo war das erste Museum für antike Skulpturen in Russland und zugleich Vorbild für die Skulpturengalerien der Paläste von Pavlovsk und Gatčina, des Michajlovskij-Schlosses und der Neuen Ermitage.

Wie bereits erwähnt wurden nach dem Tod von Katharina II. unter Zar Pawel I. die meisten Skulpturen zur Verzierung der neuen Residenzen in Pavlosk, Gatčina und in das Michajlovskij-Schloss gebracht. Dort blieben die Skulpturen bis 1802, als sie in das Taurische Palais kamen. In den 1840er Jahren, als die Neue Ermitage entstand, wurden die besten antiken Denkmäler für deren Ausstellung ausgewählt. Zunächst nahm der Architekt Leo von Klenze die Auswahl vor, anschließend wurden die Skulpturen von Zar Nikolaj II. persönlich in Augenschein genommen.[74] 1850 wurden sie aus dem Taurischen Palais in die Antikenabteilung der Kaiserlichen Ermitage gebracht. Die Statuen wurden in den prunkvollen Sälen des Erdgeschosses der Neuen Ermitage aufgestellt, eines Museumsgebäudes, das extra für die Präsentation von Kunstsammlungen entworfen worden war.

Winckelmanns Denkweise hatte einen großen Einfluss auf die Antikenkonzeption des Architekten und Erbauers der Neuen Ermitage Leo von Klenze (Abb. 24, 25). Klenze entwarf das Museumsgebäude als idealen Raum, in dem die Künstler den Herrschern und die Philosophen den Feldherren gleichgestellt sind. Diese zutiefst idealistische Sicht, die den Ideen Winckelmanns entsprach, lag dem Projekt des bayrischen Architekten zugrunde. Der Vordenker des Klassizismus sagt dazu: „[...] wie der Geist eines zum Denken gewöhnten Menschen sich höher zu erheben pflegt im weiten Felde oder auf einem offenen Gange, auf der Höhe eines Gebäudes als in einer niedrigen Kammer und in jedem eingeschränkten Orte, so muss auch die Art zu denken unter den freien Griechen gegen die Begriffe beherrschter Völker sehr verschieden gewesen sein. Herodotus zeitgt, dass die Freiheit allein der Grund gewesen von der Macht und Hoheit, zu welcher Athen gelangt ist [...]. Ein weiser Mann war der geehrteste, und dieser war in jeder Stadt, wie bei uns der reichste, bekannt. [...] Zu dieser Achtung konnte der Künstler auch gelangen [...]."[75]

Die Weite der Säle in der Neuen Ermitage wie auch die Darstellungen von Denkern und Künstlern an den hohen Decken verkörperten die Vorstellungen vom Kult der Freiheit, Wahrheit und Schönheit. Durch die palastartige Austattung der Neuen Ermitage wurde das ästhetische Erlebnis noch verstärkt, durch die Pracht des Ganzen würde der Betrachter feierlich gestimmt und empfänglich für die Schönheit und das Edle der alten Kunst.[76] Die Heraufbeschwörung der Atmosphäre verschiedener Epochen des Altertums und der historischen Entwicklung der antiken Kunst, die von Winckelmann entdeckt und begründet wurden, war eine der wichtigsten Innovationen von Leo von Klenze, der diese Ideen in der Architektur der Neuen Ermitage verwirklichte.

Юлия Борисовна Балаханова

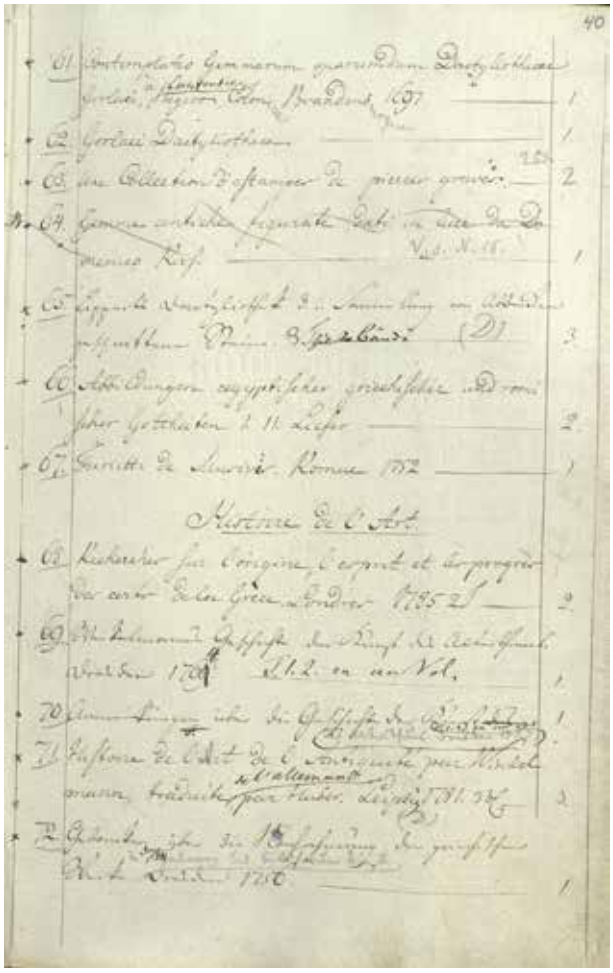
ИЗДАНИЯ ТРУДОВ И. И. ВИНКЕЛЬМАНА В БИБЛИОТЕКЕ РУССКОЙ ИМПЕРАТРИЦЫ ЕКАТЕРИНЫ II. ХРАНИТЕЛИ И ЧИТАТЕЛИ

К 1792 г. в библиотеке русской императрицы Екатерины II сложилась представительная подборка разновременных изданий трудов Иоганна Иоахима Винкельмана (илл. 1). Опыт реконструкции этой части собрания показывает, что книги немецкого ученого являлись достаточно востребованной частью фонда и нередко служили важнейшим подспорьем в изучении богатейших художественных коллекций екатерининского Эрмитажа. Сведения о ее составе дает трехчастный рукописный каталог библиотеки, подготовленный Александром Ивановичем Лужковым (1754–1808),[1] унтер-библиотекарем императрицы, который, кроме книг, хранил коллекцию резных камней, Минцкабинет, драгоценности, древности и эстампы (илл. 2, 3). Задача упорядочить стремительно разраставшееся книжное собрание была поставлена перед ним на четвертый год службы при „собственной Ея Императорскаго Величества библиотеке". Возникшая около 1774 г. идея снабдить библиотеку несколькими взаимодополняющими каталогами, в первую очередь систематическим, который мыслился непременной принадлежностью любой правильно устроенной библиотеки, судя по всему, принадлежала самой Екатерине II.[2] В начале 1790-х гг. Лужков взялся редактировать и переписывать набело уже готовые разделы сочиненной им классификации, однако труд так и остался незаконченным: 17 ноября 1796 г. скончалась императрица, а менее чем через год, 18 ноября 1797 г. ее личный библиотекарь в чине надворного советника был отправлен в отставку. Документ, в том виде, в каком он дошел до нашего времени, представляет собой черновой, рабочий вариант систематического каталога, в котором обнаруживаются сведения о двенадцати печатных изданиях работ Винкельмана. За небольшим исключением все эти книги до сего дня сохранились в Научной библиотеке Эрмитажа, причем большинство выявленных экземпляров обнаруживают все признаки, позволяющие установить их несомненную принадлежность к книжному собранию Екатерины II (илл. 4).

Русская императрица с большим вниманием относилась к собственной библиотеке, охотно высказывалась о прочитанных ею книгах. Опубликованная переписка Екатерины с разными лицами, в первую очередь с ее постоянным корреспондентом бароном Фридрихом Мельхиором Гриммом, а также комплекс архивных документов, относящихся к екатерининскому периоду истории императорских книгохранилищ, в целом ряде случаев позволяют установить время поступления того или иного издания в фонд библиотеки с точностью до месяца и дня.

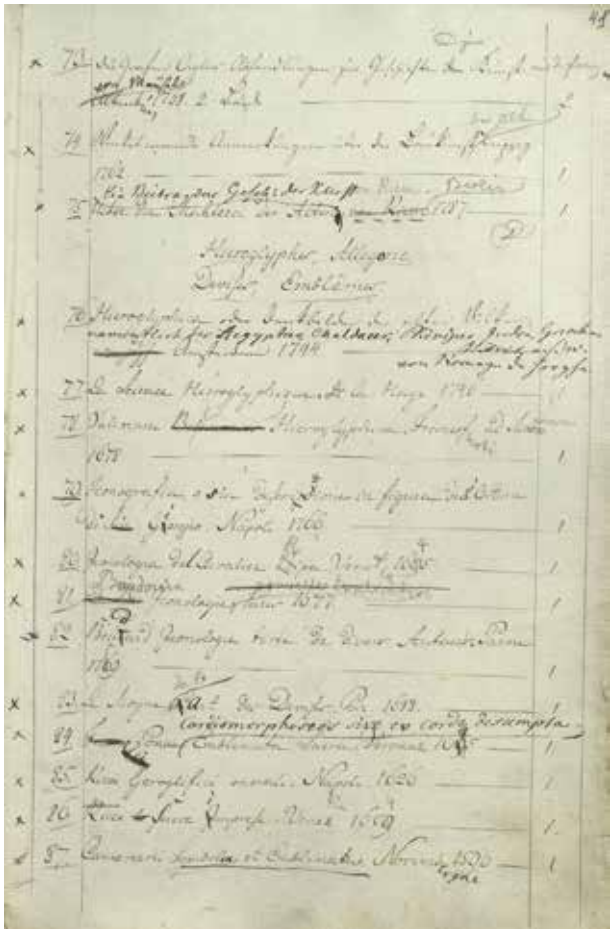
Первым трудом Винкельмана, оказавшимся в библиотеке Екатерины II, очевидно, должно считаться „Описание резных камней покойного барона Штоша", изданное в 1760 г. флорентийским типографом Андреа Бондуччи (илл. 5). Сведения о книге занесены в рубрику „Monuments, in

Илл. 1: Александр Рослин, портрет императрицы Екатерины II, холст, масло, 1776, Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
Abb. 1: Aleksandr Roslin, Zarin Katharina II., Öl auf Leinwand, 1776, Staatliches Ermitage Museum, St. Petersburg



Илл. 2: Л. 40 рукописного систематического каталога А. И. Лужкова
Abb. 2: Bl. 40 des handschriftlichen systematischen Katalogs von A. I. Lužkov

quarto“ обширного специализированного раздела „Antiquités, Mythologie, Monuments, Architecture etc.“ третьей части составленного Лужковым систематического каталога.[3] Том в отличном владельческом переплете, выполненном из мраморированной кожи с золотым тиснением на крышках и корешке, золоченым обрезом и ляссе из красного шелка, поступил в числе книг и гравюр, принадлежавших скончавшемуся в Петербурге в 1763 г. резчику и медальеру Иоганну Лоренцу Наттеру. Известнейший европейский мастер глиптики и признанный теоретик этого вида искусства прибыл в Россию на второй год царствования Екатерины II, получив через полномочного министра в Лондоне графа А. Р. Воронцова приглашение занять место придворного резчика.[4] Однако по приезде в Санкт-Петербург Наттер тяжело заболел, 27 октября того же года скончался и был погребен на „немецком“ кладбище при Сампсониевском монастыре на окраинной Выборгской стороне. После его кончины императрица за 1100 фунтов стерлингов приобрела сравнительно небольшую коллекцию принадлежавших мастеру резных камней, а вместе с ней выкупила все, что Наттер, надеявшийся на сей раз задержаться в России надолго, привез с собой в северную столицу. Посредником, взявшим на себя труд разобрать бумаги и вещи покойного, выступил немецкий ученый, географ и протестантский богослов Антон Фридрих Бюшинг, который, будучи пастором лютеранской церкви св. Петра и Павла (Петрикирхе) и директором школы при ней, довольно часто навещал умирающего соотечественника. Вскоре Бюшинг опубликовал „Известие о господине Лоренце Наттере“, в 1764 г. вошедшее в состав сборника его статей.[5] Из приведенной в приложении к сообщению описи предметов, приобретенных рус-



Илл. 3: Л. 41 рукописного систематического каталога А. И. Лужкова
Abb. 3: Bl. 41 des handschriftlichen systematischen Katalogs von A. I. Lužkov

ской императрицей, известно, что помимо резных камней работы самого Наттера, гемм, оставшихся в собственности резчика после амстердамской распродажи его дактилиотеки, имевшей место в 1758 г., паст и оттисков, в его „пожитках“ наличествовало также некоторое число книг, издания и рукописи собственных трудов, гравюры, римские монеты и еще кое-какие древности, которые все вместе оценили в 50 фунтов стерлингов. В числе привезенных в Россию личных книг резчика Бюшинг называет подготовленный Винкельманом каталог кабинета гемм Филиппа фон Штоша.[6] С этим коллекционером и знатоком древностей Наттер познакомился в 1732 г. во Флоренции: именно под его влиянием молодой, но к тому времени уже достаточно известный медальер всерьез увлекся античной глиптикой, приняв решение всецело посвятить себя изысканному, но крайне трудо-

Илл. 4: Издания трудов И. И. Винкельмана, хранящиеся в Научной библиотеке Государственного Эрмитажа, Санкт-Петербург
Abb. 4: Werke von J. J. Winckelmann in der Wissenschaftlichen Bibliothek der Staatlichen Ermitage, St. Petersburg

емкому искусству резьбы по сверхпрочным минералам. Наттер не раз портретировал антиквария: в числе резных камней, в 1763 г. приобретенных Екатериной II, имелась, в частности, вырезанная на восьмигранном изумруде инталия с антикизированным профильным портретом фон Штоша и подписью мастера: ΝΑΤΤΕΡ ΕΠΟΙΣΙ (Наттер сделал).

Творчество Наттера неоднократно оказывалось в поле зрения Винкельмана. Так, в „Настав-

Илл. 5: [Winckelmann J. J.] Description des pierres gravées du feu Baron de Stosch. A Florence: Chez André Bonducci, 1760

лении о том, как следует созерцать произведения искусства", написанном в Риме и впервые опубликованном в 1759 г. в „Библиотеке изящных наук и свободных художеств",[7] прозвучала довольно негативная оценка „Трактата о сравнении древнего и нового методов резьбы на драгоценных камнях" (1754), главного теоретического труда немецкого резчика: „Книга Наттера о резных камнях не обнаруживает большого понимания древнего искусства и в той единственной области, которой он занимается".[8] Упоминания о мастере и его произведениях нередко встречаются на страницах „Истории искусства древности". К слову, авторский экземпляр „Трактата" в составе приобретенной в 1763 г. коллекции Наттера также попал в библиотеку Екатерины II.[9] Приглашение Наттера в Санкт-Петербург, а затем и решение выкупить оставшиеся после него книги и антики, безусловно, явились знаком неоклассической переориентации вкусов русского двора. Собрание, в силу столь трагических обстоятельств оказавшееся в собственности Екатерины, по свидетельству того же Бюшинга, изначально приобреталось для девятилетнего наследника престола, великого князя Павла Петровича, однако уже в 1764 г. волею императрицы было передано в создаваемый ею „музеум": библиотека мыслилась как его неотъемлемая часть.

Надо полагать, интерес Екатерины II к научному творчеству Винкельмана был немало поддержан блестящими, остроумными, но подчас далеко не лицеприятными критическими высказываниями Дени Дидро. Как известно, с 1759 г. он принялся за написание обзоров периодических выставок картин, гравюр и скульптуры, так называемых „Салонов", которые французская Королевская академия устраивала каждые два года. Тексты предназначались для „Литературной, философской и критической корреспонденции" Фридриха Мельхиора Гримма; редактируемый им рукописный журнал выходил дважды в месяц, рассылался по подписке достаточно узкому кругу лиц и имел своей целью донести до европейских столиц самые свежие парижские новости. Русская императрица подписалась на „Correspondance littéraire" в конце 1763 г. и, начиная со следующего года, стала регулярно получать предназначавшиеся ей экземпляры: поначалу они отправлялись с дипломатической почтой через русского посланника в Париже Д. А. Голицына. По собственному признанию императрицы, чтение этих листков доставляло ей огромнейшее интеллектуальное наслаждение. Просматривая очередные выпуски журнала с карандашом в руках, она находила, что „Correspondance littéraire" есть превосходный образчик „de morgue qui dresse le goût et l'esprit" („высокомерия, которое воспитывает вкус и ум").[10]

В критических обзорах Дидро апелляции к имени и текстам Винкельмана встречались не так уж редко. О стилистике, в которой критик комментировал некоторые из высказываний ученого, можно составить представление по двум фрагментам „Салона 1765 года", который публиковался в шести выпусках „Correspondance littéraire" за 1765–1766 гг. Дидро находил, что Винкельман отнюдь „не обделенный умом, страстью и вкусом человек" („l'homme qui a le plus d'esprit, de chaleur et de goût"),[11] однако чуть выше, когда речь заходила о совершенно неприемлемом для философа эстетическом доктринерстве, в поисках очередного подходящего примера позволял себе заметить: „Таков Винкельман, когда он сравнивает творения древнего и нового искусства. Чего только не видит он в этом обрубке человеческого тела, гордо называемого Торс!"[12] Не располагая примерами собственных высказываний Екатерины II на сей счет, трудно представить, в какой степени мнения Дидро определили ее собственное отношение к основным теоретическим положениям Винкельмана, однако интерес к его сочинениям безусловно был подогрет, если, конечно, не считать простым совпадением тот факт, что в 1766 г. императрица пожелала выписать для себя только что вышедшее из печати амстердамское издание французского перевода „Истории искусства древности", осуществленное Эвертом ван Харревельтом.[13] Под номером 381a этот двухтомник, по всей видимости вытребованный через Д. А. Голицына, был описан в рубрике „Histoire de l'Art, in quarto" третьей части систематического каталога Лужкова.[14] На втором свободном листе форзаца первого тома этого издания сохранилась характерная помета сангиной с указанием номера, соответствующего порядковому номеру краткого библиографического описания в лужковском catalogus logicus.

В конце 1778 г. в составе библиотеки Вольтера Екатерина II получила еще один экземпляр

амстердамского издания „Истории искусства древности“ (илл. 6). Указание на это издание можно отыскать в разделе „Histoire“ так называемого „Фернейского каталога“, который был составлен первым секретарем философа Жаном-Луи Ваньером при непосредственном участии владельца собрания и отражал удобную для Вольтера расстановку книг на полках его библиотеки в Ферне.[15] Сведения о томах „Histoire de l'art chez les anciens“ имеются также в первой петербургской описи библиотеки „фернейского патриарха“: составленная из двенадцати тетрадей „Bibliothèque de Voltaire“ в 1804 г. или же годом позже, была приплетена к первой части систематического каталога библиотеки Екатерины II.[16] Экземпляр сохранил вольтеровские пометы чтения, судя по которым сочинение Винкельмана было им прочитано до 71-й страницы первого тома. Ж.-Л. Ваньер, оставивший немало свидетельств о привычках своего патрона в отношении книг из собственной библиотеки, сообщал, что получив очередное новое издание, тот имел обыкновение бегло прочитывать по нескольку срок на странице, и в случае, если прочитанное казалось ему любопытным или же могло быть полезно в работе, отмечал это место закладками.[17] Стоит упомянуть, что не только Вольтеру были известны труды Винкельмана, но и тот отнюдь не понаслышке был знаком с сочинениями французского философа. Сообщая в письме от 20 декабря 1755 г. к своему другу и постоянному корреспонденту И. Д. Берендису о таможенном досмотре на въезде в Рим, Винкельман рассказывал об изъятых у него книгах: „Вещи мои были все вынуты из сундука, а книги, которые там оказались, — отобраны. Мне их все вернули, за исключением Oeuvre de Voltaire, пролежавших три недели на таможне, откуда мне их в конце концов извлек один добрый приятель“.[18]

Между тем, в специальном приложении к разделу „Antiquité, Mythologie, Monuments, Architecture etc.“ в систематическом каталоге библиотеки Екатерины II, озаглавленному „Doublettes, en 8o“, где А. И. Лужков вчерне свел все выявленные к тому времени дублеты, обнаруживается запись, указывающая на наличие третьего экземпляра амстердамского издания „Истории искусства древности“.[19] Вольтеровский не был описан в систематическом каталоге: по замыслу императрицы библиотека „фернейского патриарха“ еще до момента ее доставки

Илл. 6: Ж.-А. Гудон, портрет Вольтера в тоге, мрамор, 1778, Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
Abb. 6: J.-A. Houdon, Voltaire mit Toga, 1778, Staatliches Ermitage Museum, St. Petersburg

в Петербург получила статус мемориальной и тем самым была фактически отделена от основной части книжного собрания. В каталоге отражен экземпляр, заказанный лично Екатериной и полученный ею не позднее 1767 г. Выходит, что триплет должен был происходить из крупной книжной покупки, совершенной после 1780 г., причем такой, условия приобретения которой исключали возможность отказаться от книг, к тому времени уже имевшихся в библиотеке. Нынешнее местонахождение двухтомника, описанного под номером 528 и в середине следующего столетия исключенного из фондов императорских книгохранилищ, установить пока не удалось. Не имея возможности de visu судить об утраченном экземпляре, осмелимся предположить, что едва ли не единственным собранием, где таковой мог иметься, должна была быть библиотека Дени Дидро. Приобретенная Екатериной II в 1765 г. и оставленная в пожизненном пользовании философа, она была доставлена в Петербург в 1785 г., после кончины философа, и, как показывают редкие на сегодняшний день

Илл. 7: К. П. Беггров, вид Овального зала Старого Эрмитажа, холст, масло, около 1829, Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
Abb. 7: K. P. Beggrov, Blick in den Ovalen Saal der Alten Ermitage, Öl auf Leinwand, um 1829, Staatliches Ermitage Museum, St. Petersburg

Илл. 8: [Winckelmann J. J.] Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst. Zweyte vermehrte Auflage, Dresden & Leipzig: Im Verlag der Waltherischen Handlung, 1756

аподиктические опыты восстановления состава этого книжного собрания, действительно в ряде случаев оказывалась источником вторых, а иногда даже третьих экземпляров как по отношению к книгам из библиотеки Вольтера, так и по отношению к новым изданиям, которые Екатерина II выписывала для себя. Не исключено, что в том числе по этой причине библиотеку Дидро, для которой была выделена отдельная комната на обходной галерее Овального зала (илл. 7), не сочли возможным сохранять с той же трепетностью, как книжное собрание Вольтера: книги Дидро наравне с прочими заносились в лужковский каталог.

Иными причинами объяснялось наличие в библиотеке императрицы двух экземпляров второго французского перевода „Истории искусства древности“, выполненного Михаэлем Губером и в 1781–1784 гг. в трех томах напечатанного в Лейпциге.[20] Имя Екатерины II, отметившей это издание золотой медалью, как известно, открывало список подписчиков. Заказав шесть экземпляров нового перевода основополагающего труда Винкельмана, для себя императрица оставила два: первый описан в основной части каталога под номером 71, второй — в добавочной рубрике „Supplement [en 4°]“.[21] Как правило, подобные экземпляры по усмотрению императрицы со временем могли быть переданы в дар: иногда частным лицам, иногда воспитательным учреждениям.

Согласно введенной А. И. Лужковым классификации все имевшиеся в библиотеке Екатерины II труды Винкельмана были отнесены к обширному разделу „Antiquité, Mythologie, Monuments, Architecture etc.“ третьей части систематического каталога собрания. Книги ученого разнесены в основном по двум специальным предметным рубрикам, получившим название „Histoire de l'Art“. В первой из них, где описывались издания in quarto, под 73-м номером фигурирует изданный в 1765 г. сборник сочинений Винкельмана, в который вошли: „Мысли о подражании греческим произведениям в живописи и скульптуре“, „Послание по поводу „‚Мыслей о подражании‘“, „Пояснение к ‚Мыслям о подражании греческим произведениям в живописи и скульптуре‘“, „Ответ на ‚Послание по поводу этих ‚Мыслей‘“, а также „Известие об

Anmerkungen
über die
Geschichte der Kunst
des Alterthums.
Erster Theil.
Dresden, 1767.
In der Waltherischen Hof-Buchhandlung.

Илл. 9: [Winckelmann J. J.] Anmerkungen über die Geschichte der Kunst des Alterthums, Dresden: In der Waltherischen Hof=Buchhandlung, 1767. Th. 1

Johann Winckelmanns,
Geschichte der Kunst
des Alterthums.
Erster Theil.
Dresden, 1764.
In der Waltherischen Hof-Buchhandlung.

Илл. 10: J. J. Winckelmann, Geschichte der Kunst des Alterthums, Dresden: In der Waltherischen Hof=Buchhandlung, 1764

одной мумии из Королевского Кабинета древностей в Дрездене“[22] (илл. 8). В этой же рубрике имеется краткая библиографическая запись о вышедших осенью 1767 г. „Заметках об ‚Истории искусства древности‘“[23] (илл. 9), а также сведения о наличии в собрании первого прижизненного издания „Истории искусства древности“, вышедшего в 1764 г.[24] (илл. 10). Все названные книги были подготовлены к печати известным дрезденским издателем и книготорговцем Георгом Конрадом Вальтером. Сейчас трудно сказать, сколько именно книг, изданных предприятиями Вальтера, имелось в библиотеке русской императрицы, однако даже выявленные на сегодняшний день экземпляры позволяют считать его одним из основных поставщиков просветительской литературы в Россию.

За исключением сборника 1765 г. имевшаяся в библиотеке подборка изданных Вальтером книг Винкельмана, а вместе с ними также „Заметки об архитектуре древних“, напечатанные в Лейпциге в 1762 г. Иоганном Готфридом Диком[25] (илл. 11), которые также были отнесены Лужковым к рубрике „Histoire de l’Art, in quarto“, по совокупности признаков допустимо отнести к одной коллекции. Особенности простых и

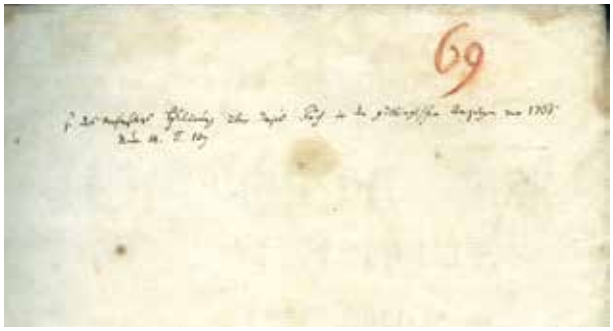
Илл. 11: Anmerkungen über die Baukunst der Alten, entworfen von Johann Winkelmann, Leipzig: verlegts Johann Gottfried Dyck, 1762

Anmerkungen
über die
Baukunst der Alten,
entworfen
von
Johann Winkelmann,
Leipzig,
verlegts Johann Gottfried Dyck, 1762.

Илл. 12: Издания трудов И. И. Винкельмана, происходящие из так называемого «немецкого» отделения библиотеки Екатерины II
Abb. 12: Werke J. J. Winckelmanns, die aus der sog. „deutschen" Abteilung der Bibliothek von Katharina II. stammen

прочных полукожаных переплетов, филиграни на свободных форзацных листах, а также редкие владельческие записи, имеющиеся на ряде книг, принадлежащих этой коллекции, свидетельствуют о ее немецком происхождении. Эта небольшая и тематически достаточно цельная подборка, в основном посвященная античному искусству, нумизматике и глиптике, поступила между 1783 и 1786 гг. и вероятно была приобретена через берлинскую книготорговую фирму Христофора Фридриха Николаи, который в течение трех лет производил отбор необходимых императрице книг по различным отраслям знания: по свидетельству академика И. Г. Георги, все они в итоге составили отделение, „которое удобно назвать можно Николаевым или Немецким"[26] (илл. 12).

Особую ценность екатерининскому экземпляру „Истории искусства древности" сообщает обилие рукописных помет, выполненных черными железо-галловыми чернилами одним почерком. Содержание их различно: от ссылки на „Göttingische gelehrte Anzeigen" за 1766 г. (илл. 13), в котором была помещена рецензия на это издание (помета на форзаце), до ссылок на Наттера и упоминания о некоей камее из оникса, которая очевидно находила аналогию в гемме, упомянутой Винкельманом (илл. 14). Это маргиналии Егора Егоровича (Генриха Карла Эрнста) Кёлера (1765–1838), который служил в библиотеке Императорского Эрмитажа после Лужкова и, будучи начальником 1-го отделения, хранил собрание резных камней.



Илл. 13: Помета Г. К. Э. Кёлера на форзаце «Истории искусства древности» И. И. Винкельмана (1764)
Abb. 13: Vermerk von H. K. E. Köhler auf dem Vorsatzblatt der „Geschichte der Kunst des Alterthums" von J. J. Winckelmann (1764)

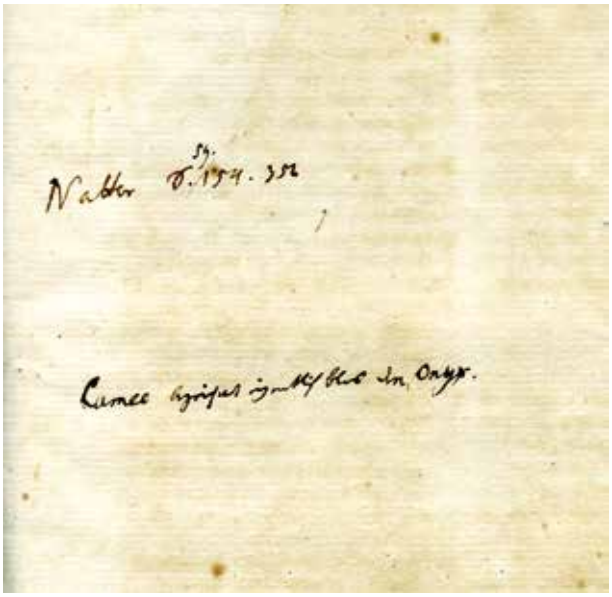
В отличие от перечисленных изданий, имеющих выраженные признаки принадлежности к одной коллекции, эрмитажный экземпляр сборника 1756 г. происходит из числа книг, которые заказывались Екатериной II через петербургских книготорговцев. Том получил простейший обиходный картонный переплет, крышки которого обтянуты бумагой серо-голубого цвета, на форзацы поставлена самая простая белая бумага, а обрез тонирован красной краской. В верхней части корешка сохранилась прямоугольная белая бумажная наклейка с написанным от руки сокращенным заглавием тома. О подобном типе переплета вероятно шла речь в дневнике статс-секретаря императрицы А. В. Храповицкого, оставившего следующее свидетельство: „В два часа привезены курьером моим разные книги не в переплете, а в 4 и в 6 часов пополудни все поданы переплетенные в бумагу".[27]

В рубрике „Collection des monuments de la Sculpture" каталога Лужкова обнаруживается запись, свидетельствующая о наличии в собрании Эрмитажа книги „Alte Denkmäler der Kunst" (1791),[28] немецкого перевода первого тома издания античных памятников, подготовленных Винкельманом: „Monumenti antichi inediti spiegati ed illustrati da Giovanni Winckelmann, prefetto delle antichità di Roma" (Rome, 1767. Vol. I–II). Экземпляр получил роскошный цельнокожаный переплет с золотым тиснением на корешке и золоченным обрезом и оказался последним по времени поступления в библиотеку изданием Винкельмана.

Интерес к научному наследию ученого определил не только число книг, в разное время и

при различных обстоятельствах приобретенных Екатериной II. Даже предварительный анализ общей структуры тематического раздела „Antiquité, Mythologie, Monuments, Architecture etc." в систематическом каталоге ее библиотеки показывает, что унтер-библиотекарь Лужков, очевидно неплохо знакомый с трудами Винкельмана, в вопросах, касающихся библиотечно-библиографической классификации, предпринял весьма убедительную попытку применить на практике этот „опыт научной системы". В разработанной Лужковым классификации прослеживаются самые разные влияния, однако в том, что касается раздела древности, архитектуры и изящных искусств, влияние Винкельмана в целом можно признать определяющим. Так, опираясь на ряд высказываний, он, в целом вопреки сложившейся традиции, решается кардинально изменить положение традиционной „эмблематической" рубрики. Обычно раздел с описанием подобных сборников, трактатов и компендиумов помещался в конце раздела „Humaniores litterae" и фактически причислялся к периферийным областям изящной словесности. Лужков пришел к твердому убеждению, что эмблематика есть неотъемлемая часть истории искусств, а потому соответствующим рубрикам отвел место между глиптикой и эпиграфикой, что весьма симптоматично и свидетельствует, как минимум, о том, что эмблематика, а также близкородственная ей иконология относятся к числу вспомогательных историко-филологических дисциплин, весьма полезных в изучении классических древностей.

Опыт заинтересованного чтения винкельмановских трудов пригодился девятнадцатилетнему кабинетскому регистратору Лужкову, когда по указанию императрицы он приступил к изучению и систематизации хранимых им коллекций: „эти предметы требовали знания и труда специалиста".[29] Надо сказать, что по уровню полученного им образования Лужков в самом деле „представлял по тогдашнему времени явление далеко не заурядное".[30] Как показали архивные изыскания его первого биографа С. А. Гамалова-Чураева, он происходил из дворян и был „вольным" учеником Академической гимназии, поступившим в это учебное заведение в последние годы директорства М. В. Ломоносова. Как хранитель эрмитажных антиков он приступил к „Описанию кабинета гемм Екатерины II":



Илл. 14: Помета Г. К. Э. Кёлера на нахзаце «Истории искусства древности» И. И. Винкельмана (1764)
Abb. 14: Vermerk von H. K. E. Köhler auf dem fliegenden Blatt der „Geschichte der Kunst des Altertums" von J. J. Winckelmann (1764)

к 1795 г. каталог был уже полностью готов. Капитальный винкельмановский каталог гемм барона фон Штоша дал в руки унтер-библиотекаря русской императрицы универсальный метод классификации. Весьма довольная каталогом, Екатерина сообщала в письме к Гримму от 6 апреля 1795 г.: „Все это расположено в систематическом порядке, начиная с Египтян, и проходит затем через все мифологии и истории легендарные и нелегендарные вплоть до наших дней".[31] Академик И. Г. Георги, представляя в своем „Описании столичного города Санкт-Петербурга" дактилиотеку Эрмитажа, уже пользовался этой „знатной" описью.[32] Императрица, внимательнейшим образом следившая за научной деятельностью своего библиотекаря, по свидетельству А. В. Храповицкого, приметила „тщание Лужкова в разборе антиков и медалей"[33] и изъявила желание видеть его „comme membre honoraire" петербургской Академии наук. К некоторому недоумению академиков, которые, учитывая полное отсутствие каких-либо печатных работ соискателя, очевидно, не вполне понимали, в чем собственно состоят его научные заслуги, 7 сентября 1789 г. „conservateur des antiques et pierres gravées de l'Ermitage" действительно был избран правом решающего голоса президента Академии, кня-

Илл. 15: Персей и Андромеда. I в. до н. э., камея, двухслойный оникс, 3,1×2,8 см, пост. в 1782 из собрания А. Р. Менгса (Рим), Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
Abb. 15: Perseus und Andromeda, Kameo, zweilagiger Onyx, 3,1x2,8 cm, 1782 aus der Sammlung A. R. Mengs (Rom), 1. Jh. v.u.Z., Staatliches Ermitage Museum, St. Petersburg

гини Е. Р. Дашковой. Как в свое время справедливо заметил первый биограф Лужкова, С. А. Гамалов-Чураев, его научный подвиг действительно не принадлежал к числу „явно ощущаемых" дел екатерининского царствования: „[...] во внутренних комнатах ея дворца мирно и, может быть, до некоторой степени планомерно, творилось дело, блеск которого в полной мере ощущаем мы только теперь".[34]

Один из наиболее ярких эпизодов в истории екатерининского собрания резных камней также напрямую связан с именем Винкельмана. В 1780 г. при посредничестве своего постоянного римского комиссионера Иоганна Фридриха Рейфенштейна императрица приобрела камею „Персей и Андромеда", которая принадлежала умершему в Риме годом раньше живописцу Антону Рафаэлю Менгсу (илл. 15). Когда антик, за который Екатерина отдала цену, поразившую воображение даже привыкшего к самым разным проявлениям ее „камейной болезни" барона Гримма, был доставлен в Петербург, императрица сообщала ему: „Камея с изображением Персея и Андромеды торжественно помещена в музее в нижнем этаже императорских покоев, который вам известен не более, чем собственный локоть".[35] Далее в письме, которое писалось довольно долго и было закончено лишь ко 2 октября 1780 г., Екатерина рассказала о своих впечатлениях: „Увидя Андромеду, я в самом деле издала восклицание, согласно предсказанию Божественного, но восклицание это было неудачным. Я сказала: Однако к какому хламу пристращаются знатоки; надо рассмотреть эту вещь получше; дайте нам очки и лупу. Этот осмотр обернулся в пользу камеи, ибо в самом деле она приближается к совершенству".[36] Если учесть, что согласно каталогу Лужкова, в библиотеке в этом же году появились оба тома изданной немецким поэтом и публицистом Карлом Вильгельмом Дасдорфом[37] переписки Винкельмана, можно предположить, что она могла быть знакома не только с теми оценками, которые давал камее Рейфенштейн, но и с мнением его учителя, упоминавшего об этом памятнике неоднократно, например, в письме из Рима от 20 марта 1764 г.[38]

В 1779 г. Екатерина II приобретает картину А. Р. Менгса „Персей и Андромеда", двумя годами раньше выставленную в палаццо Барберини и имевшую сенсационный успех (илл. 16). Холст был доставлен в Петербург 1 сентября 1780 г. Справедливо полагают, что замысел произведения был вдохновлен камеей и в немалой степени поддержан суждениями Винкельмана.[39] Императрице были хорошо известны гравированные изображения геркуланумской фрески на этот же сюжет, иллюстрировавшие третий том „Древностей Геркуланума", посвященный настенной живописи, который имелся в библиотеке.[40] Первые тома серии были присланы в дар Екатерине II от имени двенадцатилетнего короля Фердинанда IV, о чем свидетельствовала памятная запись на шмуцтитуле третьего тома: „Прислано к Ея Императорскому Величеству от Короля Неапольскаго 4 августа 1763". Роскошно изданные книги, оформлением которых руководил придворный архитектор неаполитанских Бурбонов Луиджи Ванвителли, немедленно получили среди европейских знатоков и любителей древности прозвище „Ercolani" („Геркуланцы") и до определенного момента распространялись исключительно как дары неаполитанского двора монаршим особам Европы. „Le charmant abbé" Фердинандо Галиани, причастный к распространению „геркуланцев", жаловался однажды в письме к министру неаполитанского двора Берардо Тануччи: „Поверьте, самая большая божья кара для того, кто служит королю за границей — это то,

что эту книгу нельзя купить".[41] Однако Екатерина II, живо интересовавшаяся археологическими раскопками на юге Италии, в письме от 5 октября 1777 г. настойчиво просила Гримма: „Если бы вы через аббата Галиани или кого-нибудь другого могли достать мне изображение Везувия, Помпей и Геркуланума и все, что неаполитанский двор издал по этим предметам, вы бы доставили мне истинное удовольствие".[42]

В этой связи нельзя не вспомнить, что интерес Екатерины II к Винкельману, равно как и его внимание к геркуланским открытиям сыграли немаловажную роль в истории еще одной достаточно резонансной покупки русской императрицы. В 1776 г. она приобрела часть фамильной библиотеки неаполитанцев Галиани. По меркам второй половины XVIII столетия речь шла о довольно скромной в количественном выражении коллекции. Ответ на вопрос, почему русскую императрицу при всем многообразии открывавшихся тогда возможностей заинтересовало именно это, в сущности провинциальное, книжное собрание кроется, с одной стороны, в роде научных занятий ее последнего владельца — маркиза Берардо Галиани, в хорошо известных русской императрице фактах его непосредственного участия в археологических изысканиях в Геркулануме, с другой — в том, что и в этом случае известные ей оценки Винкельмана, а также авторитет одного его имени сыграли едва ли не решающую роль.

Винкельман встретился с Берардо Галиани во время своего первого приезда в Неаполь весной 1758 г. В письме к Берендису, отправленному из Рима в мае этого года, он сообщал, что нередко бывал приглашен на обед к маркизу, столь же часто сам Галиани навещал его жилище. Надо полагать, маркиз произвел довольно сильное впечатление на своего гостя, который писал: „Галиани — честный человек, ученый и услужливый друг" („Galliani ein ehrlicher Mann, Gelehrter und dienstfertiger Freund").[43] К слову сказать, в 1759 г. особняк Галиани на Сант Анна ди Палаццо приютил Менгса, приглашенного в Неаполь портретировать девятилетнего короля.

Роскошная Bibliotheca Galianea создавалась монсеньором Челестино Галиани, одним из самых ярких деятелей Неаполитанского просвещения, префектом университета и одним из основателей Академии наук. После его кончины собрание перешло к его старшему племяннику

Илл. 16: Антон Рафаэль Менгс, Персей и Андромеда, холст, масло, 1777, Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
Abb. 16: Anton Raphael Mengs, Perseus und Andromeda, Öl auf Leinwand, 1777, Staatliches Ermitage Museum, St. Petersburg

Берардо, который имел репутацию непревзойденного знатока классической филологии, древностей и вошел в историю как автор четвертого комментированного перевода на итальянский язык „De architectura" Марка Витрувия Поллиона. В момент знакомства с Винкельманом маркиз как раз заканчивал этот свой труд. Винкельман писал об этом факте Берендису: „Через несколько месяцев появится в свет его перевод Витрувия на итальянский язык с латинским контекстом, который принесет честь ему и нашему времени".[44] Он оказался прав: перевод был издан в Неаполе в 1758 г. с обширным историко-филологическим комментарием, чертежами и гравюрами, выполненными по рисункам автора, получил самые положительные отзывы и даже был признан безупречным.[45] После выхода в свет этого издания 22 апреля 1758 г. Галиани был избран членом Геркуланской академии, получив право беспрепятственного доступа к раскопкам.

Хорошо известно, до какой степени находки в Геркулануме занимали Винкельмана. С другой стороны, его заметки о греческих храмах на юге Италии постепенно перерастали в обобщающую работу, посвященную архитектуре древних. Общение с Галиани, филологом-комментатором, блестяще знавшим античные источники, безусловно, было полезно и интересно немецкому ученому. Их отношения были безоблачны ровно до тех пор, пока Винкельман не опубликовал письмо к графу Генриху фон Брюлю. Эта публикация, наделавшая немало шума в Неаполе, возмутила маркиза, который решил, что Винкельман не оценил дружелюбия неаполитанцев, и что сам он был слишком откровенен с этим „tedesco" относительно методики проведения раскопок. В 1765 г. Галиани выступает с публичным опровержением статьи Винкельмана, напечатав в Неаполе, правда анонимно, „Выводы о работе аббата Винкельмана касательно открытий в Геркулануме, содержащиеся в письме к другу".[46] Стороны в конце концов примирились, никаких особо строгих санкций со стороны правительства Тануччи также не последовало. Винкельман вернулся к археологическим памятникам, а маркиз, уединившись в Сорренто, приступил к написанию трактата „Lezioni di Architettura", подобно многим итальянским знатокам убежденный, что концепции аббата Винкельмана не более чем „opinione capricciosa".

Екатерина II была наслышана об этой истории из самых разных источников. Имя Берардо Галиани было, что называется, на слуху, к тому же оно не раз упоминалось Винкельманом в известных императрице сочинениях ученого. Сейчас, когда коллекция Галиани близка к восстановлению, и вполне понятна специфика этого собрания, обращает на себя внимание тот факт, что весьма внушительную часть отобранных для отправки в Петербург книг представляли как раз те издания, на которые в разное время ссылался Винкельман в своих работах. Не исключено, что комплекс подобных справок в конечном итоге определил выбор: добыть в Петербурге книги, которые составляли обычный круг чтения знающего итальянского антиквария, было не так просто, особенно если речь шла о достаточно редких изданиях. Книги Галиани оказались в этом аспекте ценнейшим приобретением.

Таким образом, книги Винкельмана, имевшиеся в библиотеке Екатерины II, история их поступления и особенно „история чтения", насколько ее можно реконструировать, не оставляют сомнений в том, что в масштабном классицистическом проекте русской императрицы идеи немецкого ученого сыграли если не ключевую, то весьма заметную роль.

Примечания:

В примечаниях используются сокращения: АГЭ — Архив Государственного Эрмитажа; НБГЭ — Научная библиотека Государственного Эрмитажа; СбРИО — Сборник Русского Императорского исторического общества.

1 АГЭ. Ф. 1. Оп. 6 „Т". Ед. хр. 29. Т. 1–3. Закрепившееся за документом название „Каталог книгам Императорской иностранной библиотеки, составленный до 1804 г." („Verzeichniße von alten Catalogen der Bibliotheke der Kaiserin Catharina die sich Jahre 1804 vorgefunden haben") имело своим источником рукописные бумажные наклейки на крышках папок, появившиеся после сверки фондов императорских библиотек в 1804 г. Тогда разрозненные листы рукописи А. И. Лужкова были собраны, разделены на три части, переплетены и переданы на хранение в Императорскую эрмитажную иностранную библиотеку. Предварительный археографический анализ рукописи был сделан С. А. Гамаловым-Чураевым (1857–1923), который в период с августа 1915 по 1918 г. заведовал эрмитажной библиотекой и в 1916 г. в рамках биографического очерка об „ученом хранителе" коллекций Екатерины II опубликовал некоторые из своих соображений, касающихся датировки рукописи, обстоятельств ее создания и взаиморасположения составных частей, см.: *Гамалов-Чураев С. А.* Александр Иванович Лужков, библиотекарь и хранитель Эрмитажа при императрице Екатерине II // Библиографический сборник. Пг., 1916. Т. 2. С. 23–45.

2 РГАДА. Ф. 14. Ед. хр. 244. Л. 1–2. „Наставления кабинетскому регистратору Лужкову о хранении придворной библиотеки" опубликованы Ж. К. Павловой, которая датировала документ 1774 г., см.: *Павлова Ж. К.* Из истории книжного собрания Эрмитажа. Библиотека Екатерины II // Труды Государственного Эрмитажа. Л., 1975. Т. XVI. С. 19; *Павлова Ж. К.* Императорская библиотека Эрмитажа. 1762–1917. Tenafly, N. Y., 1988. С 35.

3 *Winckelmann J. J.* Description des pierres gravées du feu baron de Stosch. Florence, 1760. НБГЭ, инв. № 46906. АГЭ. Ф. 1. Оп. 6 „Т". Ед. хр. 29. Т. 3. Л. 39. № 55.

4 О пребывании Л. Наттера в России см. в частности: *Каган Ю. О.* Атрибуция неизвестного произведения Лоренца Наттера. По документам архива Эрмитажа // Сообщения Государственного Эрмитажа. СПб., 2014. [Вып.] LXXII. С. 168–174.

5 *Büsching A. F.* Nachricht von den Herrn Lorenz Natter // Gelehrte Abhandlungen und Nachrichten aus und von Rußland. Leipzig; Königsberg; Mittau, 1764. Bd. 1. S. 207–220.

6 Ibid. S. 212.

7 *Winckelmann J. J.* Erinnerung über die Betrachtung der Werke der Kunst // Bibliothek der schönen Wissenschaften und freyen Künste. (1759). Leipzig, 1762. Bd. 5. Stück 1. S. 11.

8 „Natters Buch von geschnittenen Steinen zeigt nicht viel Einsicht der alten Kunst auch in der einzigen Art, die er allein getrieben, welches künftig kann dargetan werden" (Winckelmanns Werke in einem Band. Berlin; Weimar, 1969. S. 45).

9 *Natter L.* Traité de la méthode antique de graver en pierres fines comparée avec la méthode moderne expliquée en diverses planches. Londres, 1754. НБГЭ. Инв. № 62833. См.: АГЭ. Ф. 1. Оп. 6 „Т". Ед. хр. 29. Т. 3. Л. 7. № 68.

10 СбРИО. 1878. Т. 23. С. 89.

11 Œuvres complètes de Diderot. Paris, 1821. T. 8: Salons. T. 1. P. 356.

12 „Tel est Winckelmann, lorsqu'il compare les productions des artistes anciens et celles artistes modernes. Que ne voit-il pas dans ce tronçon d'homme qu'on appelle le Torse!" (Ibid. P. 355).

13 *Winckelmann J. J.* Histoire de l'art chez les anciens. Amsterdam, 1766. Т. 1–2.

14 АГЭ. Ф. 1. Оп. 6 „Т". Ед. хр. 29. Т. 3. Л. 93. № 381а. НБГЭ. Инв. №№ 254889, 254890.

15 Рукопись „Фернейского каталога", в котором „Histoire de l'art chez les anciens" значилась под № 3841, опубликована Т. Н. Копреевой в кн.: Библиотека Вольтера: каталог книг. М.; Л., 1961. С. 1052–1150.

16 АГЭ. Ф. 1. Оп. 6 „Т". Ед. хр. 29. Т. 3. Л. 188. № 29.

17 Mémoires sur Voltaire par Longchamp et Wagnière. Paris, 1826. T. 1. P. 53.

18 „Meine Sachen wurden von Grund aus dem Koffer genommen, und die Bücher, welche man fand, nahm man zu sich. Ich bekam sie alle wieder bis auf die Oeuvre de Voltaire, welche an drei Wochen in der Dogana geblieben sind und die mir endlich durch meinen guten Freund zurückgeschafft sind" *Goethe J. W.* Winckelmann und sein Jahrhundert in Briefen und Aufsätzen. Leipzig, 1969. S. 84.

19 АГЭ. Ф. 1. Оп. 6 „Т". Ед. хр. 29. Т. 3. Л. 106. № 528.

20 *Winckelmann J. J.* Histoire l'art de l'antiquité par m. Winckelmann: traduit de l'allemand par m. Huber. Leipzig, 1781–1784. Т. 1–3.

21 АГЭ. Ф. 1. Оп. 6 „Т". Ед. хр. 29. Т. 3. Л. 40. № 71; Л. 66. № 335.

22 *Winckelmann J. J.* Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Wercke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst. Zweyte vermehrte Aufl. Dresden; Leipzig, 1756. НБГЭ. Инв. № 23390. См.: АГЭ. Ф. 1. Оп. 6 „Т". Ед. хр. 29. Т. 3. Л. 40. № 72.

23 *Winckelmann J. J.* Anmerkungen über die Geschichte der Kunst des Alterthums. Dresden, 1767. НБГЭ, инв. № 23279. См.: АГЭ. Ф. 1. Оп. 6 „Т". Ед. хр. 29. Т. 3. Л. 40. № 70.

24 *Winckelmann J. J.* Geschichte der Kunst des Alterthums. Dresden, 1764. НБГЭ, инв. № 32375. См.: АГЭ. Ф. 1. Оп. 6 „Т". Ед. хр. 29. Т. 3. Л. 40. № 69.

25 *Winckelmann J. J.* Anmerkungen über die Baukunst der Alten. Leipzig, 1762. НБГЭ, инв. № 47426. См.: АГЭ. Ф. 1. Оп. 6 „Т". Ед. хр. 29. Т. 3. Л. 41. № 74.

26 *Георги И. Г.* Описание российско-императорского столичного города Санкт-Петербурга и достопамятностей в крестностях онаго. СПб., 1794. Ч. 2. С. 411.

27 Памятные записки А. В. Храповицкого, статс-секретаря императрицы Екатерины Великой / Изд. полное, с прим. Г. Н. Геннади. М., 1862. С. 148.

28 Johann Winkelmanns alte Denkmäler der Kunst / Aus dem Italienischen übersetzt von F. L. Brunn. Berlin, 1791. Bd. 1. НБГЭ, инв. № 22724. См.: АГЭ. Ф. 1. Оп. 6 „Т". Ед. хр. 29. Т. 3. Л. 4. № 36.

29 *Гамалов-Чураев С. А.* Александр Иванович Лужков. С. 25.

30 Там же. С. 41.

31 „Que tout cela est rangé systématiquement en commençant par les Egyptiens et passant par toutes les mythologies, histories fabuleuses et non fabuleuses jusqu'aujourd'hui!" (СбРИО. 1878. Т. 23. С. 637).

32 *Георги И. Г.* Описание российско-императорского столичного города Санкт-Петербурга. Ч. 2. С. 514.

33 Памятные записки А. В. Храповицкого. С. 205.

34 *Гамалов-Чураев С. А.* Александр Иванович Лужков. С. 23.

35 „Le camée de Persée et Andromède a été solennellement déposé au museum de l'entre-sol impérial, que vous ne connaissez pas plus que votre coude" (СбРИО. 1878. Т. 23. С. 89).

36 „En voyant l'Andromède, j'ai fait une exclamation, il est vrai, selon la prophétie du divin, mais elle était gauche, j'ai dit: Voyez un peu de quelle pauvreté les amateurs sont engoués; voyons cela de plus près; donnez-nous verres et lunettes. Ces examen a tourné au profit du camées, car réellement il est d'une grande perfection" (Там же. С. 191).

37 Winckelmanns Brief an seine Freunde: mit einigen Zusätzen und litterarischen Anmerkungen herausgegeben von K. W. Daßdorf, Kurfürstlichen Bibliothekar. Dresden, 1777–1780. Bd. 1–2. См.: АГЭ. Ф. 1. Оп. 6 „Т". Д. 29. Т. 3. Л. 60. № 45.

38 Winckelmanns Brief an seine Freunde. Bd. 1. S. 250; Bd. 2. S. 145, 271.

39 *Gerstenberg K. J.* Winckelmann und A. R. Mengs. Halle, 1929. S. 31.

40 Le pitture antiche d'Ercolano e contorni incise con qualche spiegazioni. Napoli, 1762. Т. 3. НБГЭ, инв. № 25873.

41 „Mi creda, il più grande castigo di Dio che passa avere chi sta servendo il Re in paesi esteri è che questo libro non si vende" (цит. по: Древности Геркуланума: каталог выставки. СПб., 2012. С. 28).

42 „Si par l'abbé Galiani ou tei autre vous pouviez me faire avoir le mont Vésuve et Pompeïs et Herculanum en estampes et tout ce que la cour de Naples a fait publier du cela, ce serait une grande félicité pour moi" (СбРИО. 1878. Т. 23. С. 67).

43 *Goethe J. W.* Winckelmann und sein Jahrhundert in Briefen und Aufsätzen. Leipzig, 1969. S. 100.

44 „In etlichen Monaten wird seine italienische Übersetzung des Vitruvii mit dem lateinischen Text erscheinen, welche ihn und unserer Zeit Ehre machen wird" (Ibid. S. 100).

45 L'Architettura di M. Vitruvio Pollione colla traduzione italiana e comento del marchese Berardo Galiani ... dedicata alla maestà di Carlo re delle Due Sicilie. Napoli, 1758.

46 Giudizio dell'opera dell'Abbate Winckelmann, intorno alle scoverte di Ercolano, contenuto in una Lettera ad un'amico. Napoli, 1765.

Julija Borisovna Balachanova

Werkausgaben von J. J. Winckelmann in der Bibliothek der russischen Zarin Katharina II. Ihre Bewahrer und Leser

Um das Jahr 1792 verfügte die Bibliothek der russischen Zarin Katharina II. über eine repräsentative Auswahl von Werkausgaben Johann Joachim Winckelmanns aus verschiedenen Zeiten (Abb. 1). Der Versuch einer Rekonstruktion dieses Teils der Sammlung zeigt, dass die Bücher des deutschen Gelehrten zu den recht gefragten Teilen des Bestandes gehörten und häufig ein wichtiges Hilfsmittel für das Studium der äußerst reichen Kunstsammlungen in Katharinas Ermitage waren. Auskunft über den Bestand der Bibliothek gibt der dreiteilige, handschriftliche Katalog von Aleksandr Ivanovič Lužkov (1754–1808)[1], Unterbibliothekar der Zarin, der außer den Büchern auch die Sammlung von geschnittenen Steinen, das Münzkabinett, den Schmuck, die Antiken und die Drucke verwaltete (Abb. 2, 3). In seinem vierten Dienstjahr in der „höchsteigenen Bibliothek Ihrer Kaiserlichen Majestät" wurde er beauftragt, die zielstrebig erweiterte Büchersammlung zu ordnen. Die um das Jahr 1774 aufgekommene Idee, die Bibliothek mit einigen sich ergänzenden Katalogen auszustatten, in erster Linie mit einem systematischen Katalog, der als unerlässlicher Bestandteil einer wohlgeordneten Bibliothek galt, stammte höchstwahrscheinlich von Katharina II. selbst.[2] Anfang der 1790er Jahre begann Lužkov mit der Redaktion und Reinschrift der fertigen Teile seiner Klassifikation, jedoch blieb dieses Werk unvollendet. Denn am 17. November 1796 starb die Zarin, und kaum ein Jahr später, am 18. November 1797, wurde ihr persönlicher Bibliothekar im Range eines Hofrates in den Ruhestand versetzt. Das Dokument ist in seinem bis heute erhaltenen Zustand ein Entwurf, eine Arbeitsversion eines systematischen Katalogs, in dem sich Angaben zu zwölf gedruckten Ausgaben von Winckelmanns Werken finden. Mit einer unwesentlichen Ausnahme sind alle diese Bücher in der Wissenschaftlichen Bibliothek der Ermitage erhalten geblieben, wobei die meisten der gefundenen Exemplare alle Merkmale aufweisen, die sie zweifelsfrei als Bestandteile der Büchersammlung Katharinas II. ausweisen (Abb. 4).

Die russische Zarin widmete ihrer Bibliothek viel Aufmerksamkeit und äußerte sich gern über gelesene Bücher. Mit Hilfe des veröffentlichten Briefwechsels von Katharina mit verschiedenen Personen, vor allem mit ihrem ständigen Korrespondenzpartner, dem Baron Friedrich Melchior Grimm, sowie des Archivalienkomplexes, der sich innerhalb der Büchersammlungen der Zaren auf die Periode Katharinas bezieht, lässt sich in etlichen Fällen der Zeitpunkt, zu dem ein Werk in den Bibliotheksbestand aufgenommen wurde, bis auf den Monat und Tag genau feststellen.

Als erstes Werk Winckelmanns in der Bibliothek ist offensichtlich die *Beschreibung der geschnittenen Steine des seligen Barons Stosch*, herausgegeben 1760 vom Florentiner Drucker Andrea Bonducci (Abb. 5), zu erachten. Die Angaben zu diesem Buch finden sich in der Rubrik „Monuments, in quarto" des umfangreichen, spezialisierten Abschnitts „Antiquités, Mythologie, Monuments, Architecture etc." im dritten Teil von Lužkovs systematischen Katalog.[3] Das Buch, das der Inhaber hervorragend in marmoriertem Leder mit Goldprägung auf Einband und Rücken binden ließ, hat Goldschnitt und ein Zeichenband aus roter Seide, es kam mit den Büchern und Stichen des 1763 in Sankt Petersburg verstorbenen Graveurs und Medailleurs Johann Lorenz Natter in den Bestand. Der europaweit bekannte Glyptikmeister und anerkannte Theoretiker dieser Kunst kam im zweiten Jahr der Herrschaft von Katharina II. nach Russland, nachdem er über den Bevollmächtigten Minister in London Graf A. R. Voroncov das Angebot erhalten hatte, den Posten des Hofsteinschneiders einzunehmen.[4] Aber nach der Ankunft in Sankt-Petersburg erkrankte Natter schwer und starb am 27. Oktober desselben Jahres. Er wurde auf dem ‚deutschen' Friedhof am Samson-Kloster an der Außenseite nach Wyborg hin begraben. Nach seinem Tod erwarb die Zarin für 1100 Pfund Sterling die verhältnismäßig kleine Sammlung geschnittener Steine des Meisters und zugleich auch alles, was Natter, der dieses Mal länger in Russland bleiben wollte, in die russische Hauptstadt mitgebracht hatte. Als Vermittler, der das Sortieren der Papiere und Sachen des Verstorbenen auf sich genommen hatte, fungierte der deutsche Gelehrte, Geograf und protestantische Theologe Anton Friedrich Büsching, der als Pastor der lutherischen Petrikirche und Direktor der dazugehörigen Schule den sterbenden Landsmann häufig besucht hatte. Bald darauf veröffentlichte Büsching die *Nachricht von dem Herrn Lorenz Natter*, die 1764 Eingang in seine Aufsatzsammlung fand.[5] Aus der im Anhang zur Nachricht befindlichen Beschreibung der Gegenstände, die von der russischen Zarin erworben wurden, geht hervor, dass zu den Hinterlassenschaften außer den von Natter selbst geschnittenen Steinen und Gemmen, die nach dem 1758 in Amster-

dam erfolgten Ausverkauf seiner Daktylothek im Besitz des Gemmenschneiders verblieben waren, sowie Pasten und Drucken noch eine gewisse Zahl an Büchern, die Ausgaben und Handschriften seiner eigenen Werke, Stiche, römische Münzen und einige Antiken gehörten. All dem wurde ein Wert von 50 Pfund Sterling zugemessen. Unter den nach Russland mitgebrachten persönlichen Büchern des Meisters erwähnt Büsching den von Winckelmann erstellten Gemmenkatalog des Kabinetts von Philipp von Stosch.[6] Diesen Sammler und Kenner des Altertums hatte Natter 1732 in Florenz kennengelernt; durch diesen entwickelte der junge, aber damals durchaus schon bekannte Medailleur ein starkes Interesse an der antiken Glyptik und beschloss, sich gänzlich der raffinierten, jedoch äußerst arbeitsaufwändigen Kunst des Schneidens der besonders harten Halbedelsteinen zu widmen. Natter porträtierte den Antikensammler mehrmals, so befand sich unter den 1763 von Katharina II. erworbenen geschnittenen Steinen eine in einen Smaragdoktaeder geschnittene Gemme mit einem antikisierenden Profilporträt des Herrn von Stosch und der Signatur des Meisters: NATTEP ΕΠΟΙΣΙ (Natter hat es gemacht).

Das Schaffen Natters geriet mehrmals in Winckelmanns Blickfeld. So findet sich in der in Rom verfassten und 1759 erstmals in der *Bibliothek der schönen Wissenschaften und freyen Künste*[7], veröffentlichten *Erinnerung über die Betrachtung der Werke der Kunst* eine recht negative Bewertung des theoretischen Hauptwerkes des deutschen Gemmenschneiders *Traktat über den Vergleich der antiken und der neuen Methode des Edelsteinschneidens* (1754): „Natters Buch von geschnittenen Steinen zeigt nicht viel Einsicht der alten Kunst auch in der einzigen Art, die er allein getrieben."[8] Der Meister und seine Werke werden mehrmals in der *Geschichte der Kunst des Alterthums* erwähnt. Übrigens kam auch das Autorenexemplar des *Traktats* mit der 1763 erworbenen Sammlung Natters in die Bibliothek von Katharina II.[9.] Die Berufung Natters nach Sankt-Petersburg und die Entscheidung zum Ankauf der von ihm hinterlassenen Bücher und Antiken sind zweifellos Anzeichen für die neoklassische Umorientierung des Geschmacks am russischen Hof. Die Sammlung, die durch diese tragischen Umstände in den Besitz von Katharina kam, wurde nach Angaben von Büsching ursprünglich für den neunjährigen Thronfolger, den Großfürsten Pavel Petrovitč, erworben, jedoch schon 1764 auf Geheiß der Zarin dem von ihr geschaffenen „Museum" übergeben – eine Bibliothek galt als sein unabdingbarer Bestandteil.

Es ist anzunehmen, dass das Interesse von Katharina II. für das wissenschaftliche Schaffen Winckelmanns nicht unwesentlich durch die brillanten, klugen, aber durchaus nicht immer vorurteilsfreien kritischen Äußerungen von Denis Diderot genährt wurde. Bekanntlich begann er 1759 mit dem Verfassen von Übersichten über die periodischen Ausstellungen von Gemälden, Stichen und Skulpturen, die sogenannten „Salons", die alle zwei Jahre von der französischen Königlichen Akademie veranstaltet wurden. Die Texte waren für die *Literarische, philosophische und kritische Korrespondenz* von Friedrich Melchior Grimm bestimmt; das von diesem herausgegebene, handschriftliche Journal erschien zweimal monatlich und wurde an einen recht kleinen Kreis von Abonnenten versandt – damit sollten die neuesten Nachrichten aus Paris in die europäischen Hauptstädte gelangen. Die russische Zarin abonnierte die *Correspondance littéraire* Ende 1763 und bekam ab dem folgenden Jahr regelmäßig ihr Exemplar, welches anfänglich mit der Diplomatenpost über den russischen Gesandten in Paris D. A. Golycin verschickt wurde. Nach eigenen Aussagen der Zarin bereitete ihr die Lektüre dieser Blätter sehr viel geistiges Vergnügen. Beim Lesen der neuesten Ausgabe des Journals mit dem Bleistift in der Hand befand sie, dass die *Correspondance littéraire* ein hervorragendes Bild „de morgue qui dresse le goût et l'esprit" („des Hochmuts, der Geschmack und Geist erzieht") abgebe.[10]

In Diderots kritischen Übersichten wurden Name und Werk Winckelmanns durchaus nicht selten erwähnt. Ein Bild von dem Stil, mit dem der Kritiker manche Äußerungen des Gelehrten kommentierte, kann man sich anhand zweier Fragmente des „Salons 1765" machen, der in sechs Ausgaben der *Correspondance littéraire* 1765–1766 erschien. Diderot befand, dass Winckelmann „durchaus in Geist, Leidenschaft und Geschmack" nicht benachteiligt sei („l'homme qui a le plus d'esprit, de chaleur et de goût")[11], jedoch erlaubt sich der Philosoph weiter oben, als es um die für ihn völlig inakzeptable ästhetische Doktriniertheit ging, als ein weiteres treffendes Beispiel zu bemerken: „So ist Winckelmann, wenn er die Werke der alten und der neuen Künstler vergleicht. Was er nicht alles in diesem Bruchstück eines menschlichen Körpers sieht, das man hochtrabend Torso nennt!"[12] Da wir dazu nicht über eigene Äußerungen von Katharina II. verfügen, ist es schwer einzuschätzen, inwieweit die Ansichten Diderots ihre eigene Haltung zu den grundlegenden theoretischen Ansichten Winckelmanns bestimmten, aber zweifellos wurde damit ihr

Interesse an seinen Werken befördert, sofern man es nicht als simplen Zufall erachtet, dass die Zarin 1766 die gerade erst in Amsterdam von Evert van Harreveld herausgegebene französische Übersetzung der *Geschichte der Kunst des Alterthums* zu beziehen wünschte.[13] Die zwei Bände, die höchstwahrscheinlich D. A. Golicyn hatte kommen lassen, sind im dritten Teil des systematischen Katalogs von Lužkov unter Nummer 381a der Rubrik *Histoire de l'Art, in quarto* beschrieben.[14] Auf dem zweiten freien Vorsatzblatt des ersten Bandes dieser Ausgabe ist die charakteristische, mit Rötel ausgeführte Kennzeichnung mit Angabe der Nummer erhalten, die der Nummer der kurzen bibliografischen Beschreibung im ‚catalogus logicus' von Lužkov entspricht.

Ende 1778 erhielt Katharina II. mit der Bibliothek von Voltaire noch ein Exemplar der Amsterdamer Ausgabe der *Geschichte der Kunst des Alterthums* (Abb. 6). Ein Verweis auf diese Ausgabe findet sich im Abschnitt „Histoire" des so genannten Ferney-Katalogs, der unter direkter Mitwirkung des Besitzers vom ersten Sekretär des Philosophen Jean-Lous Vanier erstellt wurde und die für Voltaire praktische Anordnung der Bücher auf den Regalen seiner Bibliothek in Ferney wiedergab.[15] Erwähnungen der Bände der *Histoire de l'art chez les anciens* gibt es auch in der ersten Petersburger Beschreibung der Bibliothek des „Patriarchen von Ferney"; die aus zwölf Heften bestehende *Bibliothèque de Voltaire* wurde 1804 oder ein Jahr später als Anhang an den ersten Teil des systematischen Katalogs von Katharina II. angefügt.[16] In diesem Exemplar sind Voltaires Anmerkungen erhalten, aus denen sich ergibt, dass er Winckelmanns Werk bis zur 71. Seite von Band eins gelesen hat. J.-L. Vanier, der recht viele Zeugnisse über die Angewohnheiten seines Patrons in Bezug auf Bücher aus der eigenen Bibliothek hinterließ, erwähnt, dass dieser nach Erhalt einer neuen Ausgabe schnell einige Zeilen pro Seite zu überfliegen und, wenn das Gelesene ihm interessant oder nützlich für seine Arbeit erschien, die Stelle mit einem Lesezeichen zu versehen pflegte.[17] Es sollte erwähnt werden, dass nicht nur Voltaire die Werke Winckelmanns bekannt waren, sondern auch dieser die Werke des französischen Philosophen durchaus nicht nur vom Hörensagen kannte. In einem Brief vom 20. Dezember 1755 an seinen Freund und ständigen Briefpartner H. D. Berendis schreibt Winckelmann über die Zollkontrolle bei seiner Einreise in Rom und berichtet über die beschlagnahmten Bücher: „Meine Sachen wurden von Grund aus dem Koffer genommen, und die Bücher, welche man fand, nahm man zu sich. Ich bekam sie alle wieder bis auf die Œuvre de Voltaire, welche an drei Wochen in der Dogana geblieben sind und die mir endlich durch meinen guten Freund zurückgeschafft sind."[18]

Indessen findet sich in der besonderen Anlage zum Abschnitt „Antiquité, Mythologie, Monuments, Architecture etc." des systematischen Katalogs der Bibliothek von Katharina II. unter der Überschrift „Doublettes, en 8°", wo A. I. Lužkov alle zu diesem Zeitpunkt gefundenen Dubletten vorläufig zusammengefasst hat, ein Hinweis auf das Vorhandensein eines dritten Exemplars der Amsterdamer Ausgabe der *Geschichte der Kunst des Alterthums*.[19] Das Exemplar von Voltaire war im systematischen Katalog nicht erfasst, denn die Bibliothek des „Patriarchen von Ferney" erhielt auf Geheiß der Zarin noch vor ihrem Eintreffen in Sankt Petersburg den Status einer Gedenkbibliothek und war damit faktisch vom Hauptteil der Büchersammlung getrennt. Im Katalog ist ein Exemplar aufgeführt, dass Katharina persönlich bestellt und spätestens 1767 erhalten hat. So ergibt sich, dass die dritte Ausgabe aus einem größeren Ankauf nach 1780 stammen muss, bei dem ein Bücherbestand nur vollständig erworben werden konnte, auch wenn bestimmte Bücher zu dem Zeitpunkt schon in der Bibliothek vorhanden waren. Der Verbleib der zweibändigen Ausgabe, die unter der Nummer 528 erfasst ist und Mitte des darauffolgenden Jahrhunderts aus dem Bestand der Büchersammlungen des Zaren genommen wurde, ist bis jetzt ungeklärt. Ohne die Möglichkeit, das verlorene Exemplar ‚de visu' zu beurteilen, wagen wir die Annahme, dass die einzige Sammlung, wo dieses sein konnte, die Bibliothek von Denis Diderot sein müsste. Sie wurde von Katharina II. 1765 erworben und dem Philosophen zur lebenslangen Nutzung überlassen; nach dem Tod des Philosophen wurde sie 1785 nach Sankt Petersburg geliefert und erwies sich, wie die bis heute apodiktischen, seltenen Versuche der Wiederherstellung des Bestands dieser Büchersammlung zeigen, tatsächlich in mehreren Fällen als Quelle für zweite und manchmal sogar dritte Exemplare sowohl von Büchern aus Voltaires Bibliothek, als auch von Neuerscheinungen, die Katharina II. für sich orderte. Es ist nicht ausgeschlossen, dass Diderots Bibliothek, die einen eigenen Raum auf der umlaufenden Galerie des Ovalen Saals (Abb. 7) bekam, auch aus diesem Grunde nicht mit derselben Sorgfalt gepflegt werden konnte wie die Büchersammlung Voltaires. Diderots Bücher wurden zusammen mit den übrigen in Lužkovs Katalog aufgenommen.

Aus anderen Gründen gab es in der Bibliothek der Zarin zwei Exemplare der zweiten französischen Übersetzung der *Geschichte der Kunst des Alterthums* von Michael Huber, die in den Jahren 1781–1784 in drei Bänden in Leipzig gedruckt wurde.[20] Der Name Katharina II., die diese Ausgabe mit einer Goldmedaille gewürdigt hatte, prangte bekanntlich ganz oben auf der Abonnentenliste. Die Zarin hatte sechs Exemplare der Neuübersetzung von Winckelmanns Hauptwerk geordert und behielt zwei davon für sich: das erste ist im Hauptteil des Katalogs unter der Nummer 71 beschrieben, das zweite in der Zusatzrubrik „Supplement [en 4o]“[21]. Üblicherweise konnten solche Exemplare nach Gutdünken der Zarin mit der Zeit verschenkt werden, sowohl an Privatpersonen, als auch an Erziehungsanstalten.

Entsprechend der von A. I. Lužkov eingeführten Klassifikation wurden alle in der Bibliothek Katharinas II. vorhandenen Werke Winckelmanns in den großen Abschnitt „Antiquité, Mythologie, Monuments, Architecture etc.“ des dritten Teils des systematischen Katalogs der Sammlung aufgenommen. Die Bücher des Gelehrten kamen hauptsächlich in zwei gesonderte Fachrubriken mit der Überschrift „Histoire de l’Art“. In der ersten Rubrik, in der Ausgaben im Quartformat beschrieben wurden, figuriert unter der Nummer 73 ein 1765 erschienener Sammelband von Winckelmanns Werken, der die *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Wercke in der Mahlerey und Bildhauerkunst*, das *Sendschreiben über die Gedanken von der Nachahmung,* die *Erläuterung der Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Wercke in der Mahlerey und Bildhauerkunst,* die Beantwortung des Sendschreibens über diese Gedanken sowie die Nachricht von einer Mumie in dem Königlichen Kabinett der Altertümer in Dresden umfasste (Abb. 8).[22] In derselben Rubrik findet sich auch ein kurzer bibliografischer Eintrag über die im Herbst 1767 erschienenen *Anmerkungen über die Geschichte der Kunst des Alterthums*[23] (Abb. 9) sowie Angaben über das Vorhandensein der ersten, zu Lebzeiten des Autors 1764 veröffentlichen Ausgabe der *Geschichte der Kunst des Alterthums* in der Sammlung[24] (Abb. 10). Alle diese Bücher wurden vom bekannten Dresdener Verleger und Buchhändler Georg Conrad Walther herausgegeben. Gegenwärtig ist schwer zu sagen, wie viele Bücher aus Walthers Verlagen in der Bibliothek der russischen Zarin waren, jedoch darf man ihn allein mit den heute bekannten Exemplaren für einen der wichtigsten Lieferanten von Aufklärungsliteratur nach Russland halten.

Alles deutet darauf hin, dass die Auswahl an Winckelmanns Werken, die von Walther herausgegeben worden waren, sowie auch die 1762 von Johann Gottfried Dyck in Leipzig gedruckten *Anmerkungen über die Baukunst der Alten*[25] (Abb. 11), die von Lužkov ebenfalls in die Rubrik „Histoire de l’Art, in quarto“ eingeordnet wurden, mit Ausnahme des Sammelbandes von 1765 zu einer Kollektion gehört hatten. Die Besonderheiten der einfachen und festen Halbledereinbände, die Wasserzeichen auf den leeren Vorsatzblättern sowie einige wenige Vermerke des Besitzers in einigen Büchern dieser Sammlung belegen ihre deutsche Herkunft. Diese kleine, thematisch recht einheitliche Auswahl, die im Wesentlichen die antike Kunst, die Numismatik und die Glyptik zum Gegenstand hat, kam zwischen 1783 und 1786 nach Sankt Petersburg und war vermutlich über die Berliner Buchhandlung von Christoph Friedrich Nicolai erworben worden, der drei Jahre lang für die Zarin die Auswahl der Bücher zu verschiedenen Wissensgebieten traf. Das Akademiemitglied J. G. Georgi befand, dass diese Bücher insgesamt eine Abteilung bildeten, die „man angemessen als die Nicolaische oder die Deutsche bezeichnen kann.“[26] (Abb. 12)

Der besondere Wert von Katharinas Exemplar der *Geschichte der Kunst des Alterthums* beruht auf der Vielzahl der handschriftlichen Vermerke, die in einem Zug mit Eisengallustinte ausgeführt sind. Ihr Inhalt ist unterschiedlich: Von einem Verweis auf die *Göttingischen gelehrten Anzeigen* von 1766 (Abb. 13), in denen sich eine Rezension dieser Ausgabe befand (Vermerk auf dem Vorsatzblatt), bis zu Verweisen auf Natter und die Erwähnung einer Onyxkamee, die offensichtlich ein Pendant in einer von Winckelmann erwähnten Gemme hatte (Abb. 14). Diese Randnotizen stammen von Egor Egorovič (Heinrich Karl Ernst) Köhler (1765–1838), der in der Bibliothek der Kaiserlichen Ermitage der Nachfolger von Lužkov war und als Leiter der 1. Abteilung die Sammlung der geschnittenen Steine verwaltete.

Im Gegensatz zu den genannten Ausgaben mit ihren deutlichen Anzeichen der Zugehörigkeit zu einer Sammlung gehört das Ermitage-Exemplar des Sammelbandes von 1756 zu einer Reihe von Büchern, die Katharina II. über Petersburger Buchhändler bestellt hatte. Das Buch erhielt einen ganz einfachen, gewöhnlichen Kartoneinband, die Deckel sind mit graublauem Papier bezogen, als Vorsatz dient einfachstes weißes Papier und der Schnitt ist mit roter Farbe getönt. Im oberen Teil des Buchrückens ist ein aufgeklebtes weißes Papierrechteck erhalten geblie-

ben, auf dem der Titel des Bandes in abgekürzter Form handschriftlich vermerkt ist. Diese Art Einband meinte vermutlich der Staatssekretär der Zarin A. V. Chrapovickij, der in seinem Tagebuch Folgendes festhielt: „Um zwei Uhr brachte mein Kurier verschiedene ungebundene Bücher, und um 4 und um 6 Uhr des Nachmittags waren alle gelieferten Stücke in Papier eingebunden“[27].

In der Rubrik „Collection des monuments de la Sculpture“ von Lužkovs Katalog findet sich ein Eintrag über das Buch *Alte Denkmäler der Kunst* (1791) in der Sammlung der Ermitage[28], einer deutschen Übersetzung des Bandes über die antiken Denkmäler von Winckelmann *Monumenti antichi inediti spiegati ed illustrati da Giovanni Winckelmann, prefetto delle antichità di Roma* (Rom, 1767. Bd. I–II). Das Exemplar bekam einen vornehmen Ledereinband mit Goldprägung auf dem Rücken und Goldschnitt; es war das letzte Buch von Winckelmann, welches in die Bibliothek gelangte.

Das Interesse am wissenschaftlichen Nachlass des Gelehrten bestimmte nicht nur die Anzahl der von Katharina II. zu unterschiedlichen Zeiten und unter verschiedenen Umständen erworbenen Bücher. Selbst eine vorläufige Analyse der allgemeinen Struktur des thematischen Abschnitts „Antiquité, Mythologie, Monuments, Architecture etc.“ im systematischen Katalog ihrer Bibliothek zeigt, dass der Unterbibliothekar Lužkov die Werke Winckelmanns offenbar recht gut kannte und bei der Bibliotheks- und Bibliographie-Klassifikation den sehr überzeugenden Versuch unternahm, dieses „wissenschaftliche System“ in der Praxis anzuwenden. In der von Lužkov erarbeiteten Klassifikation lassen sich die verschiedensten Einflüsse feststellen, jedoch kann beim Teil der Antike, Architektur und der schönen Künste der Einfluss Winckelmanns insgesamt als bestimmend gelten. Gestützt auf mehrere Äußerungen entscheidet er sich, ganz entgegen der bis dahin geltenden Tradition, die Position der traditionellen „emblematischen“ Rubrik völlig zu verändern. Üblicherweise wurde der Teil mit der Beschreibung solcher Sammelbände, Traktate und Kompendien am Ende des Teils „Humaniores litterae“ untergebracht und faktisch den Randgebieten der schönen Literatur zugeordnet. Lužkov kam zu der festen Überzeugung, dass die Emblematik ein untrennbarer Bestandteil der Kunstgeschichte ist, und gab den entsprechenden Rubriken einen Platz zwischen der Glyptik und der Epigrafik, was äußerst symptomatisch ist und zumindest belegt, dass die Emblematik ebenso wie die ihr nahestehende Ikonologie zu den historisch-philologischen Hilfswissenschaften gehören, die beim Studium der klassischen Antike äußerst nützlich sind.

Die Erfahrung des interessierten Lesens von Winckelmanns Werken kam dem 19-jährigen Kabinettregistrator Lužkov zugute, als er auf Geheiß der Zarin mit dem Studium und der Systematisierung der von ihm verwalteten Sammlungen begann – „diese Gegenstände verlangten die Kenntnisse und die Arbeit eines Fachmannes“[29]. Man muss anmerken, dass Lužkov mit seinem Bildungsniveau tatsächlich „für die damalige Zeit eine alles andere als mittelmäßige Erscheinung war“[30]. Wie die Archivrecherchen seines ersten Biografen S. A. Gamalov-Čuraev ergaben, stammte er aus dem Adel und war „freier“ Schüler des Akademischen Gymnasiums gewesen, er war an diese Bildungseinrichtung gekommen, als M. Lomonosov die letzten Jahren dort Direktor war. Als Verwalter der Antiken der Ermitage begann er mit der *Beschreibung des Gemmenkabinetts von Katharina II.*; 1795 war der Katalog bereits fertiggestellt. Mit dem umfassenden Winckelmannschen Katalog der Gemmen des Barons von Stosch hielt der Unterbibliothekar der russischen Zarin eine universelle Klassifizierungsmethode in den Händen. Äußerst zufrieden mit dem Katalog, schrieb Katharina in einem Brief an Grimm am 6. April 1795: „Alles ist in systematischer Ordnung angelegt, beginnend mit den Ägyptern, und geht dann über alle Mythologien und legendären und nichtlegendären Geschichten bis zu unserer Zeit“[31]. Das Akademiemitglied J. G. Georgi verwendete in seiner „Beschreibung der Hauptstadt Sankt-Petersburg“ bei der Darstellung der Daktylothek der Ermitage bereits diese „angesehene“ Beschreibung.[32] Die Zarin, die die wissenschaftliche Arbeit ihres Bibliothekars mit höchster Aufmerksamkeit verfolgte, vermerkte nach dem Zeugnis von A. V. Chrapovickij „die Sorgfalt Lužkovs bei der Ordnung der Antiken und Medaillen“[33] und äußerte den Wunsch, ihn „comme membre honoraire“ der Petersburger Akademie der Wissenschaften zu sehen. Zum Erstaunen der Akademiemitglieder, die in Anbetracht des völligen Fehlens von gedruckten Werken des Bewerbers offenbar nicht ganz verstanden, worin eigentlich dessen wissenschaftliche Verdienste bestehen, wurde am 7. September 1789 der „conservateur des antiques et pierres gravées de l’Ermitage“ tatsächlich mit der entscheidenden Stimme der Präsidentin der Akademie Fürstin E. P. Daškova gewählt. Wie seinerzeit der erste Biograf Lužkovs S. A. Gamalov-Čuraev zu Recht bemerkte, gehörte seine wissenschaftliche Leistung in der Tat nicht zu den „offenkundig bemerkbaren“

Werken von Katharinas Herrschaft: „[...] in den inneren Kammern Ihres Hofes wurde still und vielleicht in gewissem Maße planmäßig ein Werk geschaffen, dessen Glanz wir erst jetzt in vollem Maße erkennen."[34]

Eine der prägnantesten Episoden in der Geschichte von Katharinas Sammlung geschnittener Steine ist ebenfalls direkt mit Winckelmanns Namen verbunden. 1780 erwarb die Zarin durch Vermittlung ihres ständigen römischen Kommissionärs Johann Friedrich Reiffenstein die Kamee „Perseus und Andromeda", die dem ein Jahr zuvor in Rom verstorbenen Maler Anton Raphael Mengs gehört hatte (Abb. 15). Als das antike Stück, für das Katharina einen Preis bezahlt hatte, der selbst die Vorstellungen des an diverse Erscheinungen ihrer „Kameensucht" gewöhnten Barons Grimm sprengte, in Petersburg eintraf, teilte ihm die Zarin mit: „Die Kamee mit der Darstellung von Perseus und Andromeda wurde feierlich in das Museum auf der unteren Etage der kaiserlichen Zimmer gebracht, welche Ihr nicht besser als den eigenen Ellenbogen kennt."[35] Weiter berichtet Katharina in dem Brief, an dem sie recht lange schrieb und der erst zum 2. Oktober 1780 fertig wurde, über ihre Eindrücke: „Als ich die Andromeda erblickte, stieß ich tatsächlich einen Ruf aus, wie in der Vorhersage des Göttlichen, aber dieser Ruf war misslich. Ich sagte: Für welch Tand sich doch die Kenner erwärmen können; man muss dieses Ding näher betrachten; gebt uns die Gläser und eine Lupe. Diese Betrachtung fiel zugunsten der Kamee aus, denn sie nähert sich tatsächlich der Vollkommenheit."[36] Wenn man bedenkt, dass laut Lužkovs Katalog im selben Jahr beide Bände des von dem deutschen Dichter und Publizisten Karl Wilhelm Daßdorf herausgegebenen Briefwechsels von Winckelmann[37] in die Bibliothek aufgenommen wurden, darf man annehmen, dass ihr nicht nur Reiffensteins Bewertung der Kamee bekannt war, sondern auch die Meinung seines Lehrers, der dieses Denkmal mehrmals erwähnte, unter anderem in einem Brief aus Rom vom 20. März 1764.[38]

1779 erwirbt Katharina II. das Gemälde „Perseus und Andromeda" von A. R. Mengs, das zwei Jahre zuvor mit sensationellem Erfolg im Palazzo Barberini ausgestellt worden war (Abb. 16). Das Bild traf am 1. September 1780 in Sankt Petersburg ein. Zu Recht heißt es, dass die Idee des Werkes von der Kamee beeinflusst und in nicht geringem Maße von den Ansichten Winckelmanns gestützt war.[39] Die Zarin kannte sehr wohl die Stiche vom Herculanischen Fresko zu diesem Thema, die die Illustrationen des dritten, die Wandmalerei umfassenden Bandes der *Herculanischen Altertümer* bildeten, der in ihrer Bibliothek vorhanden war.[40] Die ersten Bände der Reihe wurden Katharina II. als Geschenk im Namen des neunzehnjährigen Königs Ferdinand IV. gesandt, wovon ein Widmungseintrag auf dem Schmutztitel des dritten Bandes zeugt: „Ihrer Kaiserlichen Majestät am 4. August 1763 vom König von Neapel gesandt". Die edel gebundenen Bücher, deren Herausgabe dem Hofarchitekten der Neapolitanischen Bourbonen Luigi Vanvitelli oblag, bekamen von den europäischen Kennern und Liebhabern der Antike sehr bald den Kurznamen „Ercolani" (die Herculaner) und wurden bis zu einem gewissen Zeitpunkt ausschließlich als Geschenk des neapolitanischen Hofes an europäische Herrscher vertrieben. „Le charmant abbé" Ferdinando Galiani, der in den Versand der „Herculaner" involviert war, beklagte sich in einem Brief an den Minister des neapolitanischen Hofes Bernardo Tanucci: „Glauben Sie mir, die größte Strafe Gottes für jemanden, der dem König im Ausland dient, ist es, dass man dieses Buch nicht kaufen kann."[41] Andererseits richtete Katharina II. die sich sehr für die archäologischen Ausgrabungen in Süditalien interessierte, in ihrem Brief vom 5. Oktober 1777 an Grimm die dringende Bitte: „Wenn Sie mir über den Abbé Galiani oder jemand anderen die Darstellungen des Vesuvs, von Pompeji und Herculaneum sowie alles, was vom Hof von Neapel zu diesen Gegenständen herausgegeben wurde, beschaffen könnten, würden Sie mir eine große Freude bereiten."[42]

In diesem Zusammenhang ist zu bemerken, dass Katharinas II. Interesse für Winckelmann ebenso wie für die herculanischen Entdeckungen eine nicht unwesentliche Rolle bei einem weiteren Kauf der russischen Zarin spielte, der einige Aufmerksamkeit erregte. Im Jahre 1776 erwarb sie einen Teil der Bibliothek der neapolitanischen Familie Galiani. Für das 18. Jahrhundert handelte es sich dabei um eine mengenmäßig bescheidene Sammlung. Die Antwort auf die Frage, weshalb sich die russische Zarin bei der Vielzahl der sich damals eröffnenden Möglichkeiten ausgerechnet für diese eigentlich provinzielle Büchersammlung interessierte, liegt einerseits in der Art der wissenschaftlichen Betätigung ihres letzten Besitzers, des Marchese Bernardo Galiani, der – wie der russischen Zarin sehr wohl bekannt war – unmittelbar an den archäologischen Arbeiten in Herculaneum teilgenommen hatte, andererseits spielten in diesem Falle die ihr bekannten Ansichten Winckelmanns sowie allein die Autorität seines Namens beinahe die entscheidende Rolle.

Winckelmann begegnete Bernardo Galiani bei seinem ersten Besuch in Neapel im Frühjahr 1758. Im Mai desselben Jahres schrieb er aus Rom an Berendis, dass er des öfteren beim Marchese zum Essen eingeladen war und dieser ihn höchstselbst ebenso oft in seiner Wohnung besuchte. Offenbar hatte der Marchese seinen Gast sehr beeindruckt, da dieser schrieb: „Galliani ein ehrlicher Mann, Gelehrter und dienstfertiger Freund“[43]. Übrigens wurde Mengs, als er 1759 nach Neapel kam, um den 9-jährigen König zu porträtieren, in der Villa Galiani in der Via Sant'Anna di Palazzo untergebracht.

Die prachtvolle Bibliotheca Galianea hatte Monsignore Celestino Galiani, einer der bedeutendsten Aufklärer in Neapel, Präfekt der Universität und Mitbegründer der Akademie der Wissenschaften, angelegt. Nach seinem Tode ging die Sammlung in den Besitz seines ältesten Neffen Bernardo über, der als ein vorzüglicher Kenner der klassischen Philologie und Antike galt und als Verfasser der vierten kommentierten italienischen Übersetzung von *De architectura* von Marcus Vitruvius Pollio in die Geschichte einging. Zum Zeitpunkt seiner Bekanntschaft mit Winckelmann war der Marchese gerade dabei, dieses Werk zu vollenden. Winckelmann schrieb darüber an Berendis: „In etlichen Monaten wird seine italienische Übersetzung des Vitruvii mit dem lateinischen Text erscheinen, welche ihn und unserer Zeit Ehre machen wird.“[44] Er sollte Recht behalten. Die Übersetzung erschien 1758 in Neapel mit einem umfangreichen historisch-philologischen Kommentar, Zeichnungen und Stichen, die nach Zeichnungen des Autors ausgeführt waren, erhielt äußerst positive Reaktionen und wurde sogar als makellos bezeichnet.[45] Nach dem Erscheinen dieser Ausgabe am 22. April 1758 wurde Galiani zum Mitglied der Herculanischen Akademie gewählt und bekam das Recht auf uneingeschränkten Zugang zu den Ausgrabungen.

Es ist sehr gut bekannt, wie sehr die Funde von Herculaneum Winckelmann beschäftigten. Andererseits wuchsen seine Anmerkungen über die griechischen Tempel im Süden Italiens mit der Zeit zu einer allgemeinen Arbeit über die Architektur des Altertums an. Der Kontakt mit Galiani, dem Philologen und Kommentator mit glänzenden Kenntnissen der antiken Quellen, war für den deutschen Gelehrten zweifellos nützlich und interessant. Ihr Verhältnis blieb ungetrübt bis zu dem Augenblick, als Winckelmann seinen Brief an den Grafen Heinrich von Brühl veröffentlichte. Diese Veröffentlichung, die in Neapel ein ziemliches Aufsehen erregte, erzürnte den Marchese, der befand, dass Winckelmann die Freundlichkeit der Neapolitaner nicht zu schätzen wusste, und dass er selbst diesem „tedesco“ gegenüber viel zu offen war hinsichtlich der Ausgrabungsmethoden. 1765 widerspricht Galiani dem Artikel Winckelmanns öffentlich, indem er in Neapel – allerdings anonym – die „Schlussfolgerungen aus der Arbeit des Abbate Winckelmann über die Entdeckungen in Herculaneum in einem Brief an einen Freund“ herausgibt.[46] Letztlich verständigten sich beide Seiten wieder, und es folgten auch keine sonderlich strengen Sanktionen von Seiten der Regierung Tanucci. Winckelmann widmete sich wieder den archäologischen Denkmälern, und der Marchese zog sich nach Sorrent zurück, wo er die Arbeit am Traktat *Lezioni di Architettura* begann – wie so viele italienische Kenner überzeugt, dass die Konzeptionen des Abbate Winckelmann nicht mehr als „opinione capricciosa“ sind.

Katharina II. hat von dieser Geschichte aus verschiedenen Quellen erfahren. Der Name Bernardo Galiani war, wie man so sagt, in aller Munde, außerdem wurde er von Winckelmann in den Werken, die die Zarin von ihm kannte, mehrfach erwähnt. Jetzt, da die Kollektion Galiani kurz vor der Wiederherstellung steht und ihre Spezifik vollkommen geklärt ist, fällt die Tatsache ins Auge, dass einen bedeutenden Teil der zum Versand nach Sankt Petersburg ausgewählten Bücher genau die Ausgaben bildeten, auf die Winckelmann in seinen Arbeiten zu verschiedenen Zeiten Bezug nahm. Es ist nicht ausgeschlossen, dass die Gesamtheit solcher Verweise letzten Endes die Auswahl bestimmte. Denn es war nicht so einfach, in Sankt Petersburg die Bücher aufzutreiben, die die übliche Lektüre eines gebildeten italienischen Antikenkenners darstellten, besonders wenn es um recht seltene Ausgaben ging. In dieser Hinsicht erwiesen sich Galianis Bücher als besonders wertvolle Anschaffung.

Somit lassen Winckelmanns Bücher in der Bibliothek Katharinas II., die Geschichte ihres Weges nach Sankt Petersburg und besonders die „Geschichte der Lektüre“, soweit sie sich rekonstruieren lässt, keinen Zweifel daran, dass im gewaltigen klassizistischen Vorhaben der russischen Zarin die Ideen des deutschen Gelehrten, wenn nicht die wichtigste, so doch eine sehr bedeutende Rolle spielten.

Екатерина Михайловна Андреева

О ЗНАЧЕНИИ КОЛЛЕКЦИИ ГИПСОВЫХ „АНТИКОВ“ ИМПЕРАТОРСКОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ ДЛЯ ВОСПРИЯТИЯ И РАСПРОСТРАНЕНИЯ ИДЕЙ И. И. ВИНКЕЛЬМАНА В РОССИИ

Коллекции гипсовых слепков и форм с наиболее прославленных скульптурных произведений Древней Греции и Рима начинают формироваться в странах Западной Европы с конца XVI в. Античный мир, кроме сохранившихся литературных памятников, во многом воспринимается и понимается через пластические искусства, поэтому такие, казалось бы, вторичные по отношению к подлинному искусству, объекты, как гипсовые отливы, были и отчасти остаются необходимыми пособиями для изучения античной культуры. И. В. Цветаев, создавший музей слепков в Москве, так обосновывал особую их роль для художественного образования: „Изобразительные искусства влияют на душу человека, прежде всего, своим внешним видом, своею формою, и потому непосредственному изучению их памятников в оригиналах или даже в удовлетворительно исполненных копиях приходится отдавать преимущество перед самой красноречивой лекцией профессора или писателя о том же предмете“.[1] Слепки позволяли образовывать совершенно особые собрания, объединяя в одном месте точные повторения древних мраморных и бронзовых оригиналов, находящихся в разных странах и коллекциях. Поэтому все художественные Академии, даже в Италии, старались, по возможности, обеспечить своих воспитанников необходимым количеством отливов с так называемых „образцовых“ античных памятников, известных на протяжении столетий. И. И. Винкельман в „Наставлении о том, как следует созерцать произведения искусства“ полагал, что „за пределами Рима следует учиться по слепкам или же по резным камням“.[2]

Собирательство гипсовых „антиков“, распространившееся по многим странам, стало, как точно было названо в одноименной статье, „универсальным проектом эпохи Просвещения“, с которым оказались связаны многие деятели культуры того времени.[3] Немецкий художник, друг и последователь идей Винкельмана А. Р. Менгс собрал огромную коллекцию „гипсов“, которая впоследствии стала частью собрания Альбертинума в Дрездене. К гипсовым „антикам“ очень почтительно относился И.-В. Гёте, который приобретал их во время путешествия по Италии. Он писал: „Когда имеешь возможность изо дня в день наслаждаться в Риме подобной обстановкой, начинаешь испытывать чувство жадности; хочется окружить себя такими изображениями, и хорошие гипсовые слепки, подобные настоящим факсимиле, представляют для этого лучшую возможность [...]“.[4]

В Санкт-Петербурге „гипсы“ начали собираться со времени основания Императорской Академии художеств в 1757 г., в настоящее время являясь частью скульптурного собрания Научно-исследовательского музея Российской Академии художеств (илл. 1). Создавалась коллекция благодаря усилиям различных лиц: Президенты и директора Императорской Академии

Илл. 1: Отдел слепков Научно-исследовательского музея Российской Академии художеств, современная фотография
Abb. 1: Die Abteilung der Gipsabgüsse des Wissenschaftlichen Forschungsmuseums der Russischen Kunstakademie, zeitgenössische Fotografie

художеств, члены Правления и покровители художеств заказывали, приобретали или дарили различные гипсовые формы и отливы. И. И. Шувалов, И. И. Бецкой, Н. Б. Юсупов, А. Н. Оленин были знакомы с эстетической теорией немецкого антиквара, путешествовали по Италии или жили в Риме. Еще в годы обучения в Дрездене А. Н. Оленин, вероятно, мог видеть гипсовые „антики“ из коллекции А. Р. Менгса.[5]

В необходимости коллекционирования „гипсов“ с античных скульптур для обучения и распространения знаний о культуре Древнего мира можно убедиться, сравнив гравированные изображения и слепки. В библиотеке Императорской Академии художеств хранились издания XVIII столетия с описаниями и иллюстрациями древних памятников, которые могли быть использованы будущими художниками, такие как: „Древние статуи греческие и римские, находящиеся в вестибюле библиотеки Сан-Марко в Венеции“ А. М. Дзанетти (на эту книгу имеются ссылки в „Истории искусства древности“ Винкельмана), каталог собрания античной скульптуры Капитолийского музея, „Коллекция древней скульптуры греческой и римской, найденной в Риме в руинах дворцов Нерона и Мария [...]“ и др.[6] Однако, иллюстрации, выполненные в технике линейной гравюры, давали только общее представление о древних памятниках. При передаче объема на плоскости были неизбежны неточности и искажения, различалась творческая манера художников, иногда дорисовывались несуществующие детали, тогда как слепок был почти идентичен оригиналу, абсолютно точно повторяя размер, форму, пропорции. С помощью многослойной пропитки восковы-

ми составами и тонировок на „гипсах“ достигалась имитация светлой, чуть блестящей поверхности античного мрамора.

Слепки служили пособиями для обучения теории и практики рисунка и истории искусства, что уже отмечалось в научной литературе: „Сам подбор скульптур для копирования (это и наиболее известные, использовавшиеся в учебном процессе европейских академий образцы, и открытые незадолго до этого памятники) отражает систему приоритетов, которую развивал в своих трудах Винкельман [...] из 70 отливов, составивших академическую коллекцию, более 40 упоминалось или анализировалось в его трудах“.[7] До создания в 1852 г. Нового Эрмитажа академическое собрание оставалось единственной общедоступной экспозицией, которая выполняла образовательные функции музея античного искусства, где были наиболее полно представлены в слепках самые знаменитые произведения античной пластики. Залы с гипсовыми слепками мог посетить и осмотреть любой человек, интересующийся культурой Древнего мира.

В Санкт-Петербурге уже к 1769 г., благодаря деятельности первого президента Императорской Академии художеств И. И. Шувалова, заказавшего в Риме и Флоренции гипсовые формы, в собрании находились слепки почти всех считавшихся тогда „образцовыми“ античных скульптур из Ватикана, Капитолийского музея, палаццо Фарнезе, виллы Людовизи и виллы Медичи и галереи Уффици[8] (илл. 2). Постепенно академическое собрание стало одним из крупнейших в Европе, наравне с коллекциями художественных институтов Германии, Италии, Англии. В „Прогулке в Академию художеств“ К. Н. Батюшкова сохранилось одно из немногих в русской литературе описаний петербургского музея „гипсов“: „‚Вот наши сокровища, — сказал художник Н., указывая на Аполлона и другие антики, — вот источник наших дарований, наших познаний, истинное богатство нашей Академии; богатство, на котором основаны все успехи бывших, нынешних и будущих воспитанников‘. [...] Надобно желать, чтоб оно еще было удвоено, утроено. Здесь многого недостает; но то, что есть, прекрасно: ибо слепки верны и могут удовлетворить самого строгого наблюдателя древности“.[9]

Можно предположить, что в сознании просвещенных любителей искусств и воспитанников Императорской Академии художеств восприятие „образцовых“ античных скульптур были тесно связаны с идеями И. И. Винкельмана, особенно во второй половине XVIII — первой половине XIX вв. В „Истории искусства древности“ и в других сочинениях содержались описания именно тех скульптур, которые русские читатели знали по гипсовым копиям — Аполлона Бельведерского, групп Лаокоона и Ниобы, Венеры Медичи, Бельведерского торса, Бойца Боргезе, которые К. Н. Батюшков перечисляет в своем сочинении. Эти рассуждения немецкого антиквара стали известны еще и тем, что к концу восемнадцатого столетия они появились в русских трактатах по истории искусства. Например, как было установлено, точные переводы с французского издания фрагментов текста Винкельмана об Аполлоне Бельведерском и Лаокооне конференц-секретарь Академии художеств П. П. Чекалевский включил в свое „Рассуждение о свободных художествах“.[10] Тогда как при рассмотрении слепков посетителям академического музея должны были невольно вспо-

Илл. 2: В. Г. Худяков, портрет И. И. Шувалова, видоизмененная копия с оригинала Ж.-Л. де Велли, 1864
Abb. 2: V. G. Chudjakov, Porträt I. I. Šuvalov, Kopie mit veränderter Ansicht eines Originals von J.-L. de Velly, 1864

Илл. 3: Аполлон Бельведерский, слепок с мраморной римской копии I–II в. н.э. (Рим, Музеи Ватикана) бронзового оригинала IV в. до н.э.
Abb. 3: Apoll von Belvedere, Gipsabguss einer römischen Marmorkopie aus dem 1.–2. Jh. u.Z., (Rom, Vatikanische Museen) vom Bronzeoriginal aus dem 4. Jh. v.u.Z.

минаться слова Винкельмана, посвященные тем или иным античным скульптурам. К. Н. Батюшков, смотря в Академии на гипсового Аполлона Бельведерского, словно забывал, что перед ним не подлинное произведение искусства, а результат „механического художества". Он писал: „Взирая на сие чудесное произведение искусства, я вспоминаю слова Винкельмана: ‚Я забываю вселенную, — говорит он, — взирая на Аполлона; я сам принимаю благороднейшую осанку, чтобы достойнее созерцать его'".[11]

К концу 1820-х гг. в петербургской коллекции в античной галерее, круглом зале, в скульптурном и гипсовом классах имелось целых четыре слепка с фигуры Аполлона Бельведерского — любимой статуи Винкельмана, в которой он видел наиболее полное выражение своего идеала „благородной простоты и спокойного величия"[12] (илл. 3). Самый ранний отлив был изготовлен по форме из партии, присланной И. И. Шуваловым. Другой слепок Академия получила из Вены от художника И. Миллера в 1797 г.[13] А в 1828 г. в античной галерее появился новый слепок очень хорошего качества. Гипсовое повторение было сделано в Риме для О. А. Кипренского формовщиком Винченцо Мальпиере по форме, снятой для английского короля непосредственно с оригинала.[14] Художник использовал этот отлив во время работы над эскизами к картине „Аполлон, поражающий Пифона", подготовительный картон, присланный Кипренским в Россию, был представлен в Академии художеств рядом со слепком.[15] В настоящее время в академическом здании находятся три слепка с Аполлона Бельведерского — в верхнем парадном вестибюле, в отделе слепков и в Екатерининском зале.

Гипсовый Аполлон Бельведерский наиболее часто служил образцом для создания графических и скульптурных копий. Например, в собрании Научно-исследовательского музея Российской Академии художеств сохранился редкий большемерный рисунок с этого слепка, выполненный художником И. А. Акимовым в 1780 г.[16] Для изготовления металлических повторений использовалась гипсовая форма статуи. До настоящего времени в Павловске в ансамбле Двенадцати дорожек в Старой Сильвии находится бронзовая копия Аполлона Бельведерского (1782 г., Э. Гастклу по модели Ф. Г. Гордеева), а в Колоннаде Аполлона — чугунный отлив, которым в 1826 г. заменили гипсовый слепок; Екатерининский парк Царского Села — Рамповую аллею перед Террасой Руска украшает гальванопластическая копия (1854 г., мастерская И.-А. Гамбургера); в Верхнем парке Петергофа на каскаде Аполлона установлена бронзовая скульптура (утраченная копия 1799 г. воссоздана в 1956–1957 гг.).

Благодаря имевшимся в Академии гипсовым формам со всех „образцовых" скульптур, слепки широко тиражировались и рассылались в разные художественные учреждения России. Таким образом, предоставлялась возможность более точного и правильного восприятия искусства античности и для жителей других городов.

Чаще других копировалась также гипсовая фигура Бойца Боргезе, о котором Винкельман образно писал, что „эта же фигура подобна исто-

рии, которая передает правду, хотя и посредством изощренных мыслей и выражений“.[17] Боец появился в Академии чуть позже „шуваловских форм“, так как находился в частном собрании, владелец которого принц Боргезе пытался воспрепятствовать появлению многочисленных копий и слепков с принадлежавшей ему статуи. Английский композитор и историк музыки Чарльз Бёрни в 1770 г. писал, что „коронованным особам отказано в привилегии иметь этот слепок, среди них и русской императрице“,[18] а восемнадцать лет спустя один из директоров Французской Академии отмечал, что в Риме существовала только одна форма Гладиатора, и та была уже сильно „изношена“.[19] Тем не менее, в академической коллекции некий „Гладиатор стоящий, статуя“ отмечен в реестре К. И. Головачевского 1773 г.,[20] а совершенно точно отлив „Боец с распростертыми руками, из виллы Боргезе“ указан в списке гипсовых скульптур, находившихся в Императорской Академии художеств в 1796 г.[21]

По присланным И. И. Шуваловым формам были изготовлены для петербургского собрания гипсовые слепки с Ниобы с дочерью, трех Ниобид и с Сына Ниобы, неоднократно упомянутые в „Истории искусства древности“. По мнению Винкельмана, статуи этой группы — замечательный памятник „высокого стиля“, „воплощение как бы врожденных представлений о прекрасном, но преимущественно — высокая простота, обнаруживаемая как в форме голов, так и во всех очертаниях, в одежде и отделке“.[22] Эти скульптуры Винкельман видел в Риме на вилле Медичи до перевозки во Флоренцию и считал, что „Ниоба и ее дочери были и останутся совершеннейшим воплощением идеи истинной красоты“.[23]

Для прославленной Винкельманом группы Лаокоона существовала практика изучения и воспроизведения, кроме целого слепка, отдельных частей памятника, поэтому в коллекции находились или предлагались к продаже слепки с одной центральной фигуры отца, фигур сыновей или отливы фрагментов группы. Например, голова Лаокоона была включена в прошение об отливке некоторого количества слепков для копирования в „гипсовом классе“, поданное А. П. Лосенко в 1772 г.[24]

Однако прямые указания на гипсовые отливы в текстах немецкого ученого встречаются редко. Например, в „Истории искусства древности“ называются только слепки с колонны Траяна и высказывается благодарность собранию гипсовых „антиков“ аббата Филиппо Фарсетти в Венеции.[25] Как раз часть коллекции Фарсетти, в том числе и со слепками с рельефов колонны Траяна, была приобретена для Академии художеств в 1801 г.[26] Вероятно, в составе этого собрания поступил слепок с Героической портретной статуи римлянина (так называемого Германика),[27] заслужившей у Винкельмана упоминание как „одно из самых прекрасных произведений“ римской скульптуры[28] и ставшей одной из наиболее часто копируемых в Академии фигур.

В Санкт-Петербурге находились также слепки с некоторых скульптур, которые высоко оценивались Винкельманом, но в число античных „образцов“ не входили. В „Неизданных античных памятниках“ описывается мраморный рельеф „Жертвоприношение императора Тита“. Рельеф был приобретен И. И. Шуваловым в Риме у английского скульптора Джозефа Нолекенса, в настоящее время находится во дворце в Гатчине.[29] Отлив для Академии был выполнен по форме, изготовленной в 1818 г. по заказу А. Н. Оленина, как и другие слепки с античных памятников из императорских коллекций.[30]

Необходимо сказать, что первоначально „гипсы“ в здании Академии не были расставлены в хронологическом порядке. Подобная экспозиция — распределение слепков по периодам развития античной пластики была осуществлена только в 1860-х гг. в залах „циркуля“ первого этажа. А во второй половине XVIII — первой половине XIX вв. слепки стояли в парадных залах (античные галереи), на парадной лестнице и в учебных классах, служили украшением интерьеров жилых помещений (илл. 4). Тем не менее, по гипсовым „антикам“ можно было представить, как развивались древнейший, высокий, прекрасный и подражательный стили, выявленные Винкельманом в пластическом искусстве древних греков, а также изучать древнеримскую скульптуру.

Сохранились указания на расстановку экспонатов скульптурного собрания Академии французского путешественника А. де Фортья де Пиля, побывавшего в России в начале 1790 гг.[31] В то время на первом этаже на лестнице располагались слепки с двух огромных ваз (один — с Вазы Медичи), и несколько „гипсов“ в нишах. Круглый зал второго этажа украшали отливы со

Илл. 4: И. А. Иванов, вид парадной лестницы Академии художеств, 1830
Abb. 4: I. A. Ivanov, Blick auf die Haupttreppe der Kunstakademie, 1830

статуй Аполлона Мусагета и девяти муз.[32] Направо от круглого зала в огромной галерее находились 37 гипсовых групп и статуй и несколько барельефов, в подобной же галерее, слева, можно было увидеть слепки с „Райских врат" баптистерия во Флоренции Лоренцо Гиберти, в следующих залах — Геракла и Флору Фарнезе и множество бюстов. Кроме того, многочисленные гипсовые статуи или их части имелись в самых разных помещениях: учебных классах и мастерских, комнатах для отдыха и даже в столовых, одна из которых была „очень светлая и украшена гипсами на камине". Спустя полвека в 1840 г. скульптор Н. А. Рамазанов писал про Академию: „Здесь в святилище прекрасного всюду окружают меня произведения изящных искусств. В самой спальне, ложишься в постель, и при слабом свете ночника, рисуется величественное чело Минервы".[33]

В процессе обучения слепки как бы осуществляли первое знакомство будущих живописцев, скульпторов, архитекторов с античным миром. Окружая воспитанников различными „гипсами", академическая система воспитания и образования следовала убеждению Винкельмана в том, что „созерцание красоты высшего порядка" необходимо с юных лет, что невозможно достичь подлинного мастерства, находясь „вдали от прекрасных образов, созданных древними". Указывая на необходимость учиться по древним образцам, Винкельман писал: „Ибо с рисованием дело обстоит так же, как и с чистописанием; когда детей учат писать, их редко знакомят с особенностями очертаний букв и с причинами, вызывающими смену нажима, то есть с тем, что составляет красоту почерка, — им просто дают прописи без всяких пояснений, и рука приобретает навык в письме, прежде чем ребенок научится обращать внимание на красоту букв. Таким же образом учится рисованию большинство наших молодых людей, и подобно тому, как у взрослых сохраняется почерк, сложившийся в детстве, так у рисующих представления о красоте запечатлеваются обычно в сознании в том облике, в каком глаз привык смолоду их видеть и воспроизводить".[34]

Конечно, Винкельман в своих сочинениях упоминает, описывает и сравнивает значительно большее число древних произведений, чем могло быть представлено в любой, даже самой богатой коллекции слепков. Он использует очень обширный и разнообразный эпиграфический материал, произведения керамического искусства, памятники нумизматики и глиптики, архитектуру, скульптуру, рисунки, образцы „живописи", как сохранившиеся, так и утраченные и известные только по письменным источникам. Например, в российском собрании, которое составлялось из отливов с античных „образцов", не с чем было сравнивать описания произведений искусства египтян и этрусков, так как до середины XIX столетия слепки с памятников этих древних культур не приобретались. Зато на набережной Невы напротив Императорской Академии художеств в 1834 г. были установлены подлинные скульптуры Древнего Египта — два гранитных сфинкса, а в здании Академии некоторое время с 1837 г. по 1852 г. (до передачи в Эрмитаж) находилась оригинальная статуя богини Мут-Сохмет из черного гранита.[35]

Винкельман рассматривает античные памятники не только как произведения искусства, но и как исторические источники, свидетельствующие о материальных предметах Древнего мира. Значительное место он уделяет описанию одежды и обуви, которые можно рассмотреть на ста-

туях и рельефах, поскольку „[...] изображение одетых фигур может с полным правом считаться одной из важнейших областей искусства“.[36] Эти вопросы были чрезвычайно важны как для воспитанников Императорской Академии художеств, так и для профессиональных живописцев и скульпторов при составлении композиций на темы античной мифологии или истории. На это указывал и Винкельман: „Исследование этой области искусства в систематическом курсе его истории тем более необходимо, что все предшествующие сочинения об одежде древних отличались скорее ученостью, нежели ясностью и поучительностью [...], ибо сочинения эти скомпилированы авторами, черпавшими свои знания из книг, а не из непосредственного опыта изучения произведений искусства“.[37] Для постижения этого материала гипсовые слепки как абсолютно точные копии могли служить дополнительными пособиями.

В своих сочинениях Винкельман неизменно внимателен к деталям, предлагает и считает необходимым спокойное, пристальное и вдумчивое, обязательно многократное рассмотрение какого-либо античного памятника. Только такой метод позволял отличать подлинные мраморные фрагменты от поздних дополнений. Проблема реставрации античных произведений, правомерность вмешательства современных скульпторов в работу древних мастеров были теми важными вопросами, над которыми Винкельман размышлял, выступая за принцип научно обоснованного подхода к восполнениям.

В то время для публики, как и для многих ценителей искусства было естественным видеть древние статуи без утрат, с новыми мраморными или (редко) гипсовыми доделками. Подобный взгляд на реставрацию античных произведений просуществовал до начала XIX в. В 1789 г. И. И. Виен в „Диссертации о влиянии анатомии в скульптуру и живопись“ искренне полагал, что „знанием же Анатомическим [...] озаренный художник [...], предводим быв осторожностью и благоразумием, в искусстве своем действительно находит средства совершенно заменить новым своим произведением безценныя красоты, похищенныя временем“, то есть вполне способен на таком высоком уровне воссоздать утраченные фрагменты, что они будут равноценны сохранившемуся древнему памятнику.[38] В конце XVIII столетия английский скульптор Дж. Флаксман даже пытался предложить вариант реставрации Бельведерского торса, сделав его частью группы Геракл и Геба.[39] Как раз на эти проблемы указывал И. И. Винкельман, когда писал, что неправильно проведенная реставрация, произвольное добавление каких-либо предметов в античные памятники часто являлись причиной неверного их толкования: „Значительная часть ошибок ученых в отношении к древностям происходит от невнимания к реставрациям; поскольку многие оказываются не в состоянии отличить древнюю работу от дополнений, сделанных взамен отбитых и утраченных частей“.[40] Винкельман выступал за более точное восстановление скульптуры, которое должно было быть основано на знании истории развития античного искусства, тщательном изучении и анализе произведений, сравнении их в стилевом отношении, использовании аналогичного материала, привлечении сведений из древних авторов, изображений на античных вазах, рельефах, монетах, геммах. Винкельман также полагал, что все уже сделанные позднейшие добавления необходимо отмечать на гравюрах или в описаниях к ним.[41]

Санкт-петербургские гипсовые „антики“, отформованные в XVIII — первой половине XIX вв., до настоящего времени служат одним из наиболее надежных и достоверных свидетельств старых реставраций древних мраморов, позволяя судить как с профессиональной, так и с эстетической точки зрения обо всех наиболее значительных дополнениях, оценивать положительные и отрицательные стороны подобной деятельности. В российской коллекции существовал, например, гипсовый отлив с работы французского скульптора П.-Э. Моно, который в первой половине XVIII в. превратил мраморный торс одной из копий Дискобола Мирона в Гладиатора поверженного, с мечом и щитом.[42] Учеником Моно называл себя знаменитый реставратор античной скульптуры Бартоломео Кавачеппи, который сотрудничал с Винкельманом и собирал свою коллекцию слепков.[43] В Императорской Академии художеств находилось два слепка с отреставрированных Б. Кавачеппи скульптур — головы Ареса, купленной И. И. Шуваловым, и со статуэтки Силена из собрания Лайд Брауна.[44]

Знания по реставрации античной скульптуры, которые получали воспитанники Академии

в период обучения, в том числе, благодаря коллекции гипсовых „антиков“, впоследствии проверялись и подтверждались в пенсионерских поездках. После посещения зарубежных собраний некоторые выпускники в своих отчетах отмечали все имевшиеся восполнения, недостающие фрагменты древних памятников и качество работы. Таким образом, можно предположить, что подобное критическое восприятие античных произведений с точки зрения проведенных реставраций действительно являлось важным моментом в процессе образования будущих скульпторов. Так, например, скульптор С. И. Гальберг, описывая в 1818 г. собрание „кабинета антиков“ в Дрездене, отмечал, „[...] что почти все статуи и бюсты, сей кабинет составляющие, очень дурно поновлены, причем реставраторы всегда старались брать за образец какую-либо уже известную статую, так напр., к одному древнему и удивительно прекрасному туловищу приделаны очень дурно и, кажется, не совсем кстати, голова, руки и ноги в положении капитольскаго Умирающаго Бойца [...]“.[45] В пенсионерском отчете скульптора М. Г. Крылова также содержатся довольно резкие суждения об уровне выполненных „доделок“ на древних памятниках, хранившихся в коллекциях Дрездена, Венеции и Флоренции, „где у большей части статуй, многие части приделаны и худо!“[46]

Таким образом, с одной стороны, гипсовые „антики“ в залах санкт-петербургской Императорской Академии художеств являлись пособиями, наличие которых считалось обязательным для академической педагогической системы художественного образования в XVIII — первой половине XIX в., и были призваны способствовать претворению в жизнь знаменитого высказывания Винкельмана из его первого сочинения „Мысли о подражании греческим произведениям в живописи и скульптуре“ (1755), прославившего его имя: „Единственный путь для нас стать великими, и, если возможно, неподражаемыми, это — подражание древним“.[47] Ориентация на классические „образцы“ древней скульптуры оставалась практически неизменной в процессе преподавания до середины XIX в. С другой стороны, в России эпохи классицизма слепки с прославленных античных скульптур были „представителями“ культуры Древнего мира. „Образцовые“ гипсовые антики служили одновременно иллюстрациями основных положений „Истории искусства древности“ и других сочинений Винкельмана, значительно дополняя описания древних авторов и изображения на гравюрах.

Примечания:

1 Цит. по: И. В. Цветаев создает музей / Сост. и коммент. А. А. Демской, Л. М. Смирновой; вступ. ст. Л. М. Смирновой. М., 1995. С. 65.

2 *Винкельман И. И.* История искусства древности. Малые сочинения / Издание подготовил И. Е. Бабанов. СПб., 2000. С. 388.

3 *Андросов С. О.* Музей слепков как универсальный проект эпохи Просвещения // Век Просвещения / Отв. ред. С. Я. Карп; сост. Г. А. Космолинская. М., 2011. Вып. 3: Западноевропейское искусство в России XVIII века: тексты, коллекции, мастера. С. 13–23.

4 *Гёте И.-В.* Путешествие в Италию // Гёте И.-В. Собрание сочинений в тринадцати томах / Под общ. ред. А. В. Луначарского и М. Н. Розанова. М., 1935. Т. XI. С. 576.

5 *Файбисович В. М.* Алексей Николаевич Оленин. Опыт научной биографии. СПб., 2006. С. 39.

6 *Zanetti A. M.* Delle Antiche statue greche e romane che, nell'antisala della libreria di San Marco e in altri luoghi pubblici di Venezia, si trovano. Venezia, 1740–1743. Vol. 1–2; [*Bottari G. G.*]. Del Museo Capitolino. Roma, 1741–1782. Vol. 1–4; Collection de Sculptures Antiques Grecques, et Romaines, Trouvées a Rome dans les ruines des Palais de Neron, et de Marius: Les Originaux de cette Collection en Marbre de Paros et Salin sont chez le Sr. Adam l'ainé Sculpteur ordinaire du Roy [...] Paris, 1755. Эти книги как находившиеся в библиотеке Императорской Академии художеств во второй половине XVIII в. отмечены в следующих публикациях: Примечания к I-ой части „Сборника материалов к истории Императорской Академии художеств“ / Сост. П. Н. Петров. С. 693, 694 (приплетено к кн.: *Петров П. Н.* Обзор движения искусств в России с XVII в. по настоящее время. Без вых. данных);

Обрадович А. Г. Собрание книг И. И. Шувалова в научной библиотеке Российской Академии художеств // Философский век. Альманах. СПб., 1998. Вып. 8. Иван Иванович Шувалов (1727–1797). Просвещенная личность в российской истории / Отв. ред. Т. В. Артемьева, М. И. Микешин. С. 209–210.

7 *Мозговая Е. Б., Лапшо-Данилевский К. Ю.* Идеи Винкельмана и Петербургская Академия художеств в XVIII столетии // XVIII век. Сб. 22. СПб., 2002. С. 164.

8 Сборник материалов для истории Императорской С.-Петербургской Академии художеств за 100 лет ее существования / Изд. под ред. П. Н. Петрова и с его прим. СПб., 1864. Ч. I: 1758–1811. С. 196–198.

9 *Батюшков К. Н.* Прогулка в Академию художеств. Письмо старого московского жителя к приятелю в деревню его Н. // Батюшков К. Н. Опыты в стихах и прозе. М., 1977. С. 83.

10 *Чекалевский П. П.* Рассуждение о свободных художествах с описанием некоторых произведений российских художников. Издано в пользу воспитанников Императорской Академии художеств советником посольства и оной Академии конференц-секретарем Петром Чекалевским. СПб., 1792. С. 52–56, 75–79; *Мозговая Е. Б., Лапшо-Данилевский К. Ю.* Указ. соч. С. 171; *Лапшо-Данилевский К. Ю.* Описание Аполлона Бельведерского из „Истории искусства древности“ И. И. Винкельмана и его русская судьба // „Невыразимо выразимое“: экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте: Сборник статей / Составление и науч. ред. Д. В. Токарева. СПб., 2013. С. 250.

11 *Батюшков К. Н.* Указ соч. С. 83.

12 РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. II. Ед. хр. 977. Л. 3.

13 Там же. Ч. I. Ед. хр. 1268. Л. 13 об.

14 РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. II. Ед. хр. 814. Л. 1; Орест Кипренский. Переписка. Документы. Свидетельства современников / Под ред. Я. В. Брука. СПб., 1994. С. 241.

15 *Петрова Е. Н.* Рисунок Ореста Кипренского „Аполлон, поразивший Пифона“ // Страницы истории отечественного искусства. XVIII — первая половина XIX века. Государственный Русский музей. СПб., 1999. Вып. IV. С. 133.

16 Русское и западноевропейское искусство XVII — начала XX века. Живопись. Рисунок. Скульптура. Гравюра. Литография / Научно-исследовательский музей Российской Академии художеств. Каталог выставки. СПб., 1993. С. 30.

17 *Винкельман И. И.* Указ. соч. С. 276.

18 Цит. по: *Haskell F., Penny N.* Taste and the Antique. The lure of the Classical Sculpture 1500–1900. New Haven; London, 1981. P. 221.

19 *Montaiglon A. de.* Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome avec les Superintendants des Batiments. Paris, 1896. Vol. XV. P. 245.

20 РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. I. Ед. хр. 570. Л. 19.

21 Там же. Ед. хр. 1331. Л. 6.

22 *Винкельман И. И.* Указ. соч. С. 166.

23 Там же. С. 128.

24 *Каганович А. Л.* Антон Лосенко и русское искусство 18 века. М., 1963. С. 206.

25 *Винкельман И. И.* Указ. соч. С. 282.

26 *Андросов С. О.* „Славная коллекция скульптурных произведений“. Собрание Фарсетти в Италии и России. Каталог выставки. СПб., 2006.

27 РГИА. Ф. 789. Оп. 16. Ед. хр. 45. Л. 5.

28 *Винкельман И. И.* Указ. соч. С. 273.

29 Monumenti antichi inediti spiegati ed illustrati da Giovanni Winckelmann prefetto delle antichità di Roma. Roma, 1821. T. II. Parte II. P. 233–234. Pl. 178; *Андросов С. О.* Античная скульптура в России в XVIII в. // Андросов С. О. От Петра I к Екатерине II. Люди, статуи, картины. СПб., 2013. С. 258.

30 РГИА. Ф.789. Оп. 20. 1817. Ед. хр. 45. Л. 17 об.

31 [*Fortia de Piles A.*] Voyage de deux français en Allemagne, Danemarck, Suède, Russie et Pologne, fait en 1790–1792. Paris, 1796. T. III: Russie. P. 184–192.

32 Можно отметить, что прошло меньше двадцати лет со времени находки этих античных скульптур в 1774 г. на вилле Адриана в Тиволи, а санкт-петербургская Академия уже получила с них слепки, подаренные ей Н. Б. Юсуповым в 1789 г. (РГИА. Ф. 787. Оп. 21. Ед. хр. 178. Л. 3).

33 *Рамазанов Н. А.* Дневник и записки // Русский художественный архив. СПб., 1892. Вып. II. С. 82. И.-В. Гёте, предполагая разместить у себя в спальне слепки с наиболее понравившихся ему в Риме памятников, писал по этому поводу: „Открываешь утром глаза и чувствуешь себя во власти прекрасного; все наши мысли и чувства сопровождаются этими образами и тем самым становится невозможным вернуться в состояние варварства“ (*Гёте И.-В.* Указ. соч. С. 576).

34 *Винкельман И. И.* Указ. соч. С. 110.

35 *Лапис И. А., Матье М. Э.* Древнеегипетская скульптура в собрании Государственного Эрмитажа. М., 1969. С. 94–96.

36 *Винкельман И. И.* Указ соч. С. 157.

37 Там же. С. 142.

38 *Виен И. И.* Диссертация о влиянии анатомии в скульптуру и живопись. Объясненное доказательствами, извлеченными из преданий искусства и из самой опытности, по существующим творениям славнейших художников претекших веков и наших времян. Изданное в пользу питомцев С. П. Академии художеств. СПб., 1789. С. 77–78.

39 Слепок с этой работы сохранился в Лондоне (*Whinney M.* Sculpture in Britain (1530 to 1830). Baltimore, 1964. P. 188).

40 *Винкельман И. И.* Указ. соч. С. 11.

41 Там же. С. 12.

42 Указатель скульптурного музея Императорской Академии художеств. Скульптура древних народов и западно-европейских школ XIV–XVIII столетий / Составил Г. Трей, почетный вольный общник Академии. СПб., 1871. Нижний этаж. С. 34. № 136.

43 *Андросов С. О.* Б. Кавачеппи и близкие к нему мастера (Карло Альбачини, Джузеппе Анджелини) // Андросов С. О. Скульпторы и русские коллекционеры в Риме во второй половине XVIII в. СПб., 2011. С. 65.

44 Слепки были выполнены по формам, заказанным А. Н. Олениным в 1817 г. (РГИА. Ф. 789. Оп. 20. 1817. Ед. хр. 45. Л. 2–2 об.).

45 Скульптор Самуил Иванович Гальберг в его заграничных письмах и записках / Собрал В. Ф. Эвальд. СПб., 1884. С. 32.

46 ОР РНБ. Ф. 542. Оленины. Ед. хр. 526. Л. 6 об.–7, 11–11 об.

47 *Винкельман И. И.* Указ. соч. С. 304.

Ekaterina Michajlovna Andreeva

Die Bedeutung der Sammlung von „Gipsantiken“ der Kaiserlichen Akademie der Künste für die Rezeption und Verbreitung der Ideen von J. J. Winckelmann in Russland

Mit dem Sammeln von Gipsabgüssen und -formen der berühmtesten Skulpturen des antiken Griechenlands und Roms begann man in den Ländern Westeuropas gegen Ende des 16. Jahrhundert. Abgesehen von den erhalten gebliebenen Literaturdenkmälern wird die antike Welt überwiegend vermittels plastischer Kunstwerke wahrgenommen und verstanden. Deshalb waren solche im Verhältnis zu den Originalkunstwerken scheinbar sekundären Objekte wie Gipsabgüsse ein unerlässliches Hilfsmittel für das Studium der antiken Kultur und sind es zum Teil bis heute geblieben. I. V. Cvetaev, der das Museum der Gipsabgüsse in Moskau gegründet hat, begründete deren besondere Bedeutung für die künstlerische Bildung folgendermaßen: „Die bildenden Künste wirken auf die Seele des Menschen vor allem durch die äußere Gestalt und die Form, deshalb ist das direkte Studium ihrer Denkmäler im Original oder auch an hinlänglich gut gefertigten Kopien selbst der besten Vorlesung eines Professors oder Schriftstellers über denselben Gegenstand vorzuziehen.“[1] Mit den Gipsabgüssen konnten ganz besondere Sammlungen geschaffen werden, da man so an einem Ort die genauen Nachbildungen antiker Marmor- und Bronzeoriginale versammeln konnte, die sich in verschiedenen Ländern und Kollektionen befinden. Daher bemühten sich alle Kunstakademien, sogar die in Italien, ihren Schülern Abgüsse von den so genannten „beispielhaften“, seit Jahrhunderten berühmten antiken Denkmälern in ausreichender Zahl zur Verfügung zu stellen. In seiner *Erinerung über die Betrachtung der Werke der Kunst* sagt J. J. Winckelmann dazu: „[...] außer Rom müßen ihn die Abgüße oder die geschnittenen Steine lehren.“[2]

Das Sammeln von „Gipsantiken“ verbreitete sich in vielen Ländern und wurde, wie es im gleichnamigen Artikel heißt, zum „universellen Projekt der Epoche der Aufklärung“, mit dem viele Vertreter der Kultur jener Zeit in Verbindung standen.[3] Der deutsche Künstler A. R. Mengs, Freund und Anhänger der Ideen Winckelmanns, trug eine riesige Sammlung von Abgüssen zusammen, die in der Folgezeit Teil der Sammlungen des Albertinums in Dresden wurde. Auch J. W. Goethe hatte eine hohe Meinung von den „Gipsantiken“ und erwarb einige während seiner Italienreise. Er schrieb: „Kann man dergleichen Umgebung in Rom tagtäglich genießen, so wird man zugleich habsüchtig darnach; man verlangt solche Gebilde neben sich aufzustellen, und gute Gipsabgüsse, als die eigentlichen Faksimiles, geben hierzu die beste Gelegenheit.“[4]

In Sankt Petersburg wurden Gipsabgüsse seit der Gründung der Kaiserlichen Kunstakademie im Jahre 1757 gesammelt; diese Kollektion gehört heute zur Skulpturensammlung des Wissenschaftlichen Forschungsinstituts des Museums der Russischen Akademie der Künste (Abb. 1). Zur Entstehung der Sammlung trugen die verschiedensten Personen bei: Präsidenten und Direktoren der Kaiserlichen Kunstakademie, Mitglieder des Vorstandes und Gönner der Künste bestellten, erwarben oder schenkten die verschiedensten Gipsformen und -abgüsse. I. I. Šuvalov, I. I. Beckoj, N. B. Jusupov und A. N. Olenin kannten die ästhetische Theorie des deutschen Altertumskenners, sie hatten Italien bereist oder in Rom gelebt. Wahrscheinlich bekam A. N. Olenin schon während seiner Studienjahre in Dresden die „Gipsantiken“ der Sammlung von A. R. Mengs zu Gesicht.[5]

Von der Notwendigkeit des Sammelns von Gipskopien antiker Skulpturen zu Ausbildungszwecken und zur Verbreitung des Wissens über die antike Kultur kann man sich überzeugen, wenn man Stiche und Abgüsse vergleicht. In der Bibliothek der Kaiserlichen Kunstakademie gab es Ausgaben aus dem 18. Jahrhundert mit Beschreibungen und Abbildungen antiker Denkmäler, die von den zukünftigen Künstlern genutzt werden konnten, wie zum Beispiel *Über die antiken griechischen und römischen Statuen, die sich im Vorsaal der Bibliothek von San Marco in Venedig befinden* von A. M. Zanetti (zu diesem Buch gibt es Verweise in der *Geschichte der Kunst des Alterthums* von Winckelmann), der Katalog der Sammlung antiker Skulpturen des Kapitolinischen Museums, die „Sammlung antiker griechischer und römischer Skulpturen, welche in Rom in den Ruinen der Paläste von Nero und Marius gefunden wurden [...].“[6] Allerdings vermittelten die Abbildungen, in der Technik des linearen Stiches ausgeführt, nur eine allgemeine Vorstellung von den antiken Denkmälern. Bei der Wiedergabe der räumlichen Ausdehnung auf der Fläche waren Ungenauigkeiten und Verzerrungen unvermeidlich, es gab unterschiedliche künstlerische Handschriften, gelegentlich wurden nicht vorhandene Details dazugezeichnet, dagegen war der Abguss nahezu identisch mit dem Original und gab die Größe, Form und Proportionen exakt wieder. Mit Hilfe

mehrlagiger Tränkung mit Wachsmischungen und Tönungen erhielten die Gipse eine Oberfläche, die die helle, leicht glänzende Oberfläche von antikem Marmor nahezu perfekt imitierte.

Die Abgüsse dienten als Lehrmaterial für die Theorie und Praxis des Zeichnens und die Kunstgeschichte, was in der Fachliteratur bereits erwähnt wurde: „Allein die Auswahl der Skulpturen für das Kopieren (dies waren sowohl die bekanntesten Beispiele, die in der Lehre an den europäischen Akademien verwendet wurden, als auch kurz zuvor entdeckte Denkmäler) spiegelt das Prioritätensystem wider, das Winckelmann in seinen Arbeiten entwickelt hat [...] Von den 70 Abgüssen der akademischen Sammlung werden über 40 in seinen Werken erwähnt oder analysiert.“[7] Bis zur Gründung der Neuen Ermitage im Jahre 1852 blieb die akademische Sammlung die einzige allgemein zugängliche Ausstellung, die die Bildungsaufgabe eines Museums für antike Kunst erfüllen konnte, in dem die berühmtesten Werke der antiken Plastik in Form von Abgüssen am vollständigsten vertreten waren. Den Saal mit den Gipsabgüssen konnte jeder besichtigen, der sich für die antike Kultur interessierte.

Durch das Bemühen des ersten Präsidenten der Kaiserlichen Kunstakademie I. I. Šuvalov, der in Rom und Florenz Gipsformen bestellt hatte, befanden sich schon 1769 in der Petersburger Sammlung Abgüsse fast aller damals als „beispielhaft“ geltenden antiken Skulpturen aus dem Vatikan, dem Kapitolinischen Museum, dem Palazzo Farnese, der Villen Ludovisi und Medici sowie den Uffizien[8] (Abb. 2). Allmählich wurde die Akademiesammlung zu einer der bedeutendsten in Europa, auf einer Ebene mit den Kollektionen der Kunstschulen in Deutschland, Italien und England. Im *Spaziergang in die Kunstakademie* von K. N. Batjuškov findet sich eine der in der russischen Literatur seltenen Beschreibungen des Petersburger „Gips“-Museums: „‚Das sind unsere Schätze‘, sagte der Künstler N. und wies auf den Apoll und andere Antiken, ‚das ist die Quelle unserer Gaben, unserer Kenntnisse, der wahre Reichtum unserer Akademie; ein Reichtum, auf dem alle Erfolge der ehemaligen, jetzigen und künftigen Zöglinge beruhen.‘ [...] Es ist wünschenswert, dass er sich noch verdoppeln und verdreifachen möge. Hier fehlt noch vieles; aber das, was da ist, ist wunderbar, denn die Abgüsse sind genau und können den Ansprüchen des strengsten Altertumswissenschaftlers genügen.“[9]

Es ist anzunehmen, dass im Bewusstsein der aufgeklärten Kunstliebhaber und der Absolventen der Kaiserlichen Kunstakademie die Rezeption der „beispielhaften“ antiken Skulpturen eng mit den Ideen J. J. Winckelmanns verbunden war, insbesondere von der Mitte des 18. bis in die Mitte des 19 Jahrhundert. In der *Geschichte der Kunst des Alterthums* und anderen Schriften waren die Beschreibungen eben jener Skulpturen enthalten, welche der russische Leser von den Gipskopien kannte: der Apollo von Belvedere, die Laokoon – und die Niobe-Gruppe, die Venus von Medici, der Torso von Belvedere und der Borghesische Fechter, welche K. N. Batjuškov in seinem Aufsatz aufzählt. Diese Betrachtungen des deutschen Altertumskundlers wurden auch dadurch bekannt, dass sie gegen Ende des 18. Jahrhunderts in russischen Traktaten zur Kunstgeschichte auftauchten. So stellte man beispielsweise fest, dass der Konferenzsekretär der Kunstakademie P. P. Čekalevskij in seiner *Betrachtung über die freien Künste*[10] genaue Übersetzungen der Textfragmente Winckelmanns über den Apollo von Belvedere und den Laokoon aus der französischen Ausgabe anführt. Dort und bei der Betrachtung der Abgüsse wurden die Besucher des akademischen Museums sicher unwillkürlich an Winckelmanns Äußerungen über bestimmte antike Skulpturen erinnert. Wenn K. N. Batjuškov in der Akademie den gipsernen Apollo von Belvedere betrachtete, vergaß er förmlich, dass er nicht das Originalkunstwerk, sondern das Ergebnis „mechanischer Kunst“ vor sich hatte. So schrieb er: „Wenn ich dieses wundervolle Kunstwerk betrachte, erinnere ich mich an Winckelmanns Worte: ‚Ich vergesse alles andere über dem Anblicke dieses Wunderwerkes der Kunst, und ich nehme selbst einen erhabenen Stand an, um mit Würdigkeit anzuschauen.‘“[11]

Zum Ende der 1820er Jahre gab es in der Petersburger Sammlung in der Antikengalerie, dem Runden Saal, in der Skulptur- und der Gipsklasse insgesamt vier Abgüsse des Apollo von Belvedere – der Lieblingsstatue Winckelmanns, in der er den besten Ausdruck seines Ideals der „stillen Einfalt und edlen Größe“ sah[12] (Abb. 3). Der früheste Abguss wurde nach der Form gefertigt, die aus der von I. I. Šuvalov geschickten Lieferung stammte. Einen weiteren Abguss erhielt die Akademie 1797 vom Künstler J. Müller aus Wien.[13] 1828 kam ein neuer Abguss von sehr guter Qualität in die antike Galerie. Diese Gipskopie hatte der Formengießer Vincenzo Malpiere in Rom im Auftrag von O. A. Kiprenskij nach einer Form gefertigt, die für den englischen König direkt vom Original genommen worden war.[14] Der Künstler verwendete diesen Abguss bei der Arbeit an den Skizzen zum Gemälde „Apollo besiegt den Python“. Die Vorarbeit auf Karton, die Kiprenskij nach Russland geschickt hatte,

wurde in der Kunstakademie neben dem Abguss ausgestellt.[15] Gegenwärtig befinden sich im Akademiegebäude drei Gipskopien des Apollo von Belvedere: eine in der oberen Haupteingangshalle, eine in der Abteilung Abgüsse und eine im Katharinensaal.

Der Gipsabguss des Apollo von Belvedere diente am häufigsten als Vorlage für grafische und bildhauerische Kopien. So befindet sich beispielsweise im Wissenschaftlichen Forschungsmuseum der Russischen Akademie der Künste eine seltene, großformatige Zeichnung dieses Abgusses des Künstlers I. A. Akimov von 1780.[16] Zur Herstellung von Metallnachbildungen wurde die Gipsform der Statue verwendet. Bis heute befindet sich in Pawlowsk im Ensemble der Zwölf Wege im Bereich der Alten Silvia eine Bronzekopie des Apollo von Belvedere (1782, E. Gastecloux nach einem Modell von F. G. Gordeev) und in der Apollo-Kolonnade ein gusseiserner Abguss, der 1826 einen Gipsabguss ersetzte; im Katharinenpark von Carskoe Selo ziert eine galvanoplastische Kopie die Rampenallee vor der Rusca-Terrasse (1854, Werkstatt J.-A. Hamburger); im Oberen Park von Peterhof steht auf der Apollo-Kaskade eine Bronzeskulptur (Kopie von 1799 verloren, 1956–1957 wiederhergestellt). Dank der in der Akademie vorhandenen Gipsformen aller „beispielhaften" Skulpturen wurden zahlreiche Abgüsse hergestellt und an verschiedene Kunstinstitutionen in Russland versandt. So konnten auch die Einwohner anderer Städte die antike Kunst genauer und besser kennenlernen. Öfter als andere wurde auch die Gipsfigur des Borghesischen Fechters kopiert, von der Winckelmann bildlich schrieb: „[...] diese aber ist wie die Geschichte, in welcher die Wahrheit, aber in den ausgesuchtesten Gedanken und Worten, vorgetragen wird."[17] Der Gladiator kam etwas später in die Akademie als die Šuvalovschen Formen, da er zu einer privaten Sammlung gehörte, deren Besitzer, der Fürst Borghese, die Herstellung zahlreicher Kopien und Abgüsse seiner Statue zu verhindern suchte. Der englische Komponist und Musikhistoriker Charles Burney schrieb 1770, dass man „gekrönten Häuptern das Privileg dieses Abgusses verweigerte, darunter der russischen Zarin"[18], und 18 Jahre später bemerkte ein Direktor der Französischen Akademie, dass in Rom nur eine Form des Gladiators existierte, und auch diese sei stark „abgenutzt" gewesen.[19] Wie dem auch sei, in der Akademiesammlung ist ein gewisser „Gladiator stehend, Statue" 1773 im Register von K. I. Golovačevskij vermerkt,[20] und ganz genau ist ein Abguss mit der Bezeichnung „Kämpfer mit offenen Armen, aus der Villa Borghese" 1796 im Verzeichnis der Gipsskulpturen der Kaiserlichen Kunstakademie aufgeführt.[21]

Nach den von I. I. Šuvalov geschickten Formen wurden für die Petersburger Sammlung Gipsabgüsse von der Niobe mit ihrer Tochter, den drei Niobiden und vom Sohn Niobes gefertigt, die mehrmals in der *Geschichte der Kunst des Alterthums* erwähnt sind. Nach Winckelmanns Ansicht sind die Statuen dieser Gruppe ein bedeutendes Denkmal des „hohen Stils", „[...] der gleichsam unerschaffene Begriff der Schönheit, vornehmlich aber die hohe Einfalt, sowohl in der Bildung der Köpfe als in der ganzen Zeichnung, in der Kleidung und in der Ausarbeitung."[22] Diese Statuen sah Winckelmann noch in Rom in der Villa Medici, bevor sie nach Florenz gebracht wurden, und meinte, „Niobe und ihre Töchter sind und bleiben die höchsten Ideen derselben (der wahren Schönheit)."[23]

Bezüglich der durch Winckelmann berühmt gewordenen Laokoon-Gruppe war es üblich, nicht nur den Gesamtabguss, sondern auch einzelne Teile davon zu studieren und nachzubilden, deshalb gab es in der Sammlung auch Abgüsse der einzelnen Hauptfigur des Vaters, der Figuren der Söhne bzw. von Fragmenten der Gruppe, diese wurden auch zum Verkauf angeboten. So war zum Beispiel der Kopf des Laokoon auf einer Liste von Abgüssen für das Kopieren in der „Gipsklasse", um deren Anfertigung A. P. Losenko im 1772 bat.[24]

Allerdings sind direkte Erwähnungen von Gipsabgüssen in den Texten des deutschen Gelehrten selten. So erwähnt Winckelmann in der *Geschichte der Kunst des Alterthums* nur Abgüsse von der Trajanssäule und äußert Dankbarkeit für die Sammlung von „Gipsantiken" von Filippo Farsetti in Venedig.[25] Ein Teil eben dieser Farsetti-Sammlung, einschließlich der Abgüsse der Reliefs der Trajanssäule, wurde 1801 für die Kunstakademie erworben.[26] Wahrscheinlich kam mit dieser Sammlung auch der Abguss der Heroischen Römerstatue (der so genannte Germanicus) in die Akademie,[27] die von Winckelmann als „eines der schönsten Werke" der römischen Plastik[28] gewürdigt und zu einer der meistkopierten Figuren wurde.

In Sankt Petersburg gab es auch Abgüsse von Skulpturen, die von Winckelmann sehr geschätzt wurden, jedoch nicht zu den antiken „Paradebeispielen" gehörten. *In den Monumenti antichi inediti* (Unveröffentliche antike Denkmäler) wird das Marmorrelief „Opfer des Titus" beschrieben. Das Relief erwarb I. I. Šuvalov in Rom vom englischen Bildhauer Joseph Nollekens, heute befindet es sich im Palast von Gatschina.[29] Der Abguss für die Akademie wurde, ebenso

wie andere Abgüsse antiker Denkmäler aus den kaiserlichen Sammlungen, nach einer Form gefertigt, die 1818 im Auftrag von A. N. Olenin hergestellt worden war.[30]

Es ist anzumerken, dass die Gipsabgüsse im Gebäude der Akademie ursprünglich nicht in chronologischer Ordnung aufgestellt waren. Eine derartige Anordnung nach den Entwicklungsperioden der antiken Plastik erfolgte erst in den 1860er Jahren in den Erdgeschosssälen des „Rundbaus“. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhundert bis in die erste Hälfte des 19. Jahrhundert standen die Abgüsse in den Hauptsälen (antike Galerien), auf der Haupttreppe und in den Unterrichtsräumen, sie dienten auch der Verzierung von Wohnräumen (Abb. 4). Ungeachtet dessen konnte man sich anhand der „Gipsantiken“ vorstellen, wie sich der ältere, der hohe, der schöne und der nachahmende Stil herausgebildet haben, die Winckelmann in der Plastik der alten Griechen festgestellt hatte, sowie antike römische Plastiken studieren.

Vom französischen Reisenden A. de Fortia de Piles, der Anfang der 1790er Jahre in Russland weilte, sind Hinweise auf die Anordnung der Exponate der Skulpturensammlung der Akademie erhalten geblieben.[31] Zu jener Zeit standen im Erdgeschoss auf der Treppe die Abgüsse zweier großer Vasen (eine war eine Medici-Vase) und einige Gipsabgüsse in den Nischen. Den Runden Saal der ersten Etage schmückten Abgüsse der Statue des Apollo Musagetes und der neun Musen.[32] Rechts vom Runden Saal befanden sich in einer großen Galerie 37 Gipsgruppen und -statuen sowie einige Reliefs, in der ähnlichen Galerie links waren die Abgüsse der Paradiestür des Baptisteriums in Florenz von Lorenzo Ghiberti zu sehen und in den nächsten Sälen Abgüsse von Herakles und der Flora Farnese sowie zahlreiche Büsten. Außerdem gab es zahlreiche Gipsstatuen und deren Teile in den verschiedensten Räumen – in Unterrichtsräumen und Werkstätten, in Ruheräumen und sogar in Speiseräumen, wovon einer „sehr hell und mit Gipsen auf dem Kamin geschmückt“ war. Ein halbes Jahrhundert später schrieb der Bildhauer N. A. Ramazanov über die Akademie: „In diesem Tempel der Schönheit bin ich überall von Werken der schönen Künste umgeben. Selbst im Schlafzimmer erkennt man, wenn man zu Bett geht, beim schwachen Licht der Nachtlampe die erhabene Stirn der Minerva.“[33]

Während ihrer Ausbildung machten die künftigen Maler, Bildhauer und Architekten mit Hilfe der Abgüsse erste Bekanntschaft mit der antiken Welt. Indem man die Zöglinge mit verschiedenen Gipsabgüssen umgab, folgte man im Erziehungs- und Bildungssystem der Akademie der Überzeugung Winckelmanns, dass „die Betrachtung der höchsten Schönheit“ von Jugend an geübt werden müsse, und dass das Erreichen wahrer Meisterschaft unmöglich sei, wenn man „entfernt von den Schönheiten der Alten“ sei. Winckelmann postuliert die Notwendigkeit, nach antiken Vorbildern zu lernen, und schreibt dazu: „Denn es ist mit dem Zeichnen wie mit dem Schreiben: wenige Knaben, welche schreiben lernen, werden mit Gründen von Beschaffenheit der Züge und des Lichts und Schattens an denselben, worin die Schönheit der Buchstaben besteht, angeführt, sondern man gibt ihnen die Vorschrift, ohne weiteren Unterricht nachzumachen, und die Hand bildet sich im Schreiben, ehe der Knabe auf die Gründe von der Schönheit der Buchstaben achten würde. Ebenso lernen die meisten jungen Leute zeichnen, und so wie die Züge im Schreiben in vernünftigen Jahren bleiben, wie sie sich in der Jugend geformt haben, so malen sich insgemein die Begriffe der Zeichner von der Schönheit in ihrem Verstande, wie das Auge gewöhnt worden, dieselbe zu betrachten und nachzuahmen [...].“[34]

Natürlich erwähnt, beschreibt und vergleicht Winckelmann in seinen Schriften eine wesentlich größere Zahl von antiken Kunstwerken, als sie selbst in der reichsten Abgusskollektion vertreten sein könnte. Er stützt sich auf sehr umfangreiches und vielfältiges epigrafisches Material, Werke der Keramik, der Numismatik und Glyptik, der Architektur, Plastik, Grafik und Beispiele der „Malerei“ – sowohl erhalten gebliebene als auch verloren gegangene und nur durch schriftliche Quellen bekannte Werke. So gab es in der russischen Sammlung, die aus Abgüssen von antiken „Musterwerken“ zusammengetragen wurde, keine Vergleichsstücke zu den Beschreibungen der Kunstwerke der Ägypter und Etrusker, da bis zur Mitte des 19. Jahrhundert keine Abgüsse von Denkmälern dieser alten Kulturen angeschafft wurden. Dafür wurden am Ufer Newa gegenüber der Kaiserlichen Kunstakademie 1834 echte Skulpturen aus dem alten Ägypten aufgestellt, und zwar zwei Granitsphingen, und im Gebäude der Akademie befand sich von 1837 bis 1852 (bis zur Übergabe an die Ermitage) eine Zeit lang die Originalstatue der Göttin Mut-Sochmet aus schwarzem Granit.[35]

Winckelmann betrachtet die antiken Denkmäler nicht nur als Kunstwerke, sondern auch als historische Quellen, die von den materiellen Gegenständen der antiken Welt zeugen. Ausführlich beschreibt er Kleidung und Schuhwerk, die an Statuen und Reliefs zu sehen sind, denn: „Es ist also die Zeichnung bekleide-

ter Figuren mit allem Rechte ein wesentlicher Teil der Kunst zu nennen."[36] Diese Dinge waren sowohl für die Zöglinge der Kaiserlichen Kunstakademie als auch für professionelle Maler und Bildhauer außerordentlich wichtig, wenn sie Motive aus der antiken Mythologie oder Geschichte zu gestalten hatten. Dazu sagt Winckelmann: „Die Untersuchung dieses Teiles der Kunst ist in einer Lehrgeschichte derselben um so viel nötiger, da die bisherigen Abhandlungen von der Kleidung der Alten mehr gelehrt als unterrichtend und bestimmt sind, [...] denn dergleichen Schriften sind von Leuten zusammengetragen, die nur wussten aus Büchern, nicht aus anschaulicher Kenntnis der Werke der Kunst."[37] Für das Erfassen dieses Stoffes konnten die Gipsabgüsse als absolut genaue Kopien als zusätzliches Lehrmaterial dienen.

In seinen Schriften schenkt Winckelmann den Einzelheiten immer große Beachtung, er empfiehlt und hält es für notwendig, die antiken Denkmäler ruhig, konzentriert, gedankenvoll und unbedingt mehrmals zu betrachten. Nur so konnte man die originalen Marmorfragmente von späteren Ergänzungen unterscheiden. Das Problem der Restaurierung antiker Werke und das angemessene Eingreifen zeitgenössischer Bildhauer in die Arbeit der alten Meister waren wichtige Fragen, die Winckelmann beschäftigten, wobei er für das Prinzip des wissenschaftlich begründeten Herangehens an die Ergänzungen eintrat.

Damals war es für das Publikum, aber auch für viele Kunstkenner selbstverständlich, die antiken Statuen ohne fehlende Elemente zu sehen, also mit neuen Ergänzungen aus Marmor oder (selten) aus Gips. Diese Meinung zur Restaurierung antiker Kunstwerke hielt sich bis zum Beginn des 19. Jahrhundert. 1789 äußerte I. I. Vien in seiner *Dissertation über den Einfluss der Anatomie auf die Bildhauerei und die Malerei* die tiefe Überzeugung, dass „[...] mit Kenntnis der Anatomie [...] der begabte Künstler [...], von Vorsicht und Verständnis geleitet, in seiner Kunst tatsächlich die Mittel findet, die von der Zeit geraubten kostbaren Schönheiten mit seinem Werk zu ersetzen", das heißt, er sei vollkommen in der Lage, verloren gegangene Fragmente auf so einem hohen Niveau wiederherzustellen, dass sie dem erhaltenen antiken Denkmal ebenbürtig sind.[38] Ende des 18. Jahrhunderts versuchte der englische Bildhauer J. Flaxman sogar, eine Restaurierung des Torsos von Belvedere anzubieten, wobei dieser Teil einer Gruppe von Herakles und Hebe sein sollte.[39] Auf genau diese Probleme verweist J. J. Winckelmann, wenn er schreibt, dass eine falsche Restaurierung und das willkürliche Anfügen irgendwelcher Gegenstände an die antiken Denkmäler oftmals die Ursache für deren falsche Interpretation seien: „Die meisten Vergehungen der Gelehrten in Sachen der Altertümer rühren aus Unachtsamkeit der Ergänzungen her; denn man hat die Zusätze anstatt der verstümmelten und verlorenen Stücke von den wahren Alten nicht zu unterscheiden verstanden."[40] Winckelmann trat für eine genauere Wiederherstellung der Skulpturen ein, die auf der Kenntnis der Entwicklungsgeschichte der antiken Kunst, dem genauen Studium und der Analyse der Werke, dem Vergleich in stilistischer Hinsicht, der Verwendung von vergleichbarem Material, der Auswertung von Angaben bei den antiken Autoren sowie von Darstellungen auf antiken Vasen, Reliefs, Münzen und Gemmen beruhen sollte. Winckelmann meinte auch, dass alle vorhandenen späteren Ergänzungen auf Stichen bzw. in Beschreibungen gekennzeichnet werden müssten.[41]

Die Petersburger „Gipsantiken", die vom 18. bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts gegossen wurden, gehören bis heute zu den zuverlässigsten und glaubwürdigsten Zeugnissen der alten Restaurierungen von antiken Marmorkunstwerken, damit können alle wichtigen Ergänzungen aus fachlicher wie ästhetischer Sicht beurteilt und die negativen und positiven Seiten dieser Arbeiten bewertet werden. So befand sich in der russischen Sammlung beispielsweise ein Gipsabguss eines Werkes des französischen Bildhauers P.-E. Monnot, der in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts aus dem Marmortorso einer Kopie des Diskuswerfers von Myron einen besiegten Gladiator mit Schwert und Schild machte.[42] Als Schüler von Monnot bezeichnete sich der berühmte Restaurator von antiken Skulpturen Bartolomeo Cavaceppi, der mit Winckelmann zusammenarbeitete und eine eigene Abgusssammlung anlegte.[43] In der Kaiserlichen Kunstakademie gab es zwei Abgüsse von Skulpturen, die B. Cavaceppi restauriert hatte – einen Areskopf, den I. I. Šuvalov erworben hatte, und eine Silen-Statuette aus der Kollektion von Lyde Browne.[44]

Die Kenntnisse über die Restaurierung antiker Skulpturen, die die Zöglinge bei ihrer Ausbildung in der Akademie – unter anderem dank der Sammlung von „Gipsantiken" – erlangt hatten, konnten sie später bei ihren Auslandsaufenthalten auf Staatskosten (sog. Auslandspension) überprüfen und bestätigen. Nach dem Besuch von ausländischen Kollektionen vermerkten einige Absolventen in ihren Berichten alle Ergänzungen und fehlenden Fragmente von antiken Denkmälern sowie die Qualität der Arbeit. So ist also davon auszugehen, dass diese kritische Betrachtung antiker Kunst hinsichtlich erfolgter Ergänzungen tat-

sächlich ein wichtiger Bestandteil der Ausbildung künftiger Bildhauer war. So bemerkt zum Beispiel der Bildhauer S. I. Gal'berg 1818 in seiner Beschreibung des Antikenkabinetts in Dresden, „[...] dass fast alle Statuen und Büsten, aus denen dieses Kabinett besteht, sehr schlecht erneuert sind, wobei die Restauratoren sich bemühten, immer eine schon bekannte Statue zum Vorbild zu nehmen, so z.B. wurden an einen antiken und erstaunlich schönen Torso sehr schlecht und vermutlich falsch Kopf, Arme und Beine in der Stellung des Sterbenden Gladiators aus dem Kapitolium angebracht [...].“[45] Im Bericht des Bildhauers M. G. Krylov von seinem Auslandsaufenthalt finden sich ebenfalls recht scharfe Urteile über das Niveau der „Ausbesserungen“ von antiken Kunstwerken in den Sammlungen in Dresden, Venedig und Florenz, „wo die meisten Statuen ergänzte Teile haben, und zwar schlecht ergänzte!“[46]

So waren die „Gipsantiken“ in den Sälen der Petersburger Kaiserlichen Kunstakademie einerseits Lehrmittel, die im 18. Jahrhundert bis Mitte des 19. Jahrhunderts als unerlässlich für das akademische pädagogische System der Künstlerausbildung galten, und andererseits wurde damit die berühmte Äußerung Winckelmanns aus seiner ersten Schrift *Gedancken über die Nachahmung der Griechischen Wercke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst* (1755), der ihn bekannt machte, verwirklicht: „Der einzige Weg für uns, groß, ja, wenn es möglich ist, unnachahmlich zu werden, ist die Nachahmung der Alten [...].“[47] Die Ausrichtung auf die klassischen Vorbilder der antiken Plastik wurde in der Ausbildung praktisch bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts unverändert beibehalten. Andererseits waren die Abgüsse von berühmten antiken Werken im Russland der klassizistischen Epoche „Vertreter“ der antiken Kultur. Die Gipsabgüsse „beispielhafter“ antiker Werke dienten als Illustrationen der wesentlichen Aussagen der *Geschichte der Kunst des Alterthums* und anderer Werke Winckelmanns sowie als wichtige Ergänzung der Beschreibungen antiker Autoren und der Darstellungen auf Stichen.

Вероника-Ирина Траяновна Богдан

ЗНАЧЕНИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ А. Р. МЕНГСА (СОБРАНИЕ ИМПЕРАТОРСКОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ) В ПРОЦЕССЕ ПОДГОТОВКИ ХУДОЖНИКОВ

А. Р. Менгс — знаковая фигура эпохи Просвещения. Придворный живописец курфюрста саксонского, а также польского, испанского и неаполитанского королей, он возглавлял Академию Св. Луки в Риме, Академию Сан Фернандо в Мадриде, был другом И. И. Винкельмана. Оба мечтали о совершенном искусстве, возвышающем душу, доставляющем наслаждение и прививающем хороший вкус. В XVIII столетии Менгс был одним из самых почитаемых мастеров, оказавших большое влияние на художников разных стран, включая Россию. Русские пенсионеры, совершенствовавшиеся в Риме, несомненно, бывали в его мастерской — И. Ф. Рейфенштейн, курировавший их занятия и программу пребывания в „вечном городе“, был поклонником Менгса и другом Винкельмана. Известия об „изрядных“ произведениях Менгса доходили до Санкт-Петербурга в отчетах, которые пенсионеры посылали в Императорскую Академию художеств. Так была подготовлена почва для восприятия произведений Менгса еще до того, как они появились в столице Российской империи. Несомненно, это имя слышала путешествующая русская знать, пребывавшая под влиянием вкусов просвещенных европейцев. Надо помнить и о роли Ивана Ивановича Шувалова, с 1763 по 1773 г. находившегося в Европе и долго жившего в Риме. Можно не сомневаться, что он имел контакты не только с Рейфенштейном, но с Винкельманом и Менгсом, а также с теми художниками, которые разделяли их взгляды — А. фон Мароном, А. Кауфман, Я. Хаккертом.

Творчество Антона Рафаэля Менгса стало самым ярким воплощением идей неоклассицизма, сформулированных немецким ученым и историком античного искусства Иоганном Иоахимом Винкельманом (1717–1768). Под влиянием последнего Менгс написал трактат „Мысли о красоте и вкусе в живописи“, изданный в Цюрихе в 1762 г. В нем развита идея Винкельмана о создании совершенных произведений искусства, опираясь на опыт мастеров античности. Только подражая древним и сочетая натурные наблюдения со знанием искусства корифеев (Рафаэля, Корреджо, Тициана и античных скульпторов), можно выработать хороший вкус.

Менгса воспринимали как реформатора искусства своей эпохи, а Винкельман считал его „величайшим художником своего времени, возникшим как Феникс из пепла, подобно Рафаэлю, с тем, чтобы приблизить нас к пониманию красоты в искусстве“.[1]

Екатерина II (илл. 2) знала о произведениях Менгса как от Шувалова, так и от своего постоянного корреспондента Ф. М. Гримма. Доверяя их мнению, в 1777 г. она заказала через Рейфенштейна две картины на темы из „Илиады“. Но художник был занят, потом нездоров, а вскоре его не стало. В 1779 г. российская императрица повелела купить все оставшиеся после него произведения, заплатив столько, сколько попросят

Илл. 1: И. В. Ческий, Академия свободных художеств, с оригинала П. П. Свиньина, гравюра, 1810-е, Научно-исследовательский музей Российской Академии художеств, Санкт-Петербург
Abb. 1: I. V. Českij, Akademie der freien Künste, nach dem Original von P. P. Svin'in, Stich, 1810er Jahre, Forschungsmuseum der Russischen Akademie der Künste, St. Petersburg

наследники. Особенно настойчиво она стремилась приобрести „Персея и Андромеду", одну из последних станковых работ, исполненных в Риме. Картина была заказана Менгсу английским любителем искусства сэром У. В. Уинном[2] и по окончании выставлена в Палаццо Барберини, где тогда жил художник, вызвав всеобщий восторг. В конце концов, полотно оказалось в России.

Рейфенштейн прислал Екатерине II список работ, находившихся в римской мастерской Менгса. Среди них указаны и шесть картонов с ценами. 4 октября 1781 г. на заседании академического Совета сообщалось о пожаловании из Эрмитажа шести рисунков трудов славного живописца Менгса. Помещенные в парадные залы Академии, они неизменно вызывали интерес современников, их высокие художественные достоинства отмечены И. Георги и Г. Реймерсом в трудах, посвященных описанию столицы России и Императорской Академии художеств (илл. 1; гравюра датируется 1810 г.). Внесенные в опись академического собрания, картоны упоминались среди достопримечательностей Академии в „Указателе", изданном в 1842 г. Кроме того, они указаны в рукописном каталоге Ухтомского 1858 г. (с размерами и техникой), а также обозначены на планах развески картин и рисунков 1871 г.

Картоны привлекали внимание мастеров кисти и резца, служа образцами для изучения рисунка и композиции многим поколениям русских художников.

Илл. 2: Ф. И. Шубин, Екатерина II, бюст, гипс тонированный, около 1794, Научно-исследовательский музей Российской Академии художеств, Санкт-Петербург
Abb. 2: F. I. Šubin, Katharina II., getönter Gips, um 1794, Forschungsmuseum der Russischen Akademie der Künste, St. Petersburg

Позже Екатерина II приобрела и другие работы Менгса, назначив пенсию двум его незамужним дочерям. Французские путешественники, посетившие Императорскую Академию художеств в конце XVIII в., восхищались не только увиденными ими картонами Менгса, но и копией с „Парнаса", сделанной одним из учеников.[3]

Во второй половине XIX в. изменились вкусы, слава Менгса померкла. Картоны, переданные из музея в учебные классы, в некоторых документах стали ошибочно называться копиями „Рафаэля Менгса с Рафаэля Санцио".[4]

В настоящее время в собрании Научно-исследовательского музея Российской академии художеств из шести осталось лишь три рисунка:

1. Гений, венчающий искусства. Картон для росписи потолка главного зала виллы Альбани в Риме.

Илл. 3: А. Р. Менгс, пророк Моисей на троне между двух ангелов, картон росписи свода потолка Кабинета манускриптов библиотеки Ватикана, бумага на холсте, итальянский карандаш, соус, уголь, 1772, Научно-исследовательский музей Российской Академии художеств, Санкт-Петербург
Abb. 3: A. R. Mengs. Der Prophet Moses auf dem Thron zwischen zwei Engeln, Karton für die Deckenbemalung des Manuskriptkabinetts der Vatikanischen Bibliothek, Papier auf Leinwand, Kohlestift, Tusche, 1772, Forschungsmuseum der Russischen Akademie der Künste, St. Petersburg

2. Святой апостол Петр на троне между двух ангелов. Картон для росписи Кабинета манускриптов в Ватикане.

3. Пророк Моисей на троне между двух ангелов. Картон для росписи Кабинета манускриптов в Ватикане (илл. 3).

Во время пожара 1900 г. сгорел рисунок „Парнас“ („Аполлон среди муз“), исчезли „Аллегория. История Ватикана“ и „Святая фамилия“. Оставшиеся три картона сразу же были возвращены в музей Академии художеств. Позднее их записали в инвентарь графики как работы неизвестного художника под весьма приблизительными названиями. Честь возвращения авторства Менгса принадлежит выдающемуся сотруднику музея Академии художеств — Луизе Николаевне Целищевой. Ею была изучена имевшаяся на тот момент литература о Менгсе и история создания им картонов. В 1758 г. известный коллекционер античного искусства кардинал Альбани, племянник папы Климента XI, позднее избранный почетным членом Императорской Академии художеств, заказал Менгсу роспись главного зала своей загородной виллы. Это помещение предназначалось для размещения скульптуры. Роспись потолка стала программным произведением нео-

Илл. 4: А. Р. Менгс, Персей и Андромеда, подготовительный картон к картине того же названия, находящейся в Эрмитаже, холст, масло, не позднее 1774, Научно-исследовательский музей Российской Академии художеств, Санкт-Петербург
Abb. 4: A. R. Mengs, Perseus und Andromeda, Vorarbeit auf Karton zum Gemälde in der Ermitage, Öl auf Leinwand, spätestens 1774, Forschungsmuseum der Russischen Akademie der Künste, St. Petersburg

классицизма. Иконографическую программу составил Винкельман, в те годы библиотекарь кардинала Альбани, и художник следовал его идеям о необходимости придания образам благородной простоты и величия. Винкельман высоко оценил исполнение фрески „Парнас“, считал, что она превосходит фреску Гвидо Рени „Аврора“ в Палаццо Роспильози и утверждал, что работа Менгса — самое прекрасное произведение своего времени, перед которым склонил бы голову даже сам Рафаэль.

По сторонам центральной композиции „Парнас“ должны были находиться две овальные сцены — „Аллегория Рима“ и „Гений, венчающий искусства“. Его предварительные наброски хранятся в Мюнхене (Графическое собрание).

Илл. 5: Н. А. Лавров, портрет В. И. Григоровича, холст, масло, 1849, Научно-исследовательский музей Российской Академии художеств, Санкт-Петербург
Abb. 5: N. A. Lavrov, Porträt V. I. Grigorovič, Öl auf Leinwand, 1849, Forschungsmuseum der Russischen Akademie der Künste, St. Petersburg

Сравнение их с окончательным вариантом позволило Л. Н. Целищевой утверждать, что в музее Академии художеств находится подготовительный картон к композиции „Гений, венчающий искусства“, а время исполнения можно определить как 1760-й, так как в 1761 г. вся работа была завершена.

В 1772 г. Менгс получил заказ от папы Климента XIV на украшение Кабинета манускриптов Библиотеки Ватикана. В оформление плафона входили обе композиции — „Апостол Петр“ и „Пророк Моисей“. Работы были окончены в 1773 г. Л. Н. Целищева, датируя картоны из собрания Научно-исследовательского музея Российской академии художеств 1772 г., убедительно доказала, что наши рисунки — авторские и использовались при непосредственной работе над росписью (судя по проколам для припорохов).[5] Для европейских историков искусства они считались утраченными, как можно заключить по вышедшему в 1965 г. фундаментальному каталогу работ Менгса.[6]

В постоянной экспозиции музея Академии художеств показано единственное живописное произведение Менгса, которое и сейчас часто копируют студенты. В инвентаре работа названа копией неизвестного художника с эрмитажной картины „Персей и Андромеда“ (илл. 4). Написанное почти в величину оригинала, оно исполнено рукой мастера, прекрасно владевшего техникой монохромной живописи. Полотно отличается от окончательного варианта иным композиционным решением. Судя по возрасту дублировочного холста, реставрация выполнена в XIX в., когда восполнили поврежденные края и восстановили утраты красочного слоя. Стилистический анализ гризайли и картины подтверждает близость манеры исполнения (особенно в моделировке обнаженного тела, тождественности деталей). Первое упоминание о гризайли встречаем в 1844 г., когда конференц-секретарь Академии художеств Василий Иванович Григорович (1786–1865) вернулся из Италии и предложил Академии купить у него „картину Рафаэля Менгса, изображающую Персея и Андромеду [...]“[7] (илл. 5).

Сам он приобрел работу или у антиквара, или у наследников — произведения Менгса появились на антикварном рынке после распродажи 1780 г. Григорович хорошо знал творчество немецкого мастера, публиковал в своем „Журнале изящных искусств“, издаваемом при Императорской Академии художеств, переводы теоретических трудов как Винкельмана, так и Менгса, считал последнего „одним из величайших и просвещеннейших художников“ прошедшего столетия.[8] Григорович читал курс теории изящных искусств, обращаясь в качестве примеров к собранию Императорской Академии художеств. Одновременно с гризайлью Григорович приобрел в Риме и „Этюд мужской фигуры“, также впоследствии переданный им в Академию художеств (ныне хранится ГМИИ им. А. С. Пушкина в Москве). Несмотря на плохую сохранность, гризайль была куплена за очень высокую цену — тысячу рублей серебром. Это свидетельствовало о том, что в авторстве никаких сомнений не было. В том же 1844 г. эрмитажный реставратор Ф. Табунцов занялся „исправлением“ произведения — дублировал на новый холст и т.д. Гризайль была записана в имущество академического музея как подлинная работа Менгса, о чем свидетельствует рукописный каталог 1858 г.

Илл. 6: И. П. Александров, копия с автопортрета А. Р. Менгса, находящегося в Эрмитаже, холст, масло, после 1807, Научно-исследовательский музей Российской Академии художеств, Санкт-Петербург
Abb. 6: I. P. Aleksandrov, Kopie des Selbstporträts A. R. Mengs' in der Ermitage, Öl auf Leinwand, nach 1807, Forschungsmuseum der Russischen Akademie der Künste, St. Petersburg

Илл. 7: И. В. Бугаевский-Благодарный, портрет художника А. И. Иванова, холст, масло, 1824, Научно-исследовательский музей Российской Академии художеств, Санкт-Петербург
Abb. 7: I. V. Bugaevskij-Blagodarnyj, Porträt des Malers A. I. Ivanov, Öl auf Leinwand, 1824, Forschungsmuseum der Russischen Akademie der Künste, St. Petersburg

Судя по экспозиционному плану 1871 г., гризайль и картоны Менгса должны были быть помещены в парадные залы, а именно во Вторую Античную галерею. Позднее, в числе 29 картонов ее передали в классы Императорской Академии художеств. В имущественной описи классов работы Менгса впервые ошибочно записываются как копии Рафаэля Менгса с Рафаэля Санцио. Точно так же по возвращении в музей они внесены в инвентарь 1926 года. В следующих инвентарных книгах гризайль Менгса превратилась в копию работы неизвестного художника (опись 1932 г.: № 148. Неизвестный художник. Беллерофонт; инвентарь 1937 г.: № 726. Неизвестный художник. Беллерофонт; ныне действующий инвентарь 1950-х гг.: Ж-135. Неизвестный художник. Копия с картины Менгса „Персей и Андромеда“).

Во время составления А. И. Сомовым каталога академического собрания, она не попала в поле его зрения, ибо была в учебных классах. Однако, когда Сомов позднее стал хранителем Эрмитажа, он приводил данные о наличии подготовительных материалов в других собраниях касательно эрмитажных коллекций. В эрмитажном каталоге он упомянул об эскизе гризайлью, хранящемся в Пинакотеке Манфредини в Венеции (1774), став первым, кто вообще обратил внимание на существование подготовительных материалов к „Персею и Андромеде“. Академическая гризайль была создана до 1774 г., а окончательный вариант написан в 1777-м.

Венецианская гризайль фиксирует первоначальную идею картины, она полна непосредственности и грации. Академическая — отражает следующий этап, когда художник стремится „придать материи совершенство“. Прообразами служат античные образцы — статуя Аполлона Бельведерского, фигуры с помпеянских фресок и рельефы с виллы Памфили, изображающие Персея и Андромеду. Надо отметить, что Менгс придавал огромную важность освоению техни-

ки гризайли, без которой невозможно выработать хороший колорит.

В списке работ Менгса 1780 г., находившихся в его римской мастерской, упомянуто несколько подготовительных работ к „Персею и Андромеде“ — первоначальный набросок идеи, две гризайли, один гризайльный эскиз на деревянной основе и, наконец, „картон, написанный гризайлью к картине ‚Персей‘“ с оценкой в 200 римских экю. Именно последний, оцененный выше других, был заключительным и попал в Академию художеств. Он был максимально близок к законченной картине и по размерам. Атрибуция Л. Н. Целищевой восстановила связь между первоначальными эскизами и завершающей композицией одного из самых известных полотен Менгса. Как справедливо отмечалось исследовательницей, особая ценность академической коллекции работ Менгса в том, что она состоит из вещей подготовительного характера, что важно, прежде всего, для художников. С другой стороны, данная специфика не позволяла во всей полноте представить его творческий метод, ибо законченных картин в Академии не было.

Подводя итог, необходимо подчеркнуть общность идей Менгса и академической системы образования. Их сближает отношение к античности, являвшейся объектом поклонения и изучения, а также положение о том, что в основе изобразительного искусства лежит рисунок. Винкельман и Менгс считали, что надо изучать произведения великих мастеров, подражать им, но обязательно творчески перерабатывать свои эмпирические наблюдения, соотносясь с идеалом. Именно эта мысль лежала в основе подготовки живописцев и скульпторов в Императорской Академии художеств, а произведения Менгса помогали увидеть, как этого можно достичь. В знак особого уважения к немецкому художнику в начале XIX столетия Совет Академии заказал одному из своих талантливых воспитанников, академику живописи Ивану Петровичу Александрову, выполнить копию автопортрета Менгса из эрмитажного собрания, и ныне хранящейся в музее (илл. 6). На этом автопортрете 1773 г. немецкому живописцу 45 лет, он только что снял с себя полномочия президента Академии Св. Луки (1771–1772) и пользовался большим авторитетом в художественных кругах Европы.

В Научной библиотеке Российской Академии художеств имеется письмо Менгса к испанскому художнику и писателю Антонио Понзу (1725–1792), изданное по-итальянски в Турине в 1777 г.,[9] а также его русский перевод (1786),[10] познакомивший русскую аудиторию с основными теоретическими положениями художника. Наследие Менгса вошло в жизнь Императорской Академии художеств очень органично, его работы, хранившиеся в Академии и Эрмитаже, постоянно копировались. В 1802 г. ученик гравировального класса Н. И. Уткин, ставший крупнейшим мастером русской гравюры, получил большую золотую медаль за программу „Иоанн Креститель, проповедующий в пустыне“ с картины Менгса, находящейся в Эрмитаже. Выдающийся живописец Александр Андреевич Иванов в годы обучения в Академии художеств пережил период глубокого увлечения идеями и творчеством Менгса. Сын профессора исторической живописи А. И. Иванова, он проникся теоретическими трудами Винкельмана, с которыми познакомился в библиотеке отца (илл. 7). Доказательством тому является портрет Андрея Ивановича Иванова, написанный в 1824 г. И. С. Бугаевским-Благодарным: на столе, среди книг изображен том сочинений Винкельмана. В 1824 г. Александр Иванов написал картину, название которой свидетельствует о том, что источником вдохновения для него послужило творчество Менгса — „Иоанн Креститель проповедующий“. Это произведение не сохранилось.

В 1784 г. на фронтон фасада здания Академии художеств, по решению Совета профессоров, был помещен рельеф. На нем воспроизведена композиция картона Менгса „Парнас“. Он был выполнен итальянским мастером А. Бернаскони, ранее работавшим вместе с Менгсом над декоративным оформлением виллы Альбани в Риме. Произведение было исполнено под руководством выдающегося русского ваятеля Ф. Г. Гордеева и еще раз напоминало о том, что Императорская Академия художеств следует классицистическим традициям.

Примечания:

1 Менгс [Альбом / Автор текста Е. Федотова]. М., 2003. С. 5.

2 *Никулин Н. Н., Целищева Л. Н.* Произведения Антона Рафаэля Менгса в Петербурге (к истории петербургских коллекций) // Труды Академии художеств СССР. М., 1987. Вып. 4. С. 246.

3 [*Fortia de Piles A.*] Voyage de deux français en Allemagne, Danemarck, Suède, Russie et Pologne, fait en 1790–1792. Paris, 1796. T. III: Russie. P. 186, 187.
4 РГИА. Ф. 789. Оп. 19. Ед. хр. 40. 1872–1902. Л. 1, 2; Ед. хр. 42. Л. 101 об., 102 об.; Ед. хр. 63. Л. 174.
5 *Целищева Л. Н.* О произведениях А. Р. Менгса в собрании музея Академии художеств // Искусство. № 9. 1980. С. 61–67.
6 *Honish D.* Anton Raphael Mengs und die Bildform des Frühklassizismus. Recklinghausen, 1965. S. 130. Nr. 293, 298, 299.
7 *Целищева Л. Н.* О произведениях А. Р. Менгса в собрании музея Академии художеств. С. 67. Прим. 14.
8 Ibidem. C. 67.
9 Lettera di Don Antonio Raffaele Mengz, primo pittor di camera di S. M. C. a Don Antonio Ponz. Tradotta dall'originale Spagnuolo manualmente scritto. Torino, 1777.
10 Письмо Дон Антония Рафаела Менгса, первого живописца двора Его Величества Короля Испанского, к Дон Антонию Понзу, переведенное с испанского (писанного самим художником) на италианской, а с италианского на российской. СПб, 1786 (перевод Н. И. Ахвердова).

Veronika-Irina Trajanovna Bogdan

Die Bedeutung der Werke von A. R. Mengs (Sammlung der kaiserlichen Kunstakademie) für die Ausbildung von Künstlern

A. R. Mengs ist eine Lichtgestalt der Aufklärung. Er war Hofmaler des sächsischen Kurfürsten und polnischen Königs sowie des Königs von Spanien und Neapel, Präsident der Accademia di San Luca zu Rom und der Kunstakademie von San Fernando zu Madrid und befreundet mit J. J. Winckelmann. Beide träumten von der vollkommenen Kunst, die die Seele erbaut, ergötzlich ist und zu gutem Geschmack erzieht. Im 18. Jahrhundert gehörte Mengs zu den angesehensten Meistern, die die Künstler verschiedener Länder, darunter auch Russlands, stark beeinflussten. Die russischen Stipendiaten, die ihre Kenntnisse in Rom erweiterten, waren zweifellos auch in seiner Werkstatt, denn J. F. Reiffenstein, der sich um ihren Unterricht und ihr Aufenthaltsprogramm in der Ewigen Stadt kümmerte, war ein Anhänger von Mengs und Freund von Winckelmann. Mitteilungen über bedeutende Werke von Mengs gelangten mit den Berichten, die die Stipendiaten an die Kaiserliche Kunstakademie schickten, nach Sankt Petersburg. So wurde der Boden bereitet für die Rezeption der Mengsschen Werke, noch bevor diese selbst in der Hauptstadt des Russischen Reiches eintrafen. Sicherlich war dieser Name auch den reisenden russischen Adligen bekannt, die vom Geschmack aufgeklärter Europäer beeinflusst waren. Ebenfalls nicht zu vernachlässigen ist die Rolle von Ivan Ivanovič Šuvalov, der sich von 1763 bis 1773 in Europa aufhielt und dabei lange in Rom lebte. Es kann als sicher gelten, dass er nicht nur zu Reiffenstein, sondern auch zu Winckelmann und Mengs Kontakt hatte, ebenso wie zu den Künstlern, die deren Ansichten teilten: A. von Maron, A. Kauffmann, J. Hackert.

Das Werk von Anton Raphael Mengs war die einprägsamste Verwirklichung der Ideen des Neoklassizismus, die vom deutschen Gelehrten und Historiker der antiken Kunst Johann Joachim Winckelmann (1717–1768) formuliert worden waren. Unter dessen Einfluss verfasste Mengs das Traktat „Gedanken über die Schönheit und den Geschmack in der Malerei", erschienen in Zürich 1762. Darin wird die Vorstellung Winckelmanns von der Schaffung vollendeter Kunstwerke ausgehend von den Erfahrungen der antiken Meister entwickelt. Nur durch Nachahmung der Alten und Verbindung von Naturbeobachtung mit der Kenntnis der Werke der Koryphäen (Raphael, Correggio, Tizian und der antiken Bildhauer) könne man sich einen guten Geschmack erarbeiten.

Mengs galt als Reformator der Kunst seiner Epoche und für Winckelmann war er der „größte(n) Künstler(s) seiner [...] Zeit. Er ist als ein Phoenix gleichsam aus der Asche des ersten Raphael erweckt worden, um der Welt in der Kunst die Schönheit zu lehren [...]".[1]

Katharina II. (Abb. 2) wusste von den Werken von Mengs sowohl durch Šuvalov, als auch von ihrem ständigen Briefpartner F. M. Grimm. Im Vertrauen auf deren Urteil bestellte sie 1777 über Reiffenstein zwei Gemälde zu Themen aus der Ilias. Doch der

Künstler war zu dem Zeitpunkt beschäftigt, später krank und starb bald darauf. 1779 ordnete die russische Zarin an, alle von ihm hinterlassenen Werke zu kaufen und dafür so viel zu bezahlen, wie die Erben verlangen. Besonders war ihr am Erwerb des Bildes „Perseus und Andromeda" gelegen, eines seiner letzten in Rom entstandenen Gemälde. Das Bild hatte der englische Kunstliebhaber Sir W. W. Winn[2] bei Mengs in Auftrag gegeben, nach der Fertigstellung wurde es im Palazzo Barberini, wo der Maler damals wohnte, ausgestellt und rief allgemeine Begeisterung hervor. Schließlich gelangte es nach Russland.

Reiffenstein sandte Katharina II. ein Verzeichnis der Werke, die sich in Mengs' römischem Atelier befanden. Darunter waren auch sechs Kartons mit Preisen aufgeführt. Am 4. Oktober 1781 wurde in der Sitzung des Akademierates die Schenkung von sechs Zeichnungen von Werken des berühmten Malers Mengs aus der Ermitage verkündet. Sie kamen in die Festsäle der Akademie und weckten ständiges Interesse bei den Zeitgenossen; ihr großer künstlerischer Wert wurde von J. Georgi und H. Reimers in ihren Schriften über die russische Hauptstadt und die Kaiserliche Kunstakademie gewürdigt (Abb. 1). Der Stich ist von 1810 datiert. Die Zeichnungen wurden in die Beschreibung der akademischen Sammlung aufgenommen und im 1842 erschienenen „Anzeiger" („Ukazatel'") unter den Sehenswürdigkeiten der Akademie erwähnt. Außerdem sind sie im handschriftlichen Katalog von Uchtomskij von 1858 (mit Größe und Technik) aufgeführt sowie auf den Plänen der Hängung von Gemälden und Zeichnungen von 1871 vermerkt.

Die Kartons stießen bei Malern und Bildhauern auf reges Interesse und dienten vielen Generationen russischer Künstler als Anschauungsobjekt beim Studium von Zeichnung und Bildaufbau.

Später erwarb Katharina II. noch weitere Werke von Mengs und stiftete auf diese Weise seinen beiden unverheirateten Töchtern eine Pension. Französische Reisende, die die Kaiserliche Kunstakademie Ende des 18. Jahrhundert besuchten, begeisterten sich nicht nur für die Zeichnungen von Mengs, sondern auch für eine Kopie des „Parnass", die von einem der Zöglinge angefertigt worden war.[3]

Ab Mitte des 19. Jahrhunderts änderte sich der Zeitgeschmack und Mengs' Ruhm verblasste. Die Zeichnungen kamen aus dem Museum in die Unterrichtsräume und wurden in einigen Schriften fälschlich als Kopien „von Raphael Mengs nach Raffael Sanzio" bezeichnet.[4]

Gegenwärtig sind in der Sammlung des Wissenschaftlichen Forschungsmuseums der Russischen Akademie der Künste von den sechs Zeichnungen nur drei erhalten:

1. Ein Genius, die Künste vermählend. Karton für ein Deckengemälde des Hauptsaales der Villa Albani in Rom.

2. Apostel Petrus auf dem Thron zwischen zwei Engeln. Karton für die Ausmalung des Manuskriptkabinetts im Vatikan.

3. Der Prophet Moses auf dem Thron zwischen zwei Engeln. Karton für die Ausmalung des Manuskriptkabinetts im Vatikan (Abb. 3).

Während eines Brandes im Jahre 1900 verbrannte die Zeichnung „Parnass" („Apollo mit den Musen"), verschwunden sind „Allegorie. Geschichte des Vatikans" und „Die Heilige Familie". Die drei verbliebenen Zeichnungen wurden dem Museum der Kunstakademie umgehend zurückgegeben. Später wurden sie in das Inventarverzeichnis der Grafiken als Arbeiten eines unbekannten Künstlers unter ganz ähnlichen Bezeichnungen eingetragen. Das Verdienst, Mengs wieder als Schöpfer dieser Zeichnungen ermittelt zu haben, gebührt der hervorragenden Mitarbeiterin des Museums der Kunstakademie Luiza Nikolaevna Celiščeva. Sie hatte die zum damaligen Zeitpunkt vorhandene Literatur über Mengs und die Entstehungsgeschichte dieser Zeichnungen studiert. 1758 hatte der berühmte Sammler von antiker Kunst Kardinal Albani, ein Neffe von Papst Clemens XI., der später zum Ehrenmitglied der Kaiserlichen Kunstakademie gewählt wurde, bei Mengs die Ausmalung des Hauptsaales seines Landhauses in Auftrag gegeben. In dem Raum sollten Skulpturen aufgestellt werden. Die Deckengemälde wurden zum programmatischen Werk des Neoklassizismus. Die Bildauswahl traf Winckelmann, seinerzeit Bibliothekar des Kardinals Albani, und der Maler folgte seinen Vorstellungen von der Bildgestaltung in „edler Einfalt und Größe". Winckelmann schätzte das Fresko „Parnass" als sehr gut ein und meinte, es übertreffe das Fresko „Aurora" von Guido Reni im Palazzo Rospigliosi und sei das schönste Werk seiner Zeit, vor dem sich selbst Raffael verneigen würde.

Seitlich vom Hauptmotiv „Parnass" sollten zwei ovale Szenen dargestellt werden – die „Allegorie Roms" und der „Genius, die Künste vermählend". Die Skizzen dazu befinden sich in München (Graphische Sammlung). Durch den Vergleich mit der Endfassung konnte L. N. Celiščeva feststellen, dass sich im Museum der Kunstakademie der Karton mit dem

Entwurf zum „Genius, die Künste vermählend“ befindet, dessen Entstehungszeit das Jahr 1760 sein dürfte, da 1761 das gesamte Werk vollendet worden ist.

1772 erhielt Mengs von Papst Clemens XIV. den Auftrag zur Ausgestaltung des Manuskriptkabinetts der Vatikanischen Bibliothek. Zur Deckenausmalung gehörten beide Kompositionen – der „Apostel Petrus [...]“ und der „Prophet Moses [...]“. Die Arbeiten wurden 1773 fertiggestellt. L. N. Celiščeva hat mit der Datierung der Kartons aus der Sammlung des Wissenschaftlichen Forschungsmuseums der Russischen Akademie der Künste auf 1772 überzeugend nachgewiesen, dass unsere Zeichnungen vom Künstler selbst stammen und bei der Arbeit an den Deckengemälden unmittelbar benutzt wurden (worauf die gestochenen Löcher zum Durchpausen verweisen).[5] Für die europäischen Kunstwissenschaftler galten sie als verschollen, wie sich aus dem 1965 erschienen grundlegenden Katalog von Mengs' Werken schließen lässt.[6]

In der Dauerausstellung des Museums der Kunstakademie wird ein einziges Gemälde von Mengs gezeigt, das auch heute noch oft von Studenten kopiert wird. In der Inventarliste figuriert es als Kopie des Gemädles „Perseus und Andromeda“ aus der Ermitage von einem unbekannten Maler (Abb. 4). Es ist fast in der Größe des Originals gehalten und stammt von der Hand des Meisters selbst, der die Technik der monochromen Malerei sehr gut beherrschte. Das Gemälde unterscheidet sich von der endgültigen Fassung im Bildaufbau. Nach dem Alter der hinterklebten Leinwand zu schließen, muss die Restaurierung im 19. Jahrhundert erfolgt sein, als die beschädigten Ränder ausgebessert und die Verluste der Farbschicht ausgeglichen wurden. Die Stilanalyse der Grisaille und des Gemäldes bestätigt die große Ähnlichkeit der Ausführung (besonders bei der Modellierung des nackten Körpers und der Übereinstimmung der Details). Die erste Erwähnung der Grisaille stammt von 1844, als der Konferenzsekretär der Kunstakademie Vasilij Ivanovič Grigorovič (1786–1865) aus Italien zurückkehrte und der Akademie anbot, ihm das „Gemälde von Raphael Mengs, Perseus und Andromeda darstellend“ [...] abzukaufen[7] (Abb. 5).

Er selbst muss das Bild entweder bei einem Kunsthändler oder von den Erben erworben haben; Mengs' Werke erschienen auf dem Kunstmarkt nach dem Ausverkauf von 1780.[8] Grigorovič kannte die Werke des deutschen Meisters gut und veröffentlichte in seinem *Journal der schönen Künste*, das von der Kaiserlichen Kunstakademie herausgegeben wurde, Übersetzungen von theoretischen Schriften sowohl von Winckelmann als auch von Mengs und hielt diesen für „einen der größten und aufgeklärtesten Künstler des vergangenen Jahrhunderts“. Grigorovič hielt Vorlesungen zur Theorie der schönen Künste und verwendete dabei Beispiele aus der Sammlung der Kaiserlichen Kunstakademie. Zusammen mit der Grisaille erwarb Grigorovič in Rom auch die „Studie einer männlichen Figur“ und übergab diese anschließend ebenfalls der Kunstakademie (heute im Staatlichen Puškin-Museum Moskau). Ungeachtet des schlechten Zustands wurde die Grisaille zu einem sehr hohen Preis gekauft – für tausend Silberrubel. Das zeugt davon, dass es keinerlei Zweifel an der Autorenschaft des Bildes gab. Im selben Jahr, also 1844, führte der Restaurator der Ermitage F. Tabuncov eine „Ausbesserung“ des Werkes durch – er hinterklebte eine neue Leinwand usw. Die Grisaille wurde in die Vermögenslisten des akademischen Museums als Original von Mengs eingetragen, was durch den handschriftlichen Katalog von 1858 belegt wird.

Aus dem Ausstellungsplan von 1871 geht hervor, dass die Grisaille und die Zeichnungen von Mengs in den großen Sälen, und zwar in der Zweiten Antikengalerie, gezeigt werden sollten. Später wurden sie mit 26 anderen Kartons in die Unterrichtsräume der Kaiserlichen Kunstakademie gebracht. In der Beschreibung der Ausstattung der Lehrkabinette werden die Arbeiten von Mengs erstmalig fälschlich als Kopien von Raphael Mengs nach Raffael Sanzio verzeichnet. Und genau so wurden sie 1926 nach der Rückführung ins Museum in dessen Inventarliste eingetragen. In den späteren Inventarbüchern wurde aus der Mengsschen Grisaille die Kopie eines unbekannten Künstlers (Verzeichnis von 1932: Nr. 148. Unbekannter Maler. Bellerophon; Verzeichnis von 1937: Nr. 726. Unbekannter Maler. Bellerophon; heute geltendes Verzeichnis aus den 1950er Jahren: Ž-135. Unbekannter Maler. Kopie des Gemäldes „Perseus und Andromeda“ von Mengs).

Als A. I. Somov den Katalog der akademischen Sammlung erarbeitete, entging ihm diese Arbeit, weil sie sich in den Unterrichtsräumen befand. Aber als Somov später zum Verwalter der Ermitage wurde, machte er bezüglich des Ermitagebestandes Angaben über Vorarbeiten in anderen Sammlungen. Im Ermitage-Katalog erwähnt er eine Grisaille-Skizze, die sich in der Manfredini-Pinakothek in Venedig befand (1774), und war damit überhaupt der Erste, der sich für die Existenz der Vorarbeiten zu „Perseus und Andromeda“ interessierte. Die Grisaille aus dem Besitz der Akademie entstand vor 1774 und die Endfassung des Bildes 1777.

In der venezianischen Grisaille ist die ursprüngliche Bildidee festgehalten, sie ist voller Direktheit und Grazie. Die Arbeit, die der Akademie gehört, stellt die nächste Etappe dar, als der Künstler „dem Stoff Vollendung geben" wollte. Als Vorbilder dienten antike Werke – der Apollo von Belvedere, Figuren von Fresken von Pompeji und Reliefs von der Villa Pamfili mit der Darstellung von Perseus und Andromeda. Es ist anzumerken, dass Mengs die Beherrschung der Grisaille-Technik für äußerst wichtig hielt, ohne die die Entwicklung einer guten Farbgebung unmöglich ist.

In Mengs' Werkverzeichnis von 1780, das sich in seinem Atelier in Rom befand, werden einige Vorarbeiten zu „Perseus und Andromeda" erwähnt – die erste Ideenskizze, zwei Grisaillen, eine Grisaille-Skizze auf Holz und schließlich ein „Karton mit Grisaille zum Perseus" mit der Preisangabe von 200 römischen Ecu. Dies war die letzte Vorarbeit, die auch teurer als die anderen bewertet wurde, und diese war es, die in die Kunstakademie kam. Sie kam dem fertigen Gemälde auch in der Größe am nächsten. Mit dieser Zuschreibung stellte L. N. Celiščeva die Verbindung zwischen den ersten Skizzen und der fertigen Komposition eines der bekanntesten Gemälde von Mengs wieder her. Wie die Forscherin zu Recht anmerkt, besteht der besondere Wert der in der Akademie vorhandenen Arbeiten von Mengs darin, dass es Vorarbeiten sind, was besonders für Maler wichtig ist. Andererseits konnte dadurch seine künstlerische Methode nicht vollständig aufgezeigt werden, da es in der Akademie keine fertigen Werke gab.

Zusammenfassend ist die Gemeinsamkeit der Ideen von Mengs und des akademischen Ausbildungssystems hervorzuheben. Gemeinsam ist beiden das Verhältnis zur Antike, die als Gegenstand der Verehrung und des Studiums gesehen wurde, sowie die Auffassung, dass die Grundlage der bildenden Kunst die Zeichnung ist. Winckelmann und Mengs meinten, dass man die Werke der großen Künstler studieren und nachahmen, die empirischen Beobachtungen jedoch in Wechselbeziehung mit dem Ideal kreativ verarbeiten sollte. Genau dieser Gedanke lag der Ausbildung von Malern und Bildhauern an der Kaiserlichen Kunstakademie zugrunde, und die Werke von Mengs halfen zu erkennen, wie das zu erreichen ist. Als Zeichen der Würdigung des deutschen Malers gab der Rat der Akademie zu Beginn des 19. Jahrhundert bei Ivan Petrovič Aleksandrov, einem ihrer begabtesten Absolventen, eine Kopie des Selbstporträts von Mengs aus dem Ermitagebestand in Auftrag, welche sich heute auch im Akademiemuseum befindet (Abb. 6). Auf diesem Selbstbildnis von 1773 ist der deutsche Maler 45 Jahre alt, zu dieser Zeit hat er gerade die Präsidentschaft der Accademiae di San Luca (1771–1772) abgegeben und galt in den europäischen Künstlerkreisen als große Autorität.

In der Wissenschaftlichen Bibliothek der Russischen Akademie der Künste befindet sich ein Brief von Mengs an den spanischen Künstler und Schriftsteller Antonio Pons (1725–1792), auf Italienisch in Turin 1777[9] erschienen, sowie dessen russische Übersetzung (1786),[10] mit dem sich der russische Leser ein Bild von den grundlegenden theoretischen Ansichten des Künstlers machen konnte. Das Erbe von Mengs fügte sich reibungslos in die Tätigkeit der Kaiserlichen Kunstakademie ein, seine Werke, die sich in der Akademie und in der Ermitage befanden, wurden ständig kopiert. 1802 bekam der Schüler der Grafikklasse N. I. Utkin, der zu einem der bedeutendsten russischen Grafiker wurde, eine Große Goldmedaille für seinen Zyklus „Johannes der Täufer, in der Wüste predigend" nach dem Gemälde von Mengs, das sich in der Ermitage befindet. Der bedeutende Maler Aleksandr Andreevič Ivanov hatte sich während seiner Ausbildung an der Kunstakademie sehr für die Ideen und das Schaffen von Mengs begeistert. Als Sohn des Professors für historische Malerei A. I. Ivanov fand er in dessen Bibliothek die theoretischen Werke Winckelmanns und studierte sie eingehend (Abb. 7). Beleg dafür ist ein Porträt von Andrej Ivanovič Ivanov, das 1824 von I. S. Bugaevskij-Blagodarnyj gemalt wurde: Auf dem Tisch ist unter den Büchern auch ein Werk von Winckelmann dargestellt. 1824 schuf Aleksandr Ivanov ein Gemälde, dessen Titel davon zeugt, dass die Quelle der Idee dafür im Schaffen von Mengs zu suchen ist – „Johannes der Täufer, predigend". Dieses Werk ist nicht erhalten.

1784 wurde auf Beschluss des Professorenkollegiums am Giebel des Gebäudes der Kunstakademie ein Relief angebracht. Darauf ist die Komposition der Zeichnung „Parnass" von Mengs wiedergegeben. Es stammt vom italienischen Künstler A. Bernasconi, der zuvor zusammen mit Mengs an der dekorativen Ausgestaltung der Villa Albani in Rom gearbeitet hatte. Das Werk wurde unter der Anleitung des bedeutenden russischen Bildhauers F. G. Gordeev ausgeführt und erinnerte daran, dass die Kaiserliche Kunstakademie der klassizistischen Tradition verhaftet ist.

Елена Вениаминовна Карпова

КЛАССИЦИЗМ В РУССКОЙ СКУЛЬПТУРЕ ПОСЛЕДНЕЙ ТРЕТИ XVIII — ПЕРВОЙ ТРЕТИ XIX ВЕКА

Эпоху классицизма иногда именуют „золотым веком“ русской скульптуры. Наиболее одаренные выпускники открытой в 1757 г. петербургской Академии художеств со временем стали ее профессорами, способствуя своим творчеством и педагогической деятельностью быстрому становлению русской художественной школы.

Первым профессором скульптурного класса Академии художеств был француз Николя Франсуа Жилле (1709–1791). В Россию он приехал 48-летним сложившимся мастером, получив накануне своего отъезда из Парижа звание академика Королевской Академии живописи и скульптуры (1757). Его роль в постановке профессионального преподавания была, безусловно, значимой. Жилле явился зачинателем не только скульптурного, но также натурного и анатомического классов, гипсоформовочной и литейной мастерских. Произведения, исполненные им в Петербурге, в целом продолжали традиции французской скульптуры эпохи рококо. При этом свойственное Жилле внимание к натурным наблюдениям и развитое чувство декоративности имели немаловажное значение для формирования творческих позиций его учеников.

Наряду с определенной ориентацией на французскую художественную школу, что было неизбежно, учитывая национальность первых преподавателей Академии художеств, в самом процессе академического обучения существенную роль играла постоянно пополнявшаяся коллекция гипсовых слепков и форм античных произведений. Их дарил Академии не только ее основатель И. И. Шувалов, но и приезжавшие иностранные мастера, в том числе Н.-Ф. Жилле и Э.-М. Фальконе. Многие отливы специально заказывались в Риме, причем их выбор, как уже отмечалось в литературе, „отражает систему приоритетов, которую развивал в своих трудах Винкельман, — достаточно упомянуть о том, что из 70 отливов, составивших академическую коллекцию, более 40 упоминалось или анализировалось в его трудах“.[1] Влияние идей Винкельмана сказалось и на издаваемых в России и предназначенных, в первую очередь, для художников трактатах И. И. Виена „Диссертация о влиянии анатомии в скульптуру и живопись“ (1789), П. П. Чекалевского „Рассуждение о свободных художествах с описанием некоторых произведений российских художников“ (1792), И. Ф. Урванова „Краткое руководство к познанию рисования и живописи исторического рода, основанное на умозрениях и опытах“ (1793). Эти издания, равно как и другие сочинения теоретического характера, оставшиеся в рукописях, анализировались в только что процитированной публикации Е. Б. Мозговой и К. Ю. Лаппо-Данилевского.

Значительную роль в постепенном утверждении в русской скульптуре классицистических принципов сыграло заграничное пенсионерство

Илл. 1: И. А. Наль, Зевс и Ганимед, гравюра, 1781, по фреске А. Р. Менгса, 1758–1759, Стендаль, Музей Винкельмана
Abb. 1: J. A. Nahl, Zeus und Ganymed, Radierung, 1781, nach dem Fresko von A. R. Mengs, 1758–1759, Stendal, Winckelmann-Museum

награжденных золотыми медалями выпускников. Знакомство с мраморными статуями (пусть даже римскими копиями с греческих оригиналов) значительно углубляло их представления о памятниках античности, которые в стенах петербургской Академии изучались по гипсовым слепкам и гравированным увражам. Особенно важным было пребывание в Риме, где практически все скульпторы-пенсионеры занимались копированием антиков.

В своих самостоятельных работах, посылаемых в Петербург в качестве отчетов, русские художники нередко отталкивались от знаменитых образцов, причем эти вариации имели узнаваемые прототипы. Примечательна история, относящаяся к декабрю 1776 г., когда известный в римской художественной среде И.-Ф. Рейфенштейн, друг и поклонник Винкельмана, находившийся на русской дипломатической службе, сообщил петербургской Академии художеств, что „г. Козловский закончил группу „Юпитер, ласкающий юного Ганимеда“, облик которого изменен и превращен в амура, чтобы придать группе благопристойное выражение отцовской и сыновней любви“.[2] Исследователь творчества Михаила Козловского (1753–1802), цитируя это письмо, отождествил упомянутую группу с композицией Ганимед с орлом (Государственный музей-заповедник „Павловск“), которая, по его мнению, была выполнена „мраморщиком по несохранившемуся гипсовому оригиналу Козловского“.[3] Однако эта „атрибуция“ В. Н. Петрова была ошибкой, которую мы постарались исправить в каталоге состоявшейся в Русском музее юбилейной выставки произведений Козловского (2007).[4]

Дело в том, что при внимательном прочтении цитаты из письма Рейфенштейна закономерно возникает вопрос, относительно какого известного прототипа был „изменен“ облик Ганимеда. Скорее всего, речь шла о так называемой „древней картине“, которой в первом издании „Истории искусства древности“ восторгался Винкельман, но которая на самом деле оказалась мистификацией А.-Р. Менгса (в настоящее время эта фреска 1758–1759 гг. хранится в Национальной галерее античного искусства в Риме; илл. 1). Пенсионерская работа Козловского, в 1782 г. принесшая ему академическое звание назначенного [в академики], скорее всего, утрачена. Но теперь мы имеем возможность хотя бы приблизительно представить эту композицию à l'antique.

Следует сказать, что увлечение античностью на протяжении 1770-х гг. заметно усиливалось и в Париже, где стажировались почти все русские пенсионеры. Интересно, что в инструкции 1779 г., которую Академия художеств выдала своим бывшим воспитанникам, отъезжавшим во Францию, предписывалось стараться „перенимать вкус и важность сочинений нынешних с антиками соответственных, купно с изобретениями в скульптуре статуйной“.[5] Этой рекомендации последовал, в частности, Иван Прокофьев (1757–1828), определенный в ученики к Пьеру Жюльену, который незадолго до этого совершенствовал профессиональное мастерство во Французской Академии в Риме. В 1779 г. Жюльен получил звание академика за мраморную статую Умирающий гладиатор (Лувр), бесспорно навеянную образами античности, начиная со знаменитого Умирающего галла (Капитолийские музеи, Рим). Именно

Илл. 2: М. И. Козловский, Пастушок с зайцем (Аполлон), мрамор, 1789, Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
Abb. 2: M. I. Kozlovskij, Hirte mit Hase (Apollo), Marmor, 1789, Staatliches Ermitage Museum, St. Petersburg

Илл. 3: М. И. Козловский, Екатерина II в образе Минервы, мрамор, 1785, Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
Abb. 3: M. I. Kozlovskij, Katharina II. als Minerva, Marmor, 1785, Staatliches Russisches Museum, St. Petersburg

это произведение Жюльена было поручено копировать Прокофьеву, который к тому же имел возможность наблюдать, как в мастерской его наставника по специальному заказу исполнялась уменьшенная копия довольно сложного по своему пластическому решению антика — Бегущей Аталанты (Лувр).[6]

После возвращения на родину академические пенсионеры, познакомившиеся с богатейшими традициями европейской пластики, успешно работали в разных областях станковой и монументальной скульптуры. Среди самых значимых произведений можно выделить подлинные шедевры, в которых особенно чувствуется преклонение перед памятниками классического искусства, желание использовать в своем творчестве уроки древних мастеров. Вспомним, например, исполненную в Париже в 1789 г. статую М. И. Козловского Пастушок с зайцем, именуемую также Аполлон-охотник (варианты в мраморе хранятся ныне в Эрмитаже, Русском музее и Павловске) (илл. 2). Среди антиков виллы Альбани нам встретился чрезвычайно близкий по трактовке объемов и линий юношеской фигуры Сатир с винным бурдюком.[7] При этом подчеркнем, что речь идет не о прямом заимствовании, а о стремлении русского скульптора приблизиться к пластическому мышлению древнего мастера.

Илл. 4: Ф. Ф. Щедрин, Венера, мрамор, 1792, Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
Abb. 4: F. F. Ščedrin, Venus, Marmor, 1792, Staatliches Russisches Museum, St. Petersburg

Интересна в этом отношении превышающая размеры натуры мраморная статуя М. И. Козловского Екатерина II в образе Минервы (1785), исполненная для Чесменского дворца (ныне — в Русском музее) (илл. 3). Описывая строгий облик дворца-крепости, — он получил свое наименование к 10-летию победы, приведшей к гибели турецкого флота в Чесменской бухте (1770), — И.-Г. Георги писал, что устроена его „внутренность такожде нарочно просто и соразмерно древним обычаям“.[8] Соответствовало этому и произведение Козловского, выразительное в своем пластическом лаконизме. Антикизированное облачение, в ниспадающих складках которого полускрыты военные трофеи, и свиток законов в руке богини призваны создать возвышенный аллегорический образ просвещенной монархии. Этот образ, претворенный в целом ряде живописных и скульптурных произведений екатерининской эпохи, был чрезвычайно дорог самой императрице и целенаправленно утверждался в искусстве раннего русского классицизма.

Непременного упоминания заслуживает большая мраморная Венера (1792) работы Феодосия Щедрина (1751–1825), некогда стоявшая среди зелени в Собственном садике Царского Села (ныне — в Русском музее) (илл. 4). В названном произведении, за которое в 1794 г. скульптор получил звание академика, а затем профессора, он стремился, как справедливо заметил автор монографии о Щедрине, „вернуться к античности, к прекрасной классике, которой так много подражали и которая далеко не всем была доступна“.[9] Это особенно чувствуется при сравнении щедринской Венеры с работой его парижского учителя Габриэля Аллегрена, также изображающей Венеру, но именуемой чаще Купальщица (1767, Лувр). Русскому скульптору удалось „вдохнуть душу“ в свою целомудренно томную богиню красоты, он действительно попытался достичь „благородной простоты и спокойного величия, обнаруживающегося как в позе, так и в выражении лица“, — того, что Винкельман, как известно, назвал „общей и главной отличительной чертой греческих шедевров“ в своих „Мыслях о подражании греческим произведениям в живописи и скульптуре“.[10]

Самым последовательным представителем классицизма, отразившим в своем творчестве все этапы развития стиля, был Иван Мартос (1754–1835), вошедший в историю русского искусства, в первую очередь, как непревзойденный мастер мемориальной пластики. Его многочисленные надгробия, продуманные и тщательно исполненные, отличались разнообразием и удивительной цельностью замыслов. В отличие от других выпускников скульптурного класса, Мартос не был в Париже, оставаясь в Риме с 1774 по 1779 г. и пользуясь в последние годы советами А.-Р. Менгса. Его работы тех лет известны, главным образом, по упоминаниям в академических рапортах; в одном из них, в частности, говорится о мраморных головах Минервы и Весталки, копированных под наблюдением его римского наставника Карло Альбачини, занимавшегося реставрацией античной скульптуры.[11]

Разумеется, было бы неверным сводить все творчество Мартоса, и тем более его современников и собратьев по искусству, к одному „пер-

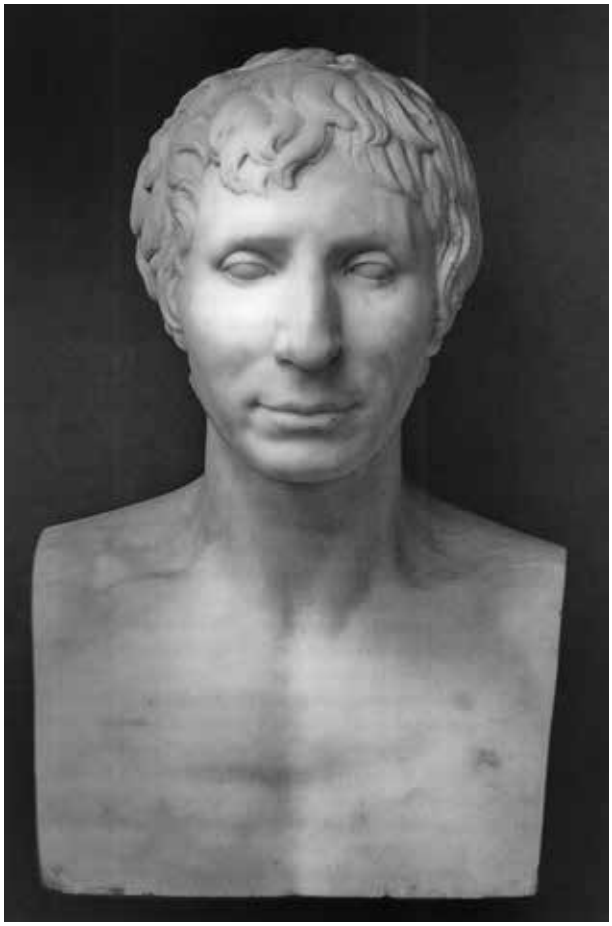
Илл. 5: И. П. Мартос, портрет Н. И. Панина, мрамор, 1790, Государственная Третьяковская галерея, Москва
Abb. 5: I. P. Martos, Porträt N. I. Panin, Marmor, 1790, Staatliche Tret'jakov-Galerie, Moskau

Илл. 6: И. П. Мартос, надгробие Н. И. Панина, не позднее 1788, Благовещенская усыпальница Александро-Невской лавры, Санкт-Петербург
Abb. 6: I. P. Martos, Grabmal N. I. Panin, spätestens 1788, Mariä-Verkündigungs-Krypta des Aleksandr-Nevskij-Klosters, St. Petersburg

воисточнику". И все же в искусствоведческой литературе уже не раз цитировалось свидетельство М. Ф. Каменской (дочери художника, медальера и скульптора Ф. П. Толстого), которая вспоминала, что Мартос „не лепил иначе, как приглядываясь к изображениям античных статуй, главное к их драпировкам".[12]

В русле избранной темы выделим произведения, неоспоримо доказывающие желание мастера вторить творениям древних. Среди примеров сравнительно ранних по времени создания — надгробие графа Н. И. Панина (1718–1783) в Благовещенской усыпальнице Александро-Невской лавры, поставленное не позднее 1788 г. (илл. 5). Включенный в его композицию бюст, нарочито антикизированный, повторяет подписной оригинал 1780 г., который был исполнен еще при жизни генерал-аншефа и обер-гофмейстера, воспитателя великого князя Павла Петровича (ныне — в Третьяковской галерее) (илл. 6). В 1803 г. была создана одна из лучших работ скульптора — портретная бронзовая статуя княгини Е. И. Гагариной (1773–1803), которая изначально стояла на Лазаревском кладбище Александро-Невской лавры (в 1954 г. из соображений сохранности ее перенесли в Благовещенскую усыпальницу).

Подчеркнуто классицистическое звучание имели многие портреты Мартоса, например, мраморные бюсты генерал-фельдмаршала М. М. Голицына (1803, ГРМ) и историка, экстраординарного академика А.-Х. Лерберга (1814, Музей М. В. Ломоносова, СПб)[13] (илл. 7). Тот же подход очевиден в целом ряде станковых и монументальных изображений императора Александра I, явно восходящих к образцам римского скульптурного портрета[14] (илл. 8). Не менее показательны в этом отношении созданные Мартосом памятники герцогу Ришелье в Одессе (открыт в 1828 г.) или М. В. Ломоносову в Архангельске (открыт в 1832 г.).



Илл. 7: И. П. Мартос, портрет А.-Х. Лерберга, мрамор, 1814, Музей М. В. Ломоносова (Кунсткамера), Санкт-Петербург
Abb. 7: I. P. Martos, Porträt A. Ch. Lehrberg, Marmor, 1814, M. V. Lomonosov-Museum (Kunstkammer), St. Petersburg

Илл. 8: И. П. Мартос, портрет Александра I для здания Биржи, мрамор, 1822, Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
Abb. 8: I. P. Martos, Porträt Alexanders I. für das Börsengebäude, Marmor, 1822, Staatliches Russisches Museum, St. Petersburg

Безусловного внимания заслуживает монументально-декоративная скульптура эпохи классицизма. Принципы ее синтеза с архитектурой менялись в разные периоды бытования стиля, но в то же время можно наблюдать и сохранение определенных традиций. Так, уже в последние десятилетия XVIII в. имело место „заимствование“ композиций или отдельных фигур из гравюр, лепить по которым скульпторы приучались в стенах Академии художеств. Не менее показательным является использование в скульптурном декоре „отливок со слепков мраморных антиков“, что можно видеть, например, в рельефах, украшающих павильоны Михайловского замка (а также Мраморную столовую Гатчинского дворца и Константиновский дворец в Стрельне) (илл. 9). „Первоисточники“ для них были обнаружены М. Г. Колотовым и Ю. В. Трубиновым „среди скульптуры музея Пио-Клементино в Ватикане“.[15] Модели и формы подобных барельефных панно хранились в формовочной мастерской Академии художеств, что позволяло архитекторам при необходимости пользоваться этим „фондом“. Именно поэтому одни и те же композиции неоднократно повторяются в убранстве сохранившихся памятников архитектуры.

Начало XIX в. было отмечено строительством в Петербурге целого ряда грандиозных ансамблей, где скульптуре отводилась весьма значимая роль. Это особенно заметно в здании Адмиралтейства, которое с 1806 г. перестраивалось по проекту архитектора А. Д. Захарова и было обильно украшено горельефами, статуями, замковыми масками, объединенными общей темой морского могущества России. Поистине античный размах ощущается в трехфигурных группах морских нимф, несущих земную и небесную

Илл. 9: Рождение Диониса (по слепку с античного рельефа), около 1800, Павильон Михайловского замка, Санкт-Петербург
Abb. 9: Die Geburt des Dionysos, nach dem Abguss eines antiken Reliefs, um 1800, Pavillon des Michajlovskij-Schlosses, St. Petersburg

Илл. 10: Ф. Ф. Щедрин, Нимфы, несущие небесную сферу, пудостский камень, 1812, Адмиралтейство, Санкт-Петербург
Abb. 10: F. F. Ščedrin, Nymphen, die Himmelskugel tragend, Stein aus Pudost', 1812, Zentralbogen der Admiralität, St. Petersburg

Илл. 11: В. И. Демут-Малиновский, Римское шествие, 1825, рельеф фасада Михайловского дворца, Санкт-Петербург
Abb. 11: V. I. Demut-Malinovskij, Römischer Zug, 1825, Michajlovskij-Schloss, St. Petersburg

Илл. 12: С. И. Гальберг, Еврипид, 1831, Российская национальная библиотека, Санкт-Петербург
Abb. 12: S. I. Gal'berg, Euripides, 1831, Russische Nationalbibliothek, St. Petersburg

сферы, которые фланкируют въездную арку (илл. 10). Вместе с пьедесталами они имеют высоту около 11 метров. В 1812 г. их высекли из местного пудостского камня по моделям ранее упоминавшегося Ф. Ф. Щедрина.

Интересно, что уже в процессе работы осознавалась уникальность создаваемой скульптуры. Возникло даже предложение — поскольку „Адмиралтейство по новому фасаду есть строение великолепнейшее, и дабы со временем составить историческое и полное его описание, нужно со всех делаемых эскизов, барельефов, фигур и статуй снять гипсовые слепки и с полною их экспликацией хранить в Музеуме“.[16] К сожалению, эта идея не была реализована, и со временем часть фасадной скульптуры погибла.

К началу 1820-х гг. классицизм в русской скульптуре начинает обретать новые черты, наиболее последовательно проявившиеся в убранстве архитектурных творений К. И. Росси. Уходит в прошлое рассчитанная на внимательное рассматривание „сюжетность“ композиций, которая в значительной мере определяла самостоятельную роль монументально-декоративной пластики в общем ансамбле. Теперь длинные фризообразные рельефы фасадов и интерьеров призваны были лишь поддержать триумфальную торжественность архитектуры. Этому же способствовали античные колесницы, венчающие сооружения эпохи ампира.

Во многих отношениях характерно пластическое убранство Михайловского дворца, построенного в 1819–1825 гг. (илл. 11). Здесь, как и в большинстве других ансамблей, под руководством и по рисункам Росси работали скульпторы Василий Демут-Малиновский (1879–1846) и Степан Пименов (1784–1833). В стремлении „выдержать стиль“ они чаще всего обращались к увражам или гипсовым отливам подлинных древнеримских фрагментов „шествий“ и „жертвоприношений“ с Алтаря Мира или Арки Марка Аврелия. Это были своего рода камертоны для вариаций, заполняющих промежутки между композициями, инспирированными античными памятниками.

„Полюбя высокие произведения Греции, я полюбил и самую Грецию, я стал читать и изучать все, что было написано об истории, обычаях и образе жизни этого обладавшего изящным вкусом, образованнейшего народа древности“,[17] — писал в одном из писем разносторонне одаренный художник, медальер и скульптор Федор Толстой (1783–1873). В восковых рельефах на сюжеты „Илиады“ Гомера (ГТГ), получивших особое распространение в гальванопластических отливах, его стремление к достоверности каждой детали (вплоть до курильницы, треножника или вазы) проявилось столь же последовательно, как и в знаменитых иллюстрациях к поэме И. Ф. Богдановича „Душенька“, основанной на античном мифе о любви Амура и Психеи.

Научный, „археологический“ интерес к классической древности, питавший неоклассицизм 1820-х гг., определял многостороннюю деятельность Александра Николаевича Оленина (1763–1843), президента Императорской Академии художеств и Императорской Публичной библиотеки. Главный корпус последней строился в 1828–1834 гг. и украшался скульптурой под его непосредственным наблюдением. Кроме

Илл. 13: С. И. Гальберг, Мальчик, пускающий мыльные пузыри, бронза, 1826, Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
Abb. 13: S. I. Gal'berg, Knabe, der Seifenblasen macht, Bronze, 1826, Staatliches Russisches Museum, St. Petersburg

традиционного ампирного декора (статуя Минервы на фронтоне, горельефы летящих Слав на аттике, рельефные панно между колоннами) здесь появились монументальные, почти 6-ти метровые в высоту, статуи греческих и римских мыслителей, поэтов, ученых.

Составляя для них программу, Оленин не раз менял „персонажей", оставив в итоге Геродота, Гомера, Платона, Демосфена, Вергилия, Цицерона, Гиппократа, Еврипида, Евклида и Тацита. „Все сии фигуры, — писал он, — должны быть портреты. Большая часть имеется в бюстах в Академии, а другую можно найти в Иконологии знаменитого Висконти. Костюм греческой, отличающийся между прочим сандалиями на голых слежках, а римской — полусапожками, а также и покрой плащей должно строго наблюсти".[18] Одним из исполнителей этого проекта был Самуил Гальберг (1787–1839), автор статуи древнегреческого драматурга Еврипида (илл. 12), при создании которой явно использовались известные иконографические прототипы — его статуя (Ватикан) и портретный бюст-герма (Неаполь), многократно повторенный в римских копиях с греческого оригинала 330 г. до н.э.

Илл. 14: Мальчик с уткой, римская вариация эллинистической скульптуры, Рим, Музеи Ватикана
Abb. 14: Knabe mit Ente, Römische Variante einer hellenistischen Skulptur, Rom, Vatikanische Museen

В историю скульптуры Гальберг вошел, главным образом, как исключительно одаренный портретист, запечатлевший целую галерею выдающихся современников — А. С. Пушкина, И. А. Крылова, И. А. Каподистрию, В. А. и А. А. Перовских и т.д. В своих классически строгих бюстах-гермах он добивался не только абсолютной физиономической верности, но и психологической глубины образов. Современники не раз сопоставляли его работы с творениями греков. Так, Н. А. Рамазанов утверждал, что „бюстов из новейших скульпторов никто так не исполнял, как Гальберг; имена соперников его в работах этого рода можно встретить лишь на древних Греческих бюстах, находящихся в музее Капитолия".[19] Здесь несомненно имелись в виду портреты русского посланника в Италии, „великого любителя древности" А. Я. Италинского (1823) и особенно увлеченного античностью А. Н. Оленина (1831).

В пенсионерскую поездку в Италию Гальберг отправился в возрасте 31 года и покинул ее лишь спустя 10 лет (1828). Его подробнейшие письма родным и друзьям свидетельствуют о том, насколько важными были для него скульптурные сокровища Ватикана: „…рисую с антиков, смотрю на них, и каждый день нахожу какие-нибудь новые, еще не примеченные мною вещи, или в старых новые красоты и любуюсь ими. Апол-

лон, Лаокоон etc., которые мне были так знакомы в гипсе, в мраморе кажутся мне совершенно новыми, невиданными доселе. Я чувствую неизъяснимое удовольствие, разсматривая сии образцовые произведения древней Греции, мечтая пред ними. Ах, если бы ты мог произвесть две, одну вещь, подобную этим, то, умри, Самойло! — тебя будут помнить. Таким образом провожу я каждый день и по целому дню в Ватикане".[20]

Об очевидном влиянии тщательно изучавшихся антиков свидетельствует, в частности, исполненный в Риме в 1826 г. Мальчик, пускающий мыльные пузыри (илл. 13).[21] Явно вдохновленный ватиканским Мальчиком с уткой (илл. 14), Гальберг строит похожую композицию, варьируя движение сидящего ребенка и внося изменения, оправданные сюжетом. При этом очевидно желание Гальберга сохранить живую пластику детской фигуры, продуманную завершенность ее пространственного решения.

Подобные „подражания" в лучших произведениях русских скульпторов эпохи классицизма неизменно носили творческий характер, именно это в значительной мере определяет их художественную значимость.

Примечания:

1 *Мозговая Е. Б., Лаппо-Данилевский К. Ю.* Идеи И. И. Винкельмана и петербургская Академия художеств в XVIII столетии // XVIII век. СПб., 2002. Сб. 22. С. 164.

2 *Петров В. Н.* Михаил Иванович Козловский. М., 1977. С. 36.

3 Там же. С. 47, 215.

4 Михаил Козловский. 1753–1802 [Каталог выставки. Русский музей]. СПб., 2007. С. 6–8.

5 Цит. по кн.: Иван Прокофьев. 1758–1828. К 250-летию со дня рождения [Каталог выставки. Русский музей]. СПб., 2008. С. 10.

6 Подробнее об этом см.: Les élèves russes de Pierre Julien // Pierre Julien, sculpteur du roi. 1731–1804 / L'exposition, du 26 juin 2004 au 31 octobre 2004 / Musée Crozatier, Le Puy-en-Velay. Paris, 2004. P. 108–116; *Карпова Е. В.* Русские пенсионеры в мастерской скульптора Пьера Жюльена (1731–1804) // Русское искусство Нового времени. Исследования и материалы. Сб. статей. М., 2008. Вып. 11. С. 76–78.

7 Forschungen zur Villa Albani. Katalog der antiken Bildwerke. Berlin, 1988. Kat. № 50. Taf. 90–91.

8 *Георги И.-Г.* Описание российско-императорского столичного города Санкт-Петербурга и достопамятностей в окрестностях оного. СПб., 1794. С. 683.

9 *Каганович А. Л.* Феодосий Федорович Щедрин. 1751–1825. М., 1953. С. 44.

10 *Винкельман И.-И.* История искусства древности. Малые сочинения. Издание подготовил И. Е. Бабанов. СПб., 2000. С. 315.

11 *Коваленская Н. Н.* Мартос. М.; Л., 1938. С. 27.

12 *Каменская М. Ф.* Воспоминания. М., 1991. С. 147.

13 Воспроизведения см. в кн.: Иван Мартос. Известный и неизвестный… Портрет в творчестве скульптора. К 250-летию со дня рождения. [Каталог выставки / Русский музей]. СПб., 2005. С. 17, 20.

14 Там же. С. 24–31.

15 *Колотов М. Г., Трубинов Ю. В.* К проблеме генезиса декоративной скульптуры павильонов Михайловского замка // Дворцы Русского музея. Сборник статей. М., 1999. С. 121–132.

16 *Каганович А. Л.* Указ. соч. С. 99.

17 Цит. по кн.: *Коваленская Н. Н.* Русский классицизм. М., 1964. С. 327.

18 Цит. по: *Карпова Е. В.* Монументальная пластика „классического" Петербурга и античность // Санкт-Петербург и античность. [Каталог выставки / Государственный Эрмитаж]. СПб., 1993. С. 31–38.

19 *Рамазанов Н. А.* Материалы для истории художеств в России. М., 1863. Кн. I. С. 169.

20 Скульптор Самуил Иванович Гальберг в его заграничных письмах и записках: 1818–1828. СПб., 1884. С. 56.

21 Это сопоставление впервые было проведено в статье: *Преснов Г. М.* Античные реминисценции в новом русском искусстве // Художественный отдел Государственного Русского музея. Материалы по русскому искусству. Л., 1928. Т. 1. С. 225–226.

Elena Veniaminovna Karpova

Der Klassizismus in der russischen Plastik vom letzten Drittel des 18. bis ins erste Drittel des 19. Jahrhunderts

Die Epoche des Klassizismus wird manchmal als „goldenes Zeitalter" der russischen Plastik bezeichnet. Die besten Absolventen der 1757 gegründeten Petersburger Kunstakademie wurden mit der Zeit zu deren Professoren und förderten mit ihrem künstlerischen Schaffen und ihrer Lehrtätigkeit die baldige Herausbildung einer russischen Schule in der Kunst.

Der erste Professor für Bildhauerei an der Kunstakademie war der Franzose Nicolas-François Gillet (1709–1791). Nach Russland kam er als 48-jähriger, erfahrener Meister, der kurz vor seiner Abreise aus Paris zum Mitglied der Königlichen Akademie für Malerei und Bildhauerei (1757) berufen worden war. Er spielte zweifellos eine bedeutende Rolle bei der Einführung einer professionellen Lehrtätigkeit. Gillet gründete nicht nur die Klasse für Bildhauerei, sondern auch die für Natur und Anatomie sowie die Gipsformen- und die Gusswerkstatt. Die von ihm in Sankt Petersburg geschaffenen Werke standen insgesamt in der Tradition des französischen Rokoko. Gillet legte viel Wert auf die Naturbeobachtung und besaß ein ausgeprägtes Gespür für das Dekorative, was für die Herausbildung der künstlerischen Positionen seiner Schüler von beträchtlicher Bedeutung war.

Neben einer gewissen Ausrichtung auf die französische Schule in der Kunst, was angesichts der Nationalität der ersten Lehrer an der Kunstakademie unausweichlich war, spielte in der akademischen Ausbildung die ständig wachsende Sammlung von Gipsabgüssen und -formen von antiken Kunstwerken eine wesentliche Rolle. Diese wurden der Akademie nicht nur von ihrem Gründer I. I. Šuvalov geschenkt, sondern auch von den ausländischen Meistern, darunter N.-F. Gillet und E.-M. Falconet. Viele Abgüsse wurden extra in Rom bestellt, wobei deren Auswahl, wie in der Literatur bereits bemerkt wurde, „das Prioritätensystem widerspiegelt, das Winckelmann in seinen Schriften entwickelte; davon zeugt schon allein die Tatsache, dass von den 70 Abgüssen, die die Akademiesammlung bildeten, über 40 in seinen Werken erwähnt bzw. analysiert werden."[1] Der Einfluss Winckelmanns ist auch in den in Russland veröffentlichten und vor allem für Künstler gedachten Traktaten *Dissertation über den Einfluss der Anatomie auf die Bildhauerei und die Malerei* von I. I. Vien (1789), *Traktat über die freien Künste mit Beschreibung einiger Werke russischer Künstler* von P. P. Čekalevskij (1792) und *Kurze Anleitung zum Verständnis der Zeichnung und Malerei historischer Art, auf Gedanken und Versuchen beruhend* von I. F. Urvanov (1793) erkennbar. Diese Schriften werden ebenso wie weitere Abhandlung zur Theorie, die nur als Handschriften vorliegen, in der soeben zitierten Publikation von E. B. Mozgovaja und K. Ju. Lappo-Danilevskij analysiert.

Eine wesentliche Rolle bei der allmählichen Herausbildung klassizistischer Prinzipien in der russischen Bildhauerkunst spielten die vom Staat finanzierten Auslandsaufenthalte der Absolventen, die mit einer Goldmedaille ausgezeichnet worden waren. Indem sie die Marmorstatuen (selbst wenn es nur römische Kopien griechischer Originale waren) kennenlernten, vertieften sie ihre Vorstellungen von den antiken Denkmälern beträchtlich, die sie in der Petersburger Akademie an Gipsabgüssen und Stichen studiert hatten. Besonders wichtig war der Aufenthalt in Rom, wo sich praktisch alle Bildhauerei-Stipendiaten mit dem Kopieren der Altertümer beschäftigten.

In ihren eigenen Arbeiten, die im Rahmen der Rechenschaftslegung nach Sankt Petersburg geschickt wurden, entfernten sich die russischen Künstler nicht selten von den berühmten Vorbildern, wobei diese Variationen erkennbare Vorbilder hatten. Bemerkenswert ist eine Episode aus dem Dezember 1776, als der in römischen Künstlerkreisen bekannte J.-F. Reiffenstein, ein Freund und Anhänger Winckelmanns, der im russischen diplomatischen Dienst stand, der Petersburger Akademie mitteilte, dass „Herr Kozlovskij die Gruppe ‚Jupiter, den jungen Ganymed liebkosend' fertiggestellt hat, dessen Aussehen er verändert und in einen Amor umgestaltet hat, um der Gruppe den schicklichen Ausdruck von väterlicher und Sohnesliebe zu geben."[2] Der Erforscher des Schaffens von Michail Kozlovskij (1753–1802) hat beim Zitieren dieses Briefes die erwähnte Gruppe mit der Skulptur „Ganymed mit dem Adler" (Staatliches Schloss- und Parkensemble Pavlovsk) gleichgesetzt, die seiner Ansicht nach „von einem Marmorbildhauer nach dem nicht mehr erhaltenen Gipsoriginal von Kozlovskij"[3] geschaffen worden sei. Diese Zuschreibung von V. N. Petrov war allerdings falsch – diesen Fehler versuchten wir im Katalog der Jubiläumsausstellung mit Werken Kozlovskijs (2007), die im Russischen Museum stattfand, zu berichtigen.[4]

Das Problem besteht darin, dass sich beim aufmerksamen Lesen des Zitats aus Reiffensteins Brief zwangsläufig die Frage stellt, im Vergleich zu welchem

bekannten Vorbild das Aussehen Ganymeds verändert worden sei. Höchstwahrscheinlich handelte es sich dabei um ein sogenanntes antikes Gemälde, das Winckelmann in der ersten Ausgabe seiner *Geschichte der Kunst des Alterthums* mit Begeisterung erwähnt, das sich aber später als Fälschung von A. R. Mengs erwies (gegenwärtig befindet sich dieses Fresko von 1758–1759 in der Museo Nazionale in Rom; Abb. 1). Das Werk des Stipendiaten Kozlovskij, für das er 1782 in die Akademie berufen wurde, ist aller Wahrscheinlichkeit nach verschollen. Aber wir können uns jetzt dieses à l'antique-Werk zumindest annähernd vorstellen.

Es ist anzumerken, dass die Begeisterung für die Antike im Verlauf der 1770er Jahre auch in Paris deutlich zugenommen hatte, wo sich fast alle russischen Stipendiaten aufgehalten haben. Interessant ist der Hinweis in der Anleitung von 1779, die die Kunstakademie ihren ehemaligen Zöglingen auf die Reise nach Frankreich mitgab, sie sollten „sich den Geschmack und die Bedeutung der heutigen Kunstwerke, die den antiken entsprechen, zusammen mit den Erfindungen in der Schaffung von Statuen aneignen."[5] Dieser Empfehlung folgte insbesondere Ivan Prokof'ev (1757–1828), welcher als Schüler zu Pierre Julien kam, der kurz zuvor sein fachliches Können an der Französischen Akademie in Rom vervollkomment hatte. 1779 wurde Julien für die Marmorstatue „Sterbender Gladiator" (Louvre) zum Mitglied der Akademie ernannt – ein Werk, das eindeutig von der antiken Kunst beeinflusst ist, etwa vom berühmten „Sterbenden Gallier" (Kapitolinisches Museum Rom). Eben dieses Werk von Julien sollte Prokof'ev auch kopieren, der außerdem in der Werkstatt seines Lehrmeisters beobachten konnte, wie als Auftragswerk eine kleinere Kopie einer kompliziert aufgebauten antiken Skulptur, der „Fliehenden Atalante" (Louvre), entstand.[6] Die Akademie-Stipendiaten hatten die große Tradition der europäischen Plastik kennengelernt und arbeiteten nach der Rückkehr in die Heimat erfolgreich auf verschiedenen Gebieten der Rund- und Monumentalplastik. Unter den wichtigsten Arbeiten sind einige besonders großartige Kunstwerke, bei denen die Verneigung vor den Denkmälern der klassischen Kunst und der Wunsch, die Lehren der alten Meister im eigenen Schaffen anzuwenden, besonders spürbar sind. Als Beispiel sei die 1789 in Paris von M. I. Kozlovskij geschaffene Statue „Der Hirte mit dem Hasen" genannt, die auch als „Apollo als Jäger" bezeichnet wird (Varianten in Marmor befinden sich heute in der Ermitage, im Russischen Museum und in Pavlovsk) (Abb. 2). Bezüglich der Altertümer der Villa Albani entdeckten wir einen in der Körperlichkeit und Zeichnung der jugendlichen Figur sehr ähnlichen Satyr mit Weinschlauch.[7] Dabei möchten wir betonen, dass hier nicht die direkte Nachahmung gemeint ist, sondern das Bestreben des russischen Bildhauers, sich dem plastischen Denken des antiken Meisters anzunähern.

Interessant ist in diesem Zusammenhang die überlebensgroße Marmorstatue von M. I. Kozlovskij „Katharina II. als Minerva" (1785), die ursprünglich für das Tschesmenische Palais geschaffen wurde (heute ist sie im Russischen Museum) (Abb. 3). J.-G. Georgi beschreibt das strenge Äußere des festungsartigen Schlosses, das seinen Namen zu Ehren des 10. Jahrestages des Sieges über die türkische Flotte in der Bucht von Çeşmene (1770) erhielt, und stellt weiter fest, dass „sein Inneres ebenso absichtlich einfach und entsprechend antiken Gepflogenheiten" gestaltet sei.[8] Dem entsprach auch das Werk von Kozlovskij mit seiner ausdrucksstarken, lakonischen Plastik. Das antikisierende Gewand, in dessen herabfallenden Falten Kriegstrophäen halbverborgen sind, und eine Gesetzesrolle in der Hand der Göttin sind dazu angetan, ein erhabenes, allegorisches Bild der aufgeklärten Monarchin zu zeichnen. Dieses Bild, das auch die Zarin selbst außerordentlich schätzte, wurde in einer ganzen Reihe von Gemälden und Skulpturen zu Katharinas Zeiten aufgenommen und in der Kunst des frühen russischen Klassizismus als vorbildlich angesehen.

Unbedingt erwähnt werden muss auch die große Marmorvenus (1792) von Feodosij Ščedrin (1751–1825), die früher mitten im Grünen des Lustgartens von Carskoe Selo stand (heute im Russischen Museum) (Abb. 4). Mit diesem Werk, für das der Bildhauer 1794 zum Akademiemitglied und später zum Professor berufen wurden, bemühte sich sein Schöpfer, wie der Autor der Monografie über Ščedrin zu Recht bemerkt, „zur Antike zurückzukehren, zu dieser herrlichen Klassik, die so oft nachgeahmt wurde und bei Weitem nicht allen zugänglich war."[9] Das wird besonders deutlich beim Vergleich der Venus von Ščedrin mit der seines Pariser Lehrmeisters Gabriel Allegrain, die jedoch meistens als „Die Badende" (1767, Louvre) bezeichnet wird. Dem russischen Bildhauer ist es gelungen, seiner keusch ermatteten Schönheitsgöttin „Seele einzuhauchen", er suchte tatsächlich nach „eine(r) edle(n) Einfalt und eine(r) stille(n) Größe, sowohl in der Stellung als im Ausdrucke", also nach dem, was Winckelmann in seinen *Gedancken über die Nachahmung der Griechischen Wercke in der Mahlerey*

und Bildhauerkunst bekanntlich als „das allgemeine vorzügliche Kennzeichen der griechischen Meisterstücke“ erachtete.[10]

Der konsequenteste Vertreter des Klassizismus, in dessen Schaffen alle Entwicklungetappen dieses Stils vertreten sind, war Ivan Martos (1754–1835), der in die russische Kunstgeschichte in erster Linie als unübertroffener Meister der Funeralplastik einging. Seine zahlreichen durchdachten und sorgfältig gearbeiteten Grabmäler hoben sich durch Verschiedenartigkeit und eine erstaunlich konsequente Grundidee heraus. Im Gegensatz zu anderen Absolventen der Bildhauereiklasse war Martos nicht in Paris, sondern blieb von 1774 bis 1779 in Rom, wo er in den letzten Jahren von A. R. Mengs beraten wurde. Seine Arbeiten aus dieser Zeit sind vorwiegend durch die Erwähnung in den Berichten an die Akademie bekannt; in einem davon ist die Rede von Marmorköpfen der Minerva und einer Vestalin, die er unter der Aufsicht seines römischen Lehrmeisters Carlo Albacini kopierte, der sich seinerseits mit der Restaurierung antiker Skulpturen beschäftigte.[11]

Selbstverständlich wäre es falsch, das gesamte Schaffen von Martos und erst recht das seiner Zeitgenossen und Künstlerkollegen auf eine einzige „Urquelle“ zurückzuführen. Und doch wird in der kunsthistorischen Literatur immer wieder die Aussage von M. F. Kamenskaja (Tochter des Malers, Medailleurs und Bildhauers F. P. Tolstoj) zitiert, Martos habe beim Arbeiten „immer Darstellungen antiker Statuen, vor allem deren Faltenwurf, vor Augen gehabt.“[12]

Im Rahmen des gewählten Themas führen wir einige Werke an, die unstrittig den Wunsch des Meisters belegen, die Werke der Antike nachzuahmen. Zu den relativ frühen Beispielen gehört das Grabmal des Grafen N. I. Panin (1718–1783) in der Mariä-Verkündigungs-Kirche des Aleksandr-Nevskij-Klosters, das nicht später als 1788 entstand (Abb. 5). Die in der Komposition enthaltene absichtlich antikisierte Büste ist ein Abbild des mit Namenszug versehenen Originals von 1780, das noch zu Lebzeiten des Generals en chef, Oberhofmeisters und Erziehers des Großfürsten Pavel Petrovič entstand (heute in der Tret'jakov-Galerie) (Abb. 6). 1803 schuf der Künstler eines seiner besten Werke – die Bronzebüste der Fürstin E. I. Gagarina (1773–1803), die ursprünglich auf dem Lazarus-Friedhof des Aleksandr-Nevskij-Klosters stand (1954 wurde sie zum besseren Schutz in die Mariä-Verkündigungs-Kirche gebracht).

Viele Portäts von Martos waren deutlich klassizistisch geprägt, zum Beispiel die Marmorbüste des Generalfeldmarschalls M. M. Golycin (1803, Russisches Museum) und die des Historikers und außerordentlichen Akademiemitglieds A.-Ch. Lehrberg (1814, Lomonosov-Museum Sankt Petersburg)[13] (Abb. 7). Dieselbe Ausrichtung sieht man in einer ganzen Reihe von Skulpturen und monumentalen Darstellungen von Zar Alexander I., bei denen er offenkundig auf römische Porträtskulpturen als Vorbild zurückgriff[14] (Abb. 8). Nicht minder charakteristisch waren diesbezüglich das von Martos geschaffene Richelieu-Denkmal in Odessa (übergeben 1826) und das Lomonosov-Denkmal in Archangelsk (übergeben 1832).

Unbedingt zu beachten ist im Klassizismus die dekorative Monumentalplastik. Die Grundsätze ihrer Synthese mit der Architektur änderten sich im Verlaufe der Stilepoche, jedoch ist gleichzeitig die Beibehaltung bestimmter Traditionen zu beobachten. So kam es schon in den letzten Jahrzehnten des 18. Jhs. zu „Übernahmen“ von Kompositionen oder einzelnen Figuren von den Stichen, zu deren Einsatz als Vorlage für Skulpturen die Bildhauer in der Kunstakademie angehalten wurden. Ebenso typisch ist die Verwendung von „Gussstücken von Abgüssen von Marmorantiken“ für plastische Verzierungen, was man beispielsweise im Reliefdekor der Pavillons der Michaelsburg sieht (auch im Marmorspeisesaal des Palastes von Gatschina und im Konstantinpalast in Strel'na) (Abb. 9). Die Vorbilder dafür wurden von M. G. Kolotov und Ju. V. Trubinov „unter den Skulpturen des Museo Pio Clementino im Vatikan“[15] entdeckt. Modelle und Formen solcher Relieftafeln gab es in der Formenwerkstatt der Kunstakademie, sodass die Architekten bei Bedarf diesen Fundus nutzen konnten. Deshalb finden sich dieselben Gestaltungselemente im Dekor von mehreren, bis heute erhaltenen Architekturdenkmälern.

In den Beginn des 19. Jahrhunderts fiel in Sankt Petersburg der Bau etlicher grandioser Ensembles, wobei die Plastik eine bedeutende Rolle spielte. Besonders deutlich wird dies am Gebäude der Admiralität, das ab 1806 nach dem Entwurf des Architekten A. D. Zacharov umgebaut und üppig mit Hochreliefs, Statuen und Schlusssteinplastiken verziert wurde, deren übergreifendes Thema die starke russische Seemacht war. Von wahrhaft antiker Größe sind die Dreifigurengruppen der Meeresnymphen, die die Erd- und die Himmelskugel tragen, an beiden Seiten des Triumphbogens (Abb. 10). Mit Sockeln sind sie rund 11 m hoch. Sie wurden 1812 nach Modellen des bereits erwähnten F. F. Ščedrin aus Tuffstein aus dem nahegelegenen Steinbruch von Pudost' geschaffen.

Es ist bemerkenswert, dass man sich schon während der Arbeit an diesem Ensemble der Einzigartigkeit der Skulpturen bewusst war. Es gab sogar den Vorschlag, da „die Admiralität mit ihrer Fassade ein ganz hervorragendes Bauwerk ist, mit der Zeit eine historische und vollständige Beschreibung derselben zu verfassen, dazu sollten von allen Entwürfen, Reliefs, Figuren und Statuen Gipsabgüsse genommen und mit vollständigen Erläuterungen im Museum aufgewahrt werden."[16] Leider wurde diese Idee nicht verwirklicht und inzwischen ist ein Teil der Fassadenplastiken verloren gegangen.

Zum Anfang der 1820er Jahre nimmt der Klassizismus in der russischen Bildhauerkunst eine neue Gestalt an, die am deutlichsten im Dekor der Bauwerke des Architekten K. I. Rossi erkennbar ist.

Immer seltener werden Kompositionen mit thematischen Inhalten, die einen aufmerksamen Betrachter erforderten und in hohem Maße die eigenständige Rolle der monumental-dekorativen Plastik bestimmt hatten. Nunmehr sollten die langen Relieffriese von Fassaden und Innenräumen nur noch die triumphale Feierlichkeit der Architektur unterstreichen. Die in der Epoche des Empire als Krönung auf Bauwerken errichteten antiken Streitwagen trugen ebenfalls dazu bei.

In vielerlei Hinsicht charakteristisch ist der plastische Dekor des Michajlovskij-Palastes, der 1819–1825 errichtet wurde (Abb. 11). Daran arbeiteten, wie an den meisten anderen Bauwerken auch, unter der Anleitung und nach Zeichnungen von Rossi die Bildhauer Vasilij Demut-Malinovskij (1879–1846) und Stepan Pimenov (1784–1833). In ihrem Bemühen, sich „an den Stil zu halten", griffen sie meistens auf die Werke bzw. Gipsabgüsse von originalen römischen Fragmenten mit Darstellungen von Triumphzügen und Opferungen auf Ara pacis oder dem Mark-Aurel-Bogen zurück. Diese bildeten gewissermaßen den Grundtenor für die Variationen in den Zwischenräumen der Kompositionen, die von antiken Denkmälern inspiriert waren.

„Als mich die großen Werke Griechenlands entzückten, begeisterte mich auch das Land selbst, und ich fing an, alles zu lesen und zu studieren, was über die Geschichte, die Sitten und die Lebensweise dieses mit einem erlesenen Geschmack gesegneten und gebildetsten Volkes der Antike geschrieben worden war"[17], schrieb in einem Brief der vielseitig begabte Maler, Medailleur und Bildhauer Fedor Tolstoj (1783–1873). Sein Bestreben, jedes Detail (bis hin zu Räucherschalen, Dreifüssen oder Vasen) genau wiederzugeben, äußerte sich in seinen Wachsreliefs zur *Ilias* von Homer (Tret'jakov-Galerie), die besonders als galvanoplastische Abgüsse verbreitet waren, ebenso konsequent wie in seinen berühmten Illustrationen zur Verserzählung *Duschen'ka* von I. F. Bogdanovič, das auf dem antiken Mythos von der Liebe Amors zu Psyche beruht.

Ein wissenschaftliches, ja nahezu archäologisches Interesse für die klassische Antike als Quelle des Neoklassizismus der 1820er Jahre bestimmte das vielseitige Schaffen von Aleksandr Nikolaevič Olenin (1763–1843), dem Präsidenten der Kaiserlichen Kunstakademie und der Kaiserlichen Öffentlichen Bibliothek. Deren Hauptgebäude entstand 1828–1834 und bekam sein plastisches Dekor unter Olenins unmittelbarer Aufsicht. Neben dem traditionellen Empire-Dekor (Minerva-Statue am Giebel, Hochreliefs von fliegenden Nike-Figuren in der Attika, Relieftafel zwischen den Säulen) erscheinen hier monumentale, fast 6 m hohe Statuen griechischer und römischer Denker, Dichter und Gelehrter.

Bei der Auswahl der Figuren wechselte Olenin mehrmals die „Besetzung" und entschied sich schließlich für Herodot, Homer, Platon, Demosthenes, Vergil, Cicero, Hippokrates, Euripides, Euklid und Tacitus. „Alle diese Figuren", schrieb er, „müssen Porträts sein. Die meisten gibt es als Büsten in der Akademie, die anderen findet man in der Ikonologie des berühmten Visconti. Das Gewand der griechischen Figuren, das sich übrigens durch Sandalen an den bloßen Füßen auszeichnet, und der römischen – bei diesen sind es Halbstiefel – ist einschließlich des Schnittes der Mäntel streng einzuhalten."[18] Einer der Mitarbeiter an diesem Projekt war Samuil Gal'berg (1787–1839), Schöpfer der Statue des antiken griechischen Dramatikers Euripides (Abb. 12), bei deren Fertigung er offenkundig bekannte Vorbilder zu Hilfe nahm – die jeweilige Statue (Vatikan) und die Hermen-Büste (Neapel), die nach dem griechischen Original von 330 v.u.Z. in römischer Zeit mehrfach kopiert wurde.

In die Geschichte der Bildhauerkunst ging Gal'berg vor allem als ausgesprochen begabter Porträtkünstler ein, der eine ganze Galerie von bedeutenden Zeitgenossen für die Nachwelt festgehalten hat: A. S. Puškin, I. A. Krylov, I. A. Kapodistrija, V. A. und A. A. Perov u.a. In seinen klassisch strengen Hermen erreichte er nicht nur die völlige physiognomische Ähnlichkeit, sondern auch psychologische Tiefe. Seine Zeitgenossen verglichen seine Arbeiten oftmals mit den Werken der Griechen. So stellte N. A. Ramazanov fest, dass „von den neueren Bildhauern keiner so gut wie Gal'berg

Büsten macht; einem Vergleich mit ihm halten bei solchen Werken nur die Meister stand, deren Namen auf den antiken griechischen Büsten im Kapitolinischen Museum stehen."[19] Hier war zweifellos das Porträt des russischen Gesandten in Italien und „großen Liebhabers der Antike" A. Ja. Italinskij (1823) und das des großen Antikeliebhabers A. N. Olenin (1831) gemeint.

Als Stipendiat brach Gal'berg im Alter von 31 Jahren nach Italien auf und blieb dort 10 Jahre (1828). Seine detaillierten Briefe an Verwandte und Freunde belegen, wie wichtig für ihn die bedeutenden Skulpturen des Vatikans waren: „[...] ich zeichne die Antiken, betrachte sie und finde jeden Tag Neues, das ich bis dahin nicht bemerkt hatte, oder auch neue Schönheiten in den alten Dingen und ergötze mich daran. Apollo, der Laokoon etc. die ich in Gips so gut kannte, scheinen mir in Marmor völlig neu und wie noch nie gesehen. Ich empfinde ein unerklärliches Vergnügen bei der Betrachtung dieser mustergültigen Werke des alten Griechenland und träume dabei: Ach, wenn du, Samuil, zwei oder nur eine Sache so wie diese schaffen könntest, dann kannst du ruhig sterben, man wird dich nicht vergessen! So verbringe ich jeden neuen Tag im Vatikan."[20]

Vom direkten Einfluss der genau studierten Antiken zeugt insbesondere der 1826 in Rom geschaffene „Knabe, der Seifenblasen macht"[21] (Abb. 13). Deutlich sichtbar ist die Inspiration durch den „Knaben mit Ente" (Abb. 14) aus der Vatikanischen Sammlung. Gal'berg Figuraufbau ist ähnlich, er variiert aber die Haltung des sitzenden Kindes und nimmt Änderungen vor, die vom Thema bestimmt sind. Dabei erkennt man Gal'bergs Wunsch, die lebendige Beweglichkeit der Knabenfigur zu erhalten, und die durchdachte Vollkommenheit ihrer räumlichen Gestaltung.

Solche „Nachahmungen" waren in den besten Werken der russischen Bildhauer des Klassizismus immer kreativ, und genau dieses bestimmt in hohem Maße ihren künstlerischen Wert.

Родольф Бодэн

О ФОРМИРОВАНИИ КЛАССИЧЕСКОГО ВКУСА В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XVIII ВЕКА

(Н. М. Карамзин, Ж. Б. Пигаль и Ж. Шинар)

Филэллинизм Карамзина известен. Его исследовал К. Ю. Лаппо-Данилевский, который относил его происхождение к общению молодого Карамзина (илл. 1) с немецкими писателями и философами, сыгравшими роль в популяризации идей Винкельмана в Германии в 1780-е гг.[1] Передавая своим читателям содержание своих разговоров с Карлом Филлипом Морицем или Гердером, рассказчик „Писем русского путешественника" излагает идеи о преимуществе искусства древних греков или о культурном значении путешествия в Италию; эти идеи могут быть объяснены влиянием Винкельмана. Однако влияние Винкельмана на Карамзина не сводится к усвоению дискурса об искусстве его немецких кумиров. Таким же образом территория, на которой звучат эти идеи в „Письмах русского путешественника", вовсе не ограничивается границами немецкого мира. Влияние идей Винкельмана на Карамзина ощутимо и во французской части знаменитого русского травелога. К тому же, это влияние проявляется не только на уровне дискурса Путешественника об искусстве, но также и в его манере смотреть на искусство. В данной статье я проанализирую оценку Карамзиным двух французских скульпторов XVIII в., Пигаля и Шинара, произведения которых Путешественник смотрел во Франции в 1789 г. Я покажу, что сопоставление оценки двух скульпторов явно показывает усвоение писателем эстетических ориентиров классицизма. К тому же, я покажу, как текст „Писем русского путешественника" помог распространить среди русских читателей эстетическую норму этого нового веяния.

1. КАРАМЗИН И ПИГАЛЬ

В „Письмах русского путешественника" работа Пигаля описывается два раза. Во-первых, описывается гробница графа Морица Саксонского (1696–1750), главного маршала Франции, находящаяся в храме святого Фомы в Страсбурге (илл. 2). Есть основания полагать, что Карамзин не видел гробницу собственными глазами, ввиду революционного хаоса, охватившего город в августе 1789 г.[2] Однако жанровая специфика травелога требовала описания памятника такого культурного значения. Памятник был широко известен, и все русские путешественники, проезжая через Страсбург, считали своим долгом его описать. К тому же, все его описывали одинаково, повторяя восхищенную оценку, выраженную Дидро в „Письме Господину Пигалю о гробнице графа Морица Саксонского", опубликованном в „Литературной переписке" („Correspondance littéraire") 15 октября 1756 г.: „Je vous conseille donc [...] de laisser votre monument tel qu'il est. Ce sera toujours un des plus beaux morceaux de sculpture qu'il y ait en Europe."[3]

Такая оценка встречается, например, под пером Фонвизина, написавшего „мы видели мавзолею du Marechal de Saxe — вверх искусства че-

Илл. 1: Неизвестный художник с оригинала Д. Б. Дамона-Ортолани 1800-х гг., портрет Н. М. Карамзина, холст, масло, первая четверть XIX в.
Abb. 1: Unbekannter Maler nach dem Original von D. B. Daumont-Ortolanis (1800/1810), N. M. Karamzin, Öl auf Leinwand, 1. Viertel des 19. Jhs.

ловеческого".[4] Как отметила И. М. Марисина, о гробнице положительно отзывались также пенсионеры санкт-петербургской Академии художеств. В рапорте 1780 г. можно прочесть: „Сия работа наполнена искусством как в рисунке, в плане, в драпировке, так и в композиции".[5] Через 10 лет после этого, об этой работе Пигаля отозвалась также графиня Анна Ивановна Толстая (1772–1825; урожд. княжна Барятинская). Не посмотрев на гробницу собственными глазами, путешественница характерным образом повторила давно установленный штамп, записав в свой дневник 5 октября 1790 г.:

„Le 5 octobre nous arrivames à Strasbourg, capitale d'Alsace et frontière de France et y somes resté un jour, ce qu'il y a de plus remarquable en cette ville c'est la tour gothique elle est unique en son genre, il y a encore le mausolée du maréchal de Saxe que l'on dit être fort beau".[6]

Подчиняясь традиции описания памятника, разработанной русскими путешественниками, Карамзин, тем не менее, обновляет ее, отзываясь о памятнике отрицательно:

„В лютеранской церкви св. Томаса видел я мраморный монумент маршала, графа Саксонского, славное произведение резца Пигалева. Маршал с жезлом своим сходит по ступеням в могилу и с презрением смотрит на смерть, которая открывает гроб. На правой стороне два льва и орел, в ужасе и смятении, изображают соединенные армии, побежденные графом во Фландрии. На левой стороне представлена Франция в образе прекрасной женщины, которая, со всеми знаками живой горести, хочет одною рукою удержать его, а другою отталкивает смерть. Печальный гений жизни обращает к земле свой факел; и на сей же стороне развеваются победоносные знамена Франции. — Художник хотел, чтобы удивлялись его искусству; по мнению знатоков, он достиг своей цели. Я, не будучи знатоком, смотрел на фигуры — на ту, на другую, на третью — и был в своем сердце так холоден, как мрамор, из которого они сделаны. Смерть, в образе скелета, одетого мантиею, была мне противна. Древние не так изображали ее, — и горе новым художникам, пугающим нас такими представлениями! На лице героя желал бы я видеть другое выражение. Мне хотелось бы, чтобы он имел более внимания к горестной Франции, нежели к гнусному скелету. Коротко сказать, Пигаль, по моему чувству, есть искусный художник, но худой поэт".[7]

Критика Карамзина сводится к трем аргументам: во-первых, русский писатель критикует Пигаля за его решение представить смерть в виде скелета; во-вторых, ему не нравится выражение лица маршала. По мнению писателя, это является следствием решения скульптора обратить его взгляд в сторону смерти, а не Франции; в-третьих, композиция Пигаля кажется Карамзину слишком сложной.

В данной статье нас будут интересовать первый и третий аргументы. Сначала о первом: осуждая „современных художников" за их попытки „напугать публику", и противопоставляя такие неуместные попытки „искусству древних", Карамзин критикует традицию траурного искусства, развившуюся начиная с конца XVI в., под влиянием Контрреформации. Согласно этой традиции, изображение страшной смерти должно было служить орудием в борьбе с дурными страстями и призывом к раскаянию.[8] Напоминая, в том числе, бюст ученика Бернини, находящийся в церкви Санта Мариа дель Пополо

Илл. 2: Памятник Морицу Саксонскому, работа Ж. Б. Пигаля, Храм святого Фомы, Страсбург 1756
Abb. 2: Jean-Baptiste Pigalle, Denkmal des Maurice de Saxe, Thomaskirche, Straßburg 1756

Илл. 3: Гробница графа д'Аркура, работа Ж. Б. Пигаля, Собор парижской богоматери, Париж 1769–1776
Abb. 3: Jean-Baptiste Pigalle, Grabmal des Comte d'Arcourt, Kathedrale Notre-Dame, Paris 1769–1776

в Риме, скелет в тоге из группы Пигаля характерен для барочной скульптуры.[9]

Эта страшная иконография, разработанная на основе системы аллегорий, предложенной иконологией Чесаре Рипы, подверглась критике в последней трети XVIII в.[10] Ремарка Келюса по поводу того, как Гомер изобразил смерть в эпизоде „Иллиады", посвященной гибели Сарпедона, вызвала ожесточенную дискуссию, в которой принял активное участье Лессинг. Написав в 1769 г. статью „Как древние изображали смерть",[11] Лессинг, сочинения которого знал и ценил Карамзин, объяснял, что древние изображали смерть, как Гомер, то есть в виде сестры сна, а не в виде скелета. Вскоре после Лессинга как Шиллер, так и Гёте, и Гердер стали требовать, чтобы смерть была изображена в виде „спокойного юноши".[12]

Очевидно, этот новый эстетический идеал разделял и Карамзин. Осудив страсбургскую работу Пигаля за ее барочное изображение смерти в виде скелета, он высоко оценил работу того же Пигаля, увиденную в соборе Парижской Богоматери, в аллегорической системе которой к страшному скелету скульптор добавил ангела в виде прекрасного юноши (илл. 3):

„Графиня д'Аркур, потеряв супруга, хотела посредством сего мавзолея, изваянного Пигалем, оставить долговременную память своей нежности и печали. Ангел одною рукою снимает камень с могилы д'Аркура, а другою держит светильник, чтобы снова, воспламенить в нем искру жизни. Супруг, оживленный благотворною теплотою, хочет встать, и слабую руку простирает к милой супруге, которая бросается в его объятия. Но смерть неумолимая стоит за д'Аркуром, указывает на свой песок, и дает знать, что время жизни прошло! Ангел гасит светильник [...] никогда резец Пигалев не действовал на мое чувство так сильно, как в сем трогательном, меланхолическом представлении. Я уверен, что сердце его участвовало в работе".[13]

Введение в парижскую работу фигуры ангела в виде юноши, очевидно, нейтрализует присутствие скелета в визуальном восприятии Карамзина, несмотря на очевидную схожесть этого скелета с его страсбургским предшественником.[14] В гробнице графа д'Аркура Карамзин его как будто не замечает, тогда как он играл значительную роль в неприятии писателем памятника графу Морицу Саксонскому. Оценив гробницу графа д'Аркура, в том числе за присутствие ангела в виде юноши, Карамзин показывал, что он разделяет эстетический идеал Гёте, Гердера и Шиллера, что для нас важно, так как этот идеал во многом был обязан винкельмановскому описанию древней гробницы, на которой Смерть и ее брат Сон были изображены в виде двух прекрасных юношей, опустивших свои факелы.[15] Использование этой фигуры Пигалем свидетельствовало об эволюции вкуса французского скульптора. Тогда как памятник графу Морицу Саксонскому еще относился к эстетике барок-

Илл. 4: Надгробный памятник папе Клименту XIII, работа А. Кановы, Собор Святого Петра, Рим 1787
Abb. 4: Antonio Canova, Grabmal für Papst Clemens XIII., St. Peter, Rom, Vatikan 1787

ко,[16] гробница д'Аркура, созданная двадцать лет спустя, свидетельствует о влиянии на Пигаля некоторых элементов эстетики классицизма.[17] Характерным образом ангел парижской скульптуры Пигаля, так понравившийся Карамзину, предвещает ангела скульптора Кановы в надгробном памятнике папе Клименту XIII в Соборе Св. Петра в Риме (1787–1792)[18] (илл. 4). Этот факт для нас важен, ибо, как отметил Ю. Онор, в ангеле Кановы можно видеть одно из самых ярких воплощений эстетического идеала Винкельмана.[19]

Вторая причина, по которой Карамзин не оценил страсбургскую работу Пигаля, тоже свидетельствует о влиянии на него новой эстетики классицизма. Речь идет о сложности композиции страсбургской скульптурной группы. Мотивируя свое равнодушие к произведению Пигаля своим незнанием искусства, Карамзин в той же фразе дает понять, что скульптура ему не понравилась, потому что ее сложная композиция не позволяет объять ее одним взглядом: „Я, не будучи знатоком, смотрел на фигуры — на ту, на другую, на третью — и был в своем сердце так холоден, как мрамор, из которого они сделаны".

Сложность трехугольной композиции Пигаля тоже была характерной чертой скульптуры школы Бернини,[20] и не соответствовала новому идеалу, сформулированному в известном выражении Винкельмана „благородная простота", о котором К. Ю. Лаппо-Данилевский отметил, что его впервые перевел на русский язык именно Карамзин.[21] Вкус Винкельмана к простым композициям виден по набору произведений, которые он комментировал в эпохальной „Истории искусства древности" („Geschichte der Kunst des Alterthums", 1764). Как отметила Дэниела Галло, среди скульптур, описанных в ней, значительное место занимают бинарные композиции, состоящие из двух стоящих друг рядом с другом фигур на одном пьедестале.[22]

Большое количество фигур гробницы графа Морица Саксонского, не понравившееся Карамзину, не понравилось и Дидро, написавшему:

„En général la multitude des acteurs nuit à l'effet de la scène. Cette abondance est vraiment stérile. On n'y a recours que pour suppléer à une idée forte qui

manque. Pigalle, jetez-moi à bas ce squelette, et cet Hercule tout beau qu'il est, et cette France qui intercède. Etendez le maréchal dans sa dernière demeure, et que je voie seulement ces deux grenadiers affilant leurs sabres contre la pierre de sa tombe. Cela est plus beau, plus simple, plus énergique et plus neuf que tout votre fatras moitié histoire, moitié allégorie".[23]

Характерно, что это высказывание Дидро датируется 1767 г., то есть спустя десять лет после первого, восторженного отзыва французского философа. За это время вкус Дидро изменился, в том числе под влиянием чтения Винкельмана. Сохраняя долю скептицизма относительно исключительного энтузиазма Винкельмана по отношению к античным моделям, Дидро не остался равнодушным к призывам немецкого искусствоведа ввести простоту в искусство и избавиться от сто раз пережеванных аллегорий барокко.[24] Критикуя сложность композиции Пигаля во имя нового идеала простоты, Дидро предвещал доминирующий вкус 1780-х и 1790-х гг., который разделял и Карамзин.

Итак, смешанная оценка работ Пигаля Карамзиным свидетельствует о его неприятии эстетики барочной скульптуры и о его приверженности новым веяниям, разработанным на основе идей Винкельмана. Подтверждением этому может послужить оценка Карамзиным работ лионского скульптора Шинара.

2. КАРАМЗИН И ШИНАР

В лионском эпизоде „Писем русского путешественника" описывается визит рассказчика к местному скульптору:

„Ныне поутру Маттисон водил нас к одному ваятелю, который в Италии образовал свой резец по моделям древних художников. Он принял нас учтиво, и показывал статуи, весьма искусно выработанныя. Живописцу, ваятелю так же нужно воображение, как и Поэту: Лионской художник имеет его. Он делает теперь заказную статую, которую один молодой супруг готовит в подарок супруге своей, щастливой матери любезного младенца, приближающегося к возрасту отрока. Художник представил прекрасного мальчика, спящего кротким сном невинности под надежным щитом Минервы, изображенной по мысли Греческих художников с отменным искусством; внизу виден образ Улиссов".[25]

Илл. 5: Мудрость, защищающая Невинность от стрел любви, работа Ж. Шинара, 1790
Abb. 5: Joseph Chinard, Weisheit, die Unschuld vor Pfeilen der Liebe schützend, 1790

Отвергая гипотезу Ю. М. Лотмана, предложившего видеть за маской анонимного лионского скульптора русского художника Козловского,[26] Е. В. Карпова убедительно доказала, что речь идет о французском скульпторе Жозефе Шинаре.[27] Опираясь на детальное описание Карамзина, исследовательнице даже удалось выяснить, какую работу Шинара писатель видел в его мастерской в марте 1790 г. Речь идет о скульптуре Мудрость, защищающая Невинность от стрел Любви, вариант которой хранится в Музее Гетти (J. Paul Getty Museum) в Лос Анджелесе (илл. 5).

Отметим, что оценка работы Шинара Карамзиным не содержит ни малейшей критики. Очевидно, эта скульптура ему понравилась намного больше, чем работа Пигаля в Страсбурге, что для нас важно, учитывая, что она во многом соответствует эстетическим требованиям Винкельмана.[28] Во-первых, работа Шинара отличается композиционной простотой. Как и любимые композиции Винкельмана, она состоит из двух фигур на одном пьедестале. Эта простота проявляется также в вертикальности композиции, ко-

торая упрощает визуальное восприятие произведения. Взгляд Путешественника здесь не теряется, как он терялся при осмотре работы Пигаля, а остается в рамках виртуального параллелепипеда, характерного, согласно Дэниеле Галло, для любимых античных статуй Винкельмана.[29] Во-вторых, „прекрасный мальчик", „приближающийся к возрасту отрока", изображенный Шинаром, полностью воплощает идеал греческой красоты, столь близкий Винкельману.[30]

Характерно, что талант Шинара, столь высоко оцененный путешественником, объясняется, по словам Карамзина, тем, что лионский скульптор вдохновляется „моделями древних художников". К тому же, и это особенно важно для нас, писатель подчеркивает то, что Шинар „образовал свой резец" в Италии. В этой простой фразе звучит три раза эхо концепций Винкельмана: речь идет сначала о значении примера древней скульптуры; во-вторых, о том, что Шинар не тупо подражает этому примеру, а им вдохновляется, что видно в похвалах Карамзина относительно воображения скульптора.[31] В-третьих, писатель подчеркивает значение для художников прямого контакта с произведениями античного искусства. Вспомним, что Винкельман критиковал Лессинга, несмотря на их общее пристрастье к Лаокоону, за то, что тот комментировал статую, не побывав в Италии.[32] Как отметил К. Ю. Лаппо-Данилевский, представление о культурном значении путешествия в Италию Карамзин, наверное, почерпнул из разговора с К. Ф. Морицем.[33] Он явно вспоминил об этом при встрече с Шинаром, который, как и многие другие французские художники, часто и подолгу бывал в Риме, где он даже выиграл премию Академии Святого Луки в 1786 г.[34] Когда Карамзин встретился с ним, лионский скульптор уже закончил первое пребывание в Италии, которое продолжалось с 1784 по 1787 г.[35]

Подведем итоги. Разбираемый материал позволяет сделать три вывода.

Во-первых, сопоставление детальной оценки Карамзина трех работ двух известных французских скульпторов XVIII века явно показывает неприятие писателем эстетики барокко и его поддержку новой эстетики классицизма, отчасти реализуемой в парижской работе Пигаля, и полностью реализуемой в лионской работе Шинара. Правда, эта поддержка ограничена. Как правильно отметил К. Ю. Лаппо-Данилевский,

Илл. 6: И. И. Матюшин, портрет В. К. Кюхельбекера, гравюра на дереве с неизвестного оригинала, 1880-е
Abb. 6: I. I. Matjušin, Porträt V. K. Kjuchel'bekker, Holzstich nach unbekanntem Original, 1880er Jahre

Карамзин в целом остался чуждым глубине идей Винкельмана и его последователей, так же как и амбициям классицизма по отношению к нормативности в искусстве.[36] Однако он воспринял как минимум три основных принципа основателя классического вкуса: преимущество античного искусства; преимущество простоты в искусстве и необходимость прямого контакта с искусством древних в Италии. К тому же, Карамзин не остался равнодушным к идеалу юношеской красоты, воспеваемой Винкельманном.

Во-вторых, усвоение Карамзиным этих основных принципов было не пассивным, а активным. Писатель не ограничился простым повторением элементов из дискурса филэллинизма немецких мыслителей, которых он посетил в Германии. Винкельмановские принципы реально повлияли на его личный вкус, приведя к различным оценкам работ Пигаля и Шинара. Об активном характере этого усвоения свиде-

Илл. 7: Гробница Кристофа-Гийома Коха, работа Ландолина Омахта, Храм святого Фомы, Страсбург 1816
Abb. 7: Landolin Ohmaht, Grabmal für Christophe-Guillaume Koch, Thomaskirche, Straßburg 1816

тельствует тот факт, что Карамзин сожалеет об отсутствии в работе Пигаля той жизни, которую современники видели в работе Шинара,[37] и которую он сам видел в Лаокооне.[38] Поиски Карамзиным определенной черты в произведениях искусства свидетельствует о личном восприятии скульптуры, далеком от простого воспроизведения теоретических штампов об искусстве.

В-третьих, утверждение преимущества классической скульптуры над барочной в „Письмах русского путешественника“ сыграло роль в установлении новой эстетической нормы в русской культуре. Известно, что травелог Карамзина оказал сильное влияние на целые поколения русских читателей рубежа XVIII и XIX веков.[39] Критикуя памятник графу Морицу Саксонскому в Страсбурге и восхваляя классические статуи

Илл. 8: Гробница Жереми-Жака Оберлина, работа Ландолина Омахта, Храм святого Фомы, Страсбург 1806
Abb. 8: Landolin Ohmaht, Grabmal für Jérémy-Jacques Oberlin, Thomaskirche, Straßburg 1806

Шинара, Карамзин призывал своих читателей презирать первый и восхищаться последними. Следующее поколение русских путешественников в Европе услышало этот призыв, о чем свидетельствует страсбургский эпизод из путевых записок Кюхельбекера (илл. 6). Будучи в Эльзасе, поэт посетил храм святого Фомы. Осмотрев памятник графу Морицу Саксонскому, он написал:

„Кроме Мюнстера я еще был в Страсбургской большой евангелической церкви, удивлялся па-

Илл. 9: Ж. Ф. Флаксланд, портрет Ландолина Омахта, 1838
Abb. 9: Joseph-Frédéric Flaxland, Porträt Landolin Ohmaht, 1838

мятнику, сооруженному трудами Пигаля маршалу Саксонскому, и долго не мог разлучиться с двумя другими, которыми Омахт обессмертил двух славных своих сограждан — Коха и Оберлина. Памятник маршала чрезвычайно сложен и может некоторым образом назваться мраморною картиною. Сия картина представляет великого полководца, которого силится остановить на пути его подвигов богиня, изображающая Францию; она видит смерть, готовую при конце поприща принять в открытый гроб героя; и он видит чудовище, но на челе его пренебрежение опасности и бесстрашие; целое окружено трофеями, позади коих плачущий гений жизни гасит светильник. Лицо маршала выразительно; изображение богини чрезвычайно живо и полно движения. Впрочем, целое несколько тяжело: особенно склад одежды, которая и под резцом не перестала быть камнем.

Памятник Коху несравненно проще (илл. 7). Благодарность в образе сетующей молодой женщины обхватила урну; гений развертывает творения почиющего. Оба прелестны. Печаль преображает черты богини и неизъяснимою силою перед нею удерживает зрителя.

При самом выходе из церкви мы видим аллегорическое изображение истории, обнимающей урну Оберлина (илл. 8). В этом втором творении Омахта простота и прелесть те же".

Как показывает приведенный отрывок, сложность памятника графу Морицу Саксонскому не понравилась Кюхельбекеру, который его поэтому нашел „тяжелым". К тому же,[40] подобно Карамзину, поэт 1820-х гг. не нашел в страсбургской работе Пигаля той жизни, которой отличался, по словам русского Путешественника, Лаокоон. Статуе Пигаля Кюхельбекер предпочел работы Ландолина Омахта (1760–1834), страсбургского скульптора швабского происхождения[41] (илл. 9). Восхваляя „прелесть" и „простоту" гробниц Коха и Оберлина,[42] изваянных Омахтом, Кюхельбекер отдавал должное представителю классической школы, работы которого, верные художественной парадигме Шинара и Кановы, вдохновлялись идеями Винкельмана, популяризованными среди русских читателей еще в 1790 гг. „Письмами русского путешественника".

Примечания:

1 *Лаппо-Данилевский К. Ю.* О филэллинизме Н. М. Карамзина // Художественный перевод и сравнительное изучение культур (Памяти Ю. Д. Левина). СПб., 2010. С. 225–226. См. также: *Lappo-Danilevskij K. Ju.* Gefühl für das Schöne. Johann Joachim Winckelmanns Einfluss auf Literatur und ästhetisches Denken in Russland. Köln; Weimar; Wien, 2007. S. 72–76.

2 *Baudin R.* Nikolaï Karamzine à Strasbourg. Un écrivain-voyageur russe dans l'Alsace révolutionnaire. Strasbourg, 2011. P. 66–72; 112–116.

3 *Diderot D.* Lettre à Monsieur Pigalle sur le Mausolée du Maréchal de Saxe // Diderot D. Œuvres complètes. Edition de R. Lewinter. Paris, 1970. T. 3. P. 21.

4 *Фонвизин Д. И.* Письма из второго заграничного путешествия (1777–1778). К родным / Письмо из Монпелье, 20 ноября (1 декабря) 1777 г. // Фонвизин Д. И. Собрание сочинений. М.; Л., 1959. Т. 2. С. 418.

5 *Марисина И. М.* Западно-европейское искусство глазами русского путешественника. Из истории русско-французских художественных связей XVIII века // Россия — Европа. Из истории русско-европейских художественных связей XVIII — начала XX вв. М., 1995. С. 69.

6 *Толстая А. И.* Notes de mon voyage. L'an 1789 // РГБ. Ф. 301. Карт 1. Ед. хр. 22.

7 *Карамзин Н. М.* Письма русского путешественника

/ Изд. подгот. Ю. М. Лотман, Н. А. Марченко, Б. А. Успенский. Л., 1987. С. 95.

8 *Michéa R.* Le „plaisir des tombeaux" au XVIIIe siècle // Revue de littérature comparée. 1938. n° 81. P. 291.

9 *Beyer V. Mugler Y.* Le mausolée du Maréchal de Saxe. Strasbourg, 1994. P. 37.

10 *Michéa R.* Le „plaisir des tombeaux" au XVIIIe siècle. P. 297.

11 Ibid. P. 296. Отметим, что фраза Карамзина „Древние не так изображали ее" явно напоминает заглавие трактата Лессинга. О Карамзине и Лессинге, см. комментарий Ю. М. Лотмана и Б. А. Успенского в кн.: *Карамзин Н. М.* Письма русского путешественника. С. 627. Г. Панофски тоже затронула этот вопрос в своей монографии о Карамзине в Германии. См.: *Panofsky G. S.* Nikolai Mikhailovich Karamzin in Germany. Fiction as Facts. Wiesbaden, 2010. P. 58.

12 *Michéa R.* Le „plaisir des tombeaux" au XVIIIe siècle. P. 297.

13 *Карамзин Н. М.* Письма русского путешественника. С. 281.

14 *Rocheblave S.* Le Mausolée du Maréchal de Saxe par J.-B. Pigalle. Paris, 1901. P. 19.

15 *Honour H.* Le Néo-classicisme. Paris, 1998. P. 174.

16 *Bresc-Bautier G., Ceysson B., Fagiolo Dell'Arco M., Souchal F.* Histoire d'un art: la sculpture. Genève, 1987. P. 296. Авторы этой книги отмечают, что памятник графу Морицу Саксонскому ничем не уступает моде неоклассицизма и никакого отношения не имеет к эстетике Кановы.

17 Хотя гробница графа Морица Саксонского была поставлена в храме святого Фомы в Страсбурге только в 1777 г., проект был завершен Пигалем еще в 1756 г. Работа над гробницей графа д'Аркура значительна позже, так как Пигаль ее начал в 1769 и закончил в 1776 г. См.: *Beyer V. Mugler Y.* Le mausolée du Maréchal de Saxe. P. 27. Авторы этой книги отметили присутствие в гробнице графа д'Аркура элементов, относящихся к двум разным периодам. См.: Ibid. P. 36.

18 Об эстетической близости ангела гробницы д'Аркура с ангелом Кановы, см.: *Clément N.* Sculpter au XVIIIe siècle. Jean-Baptiste Pigalle (1714–1785). Paris, 2014. P. 178.

19 *Honour H.* Le Néo-classicisme. P. 176.

20 *Beyer V. Mugler Y.* Le mausolée du Maréchal de Saxe. P. 37.

21 *Лаппо-Данилевский К. Ю.* О филэллинизме Н. М. Карамзина. С. 226–227.

22 *Gallo D.* Modèle ou Miroir? Winckelmann et la sculpture néoclassique. Paris, 2009. P. 11.

23 *Diderot D.* Salon de 1767 // Diderot D. Œuvres complètes. 1970. T. 7. P. 399.

24 О смешанном восприятии Винкельманна в творчестве Дидро см.: *Pommier E.* Winckelmann inventeur de l'histoire de l'art. Paris, 2003. P. 212–214.

25 *Карамзин Н. М.* Письма русского путешественника. С. 201.

26 *Лотман Ю. М.* Сотворение Карамзина // Лотман Ю. М. Карамзин [Сборник / Вступ. ст. Б. Ф. Егорова]. СПб., 1997. С. 106–107.

27 *Карпова Е. В.* „Лионский эпизод" в „Письмах русского путешественника" Н. М. Карамзина // XVIII век. СПб., 2008. Сб. 25. С. 124–129.

28 *Rocher-Jauneau M.* L'œuvre de Joseph Chinard: 1755–1813. Lyon, 1978. P. 22, 24, 36. Подчеркивая принадлежность творчества Шинара к парадигме классицизма, автор данной книги уточняет, что оно принадлежит скорее легкому варианту классицизма, разработанному Прудоном, чем строгому варианту, воплощенному в созданиях Кановы. Для характеристики этого варианта, автор использует термин „александринизм". Принадлежность работы Шинара к классицизму была отмечена также Е. В. Карповой. Однако в своей статье исследовательница не приводит аргументы в поддержку этого тезиса.

29 *Gallo D.* Modèle ou Miroir? Winckelmann et la sculpture néoclassique. P. 48.

30 Ibid. P. 51. На эту тему, см. также: *Pommier E.* Winckelmann inventeur de l'histoire de l'art. Paris, 2003. P. 249–251.

31 О значении воображения и преимуществе вольного подражания искусству древних над рабским в теории Винкельманна, см. предисловие Мариан Шаррьер к французскому переводу трактата „Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst" (1755; 2-е изд.: 1756): *Winckelmann J. J.* Réflexions sur l'imitation des œuvres grecques en peinture et en sculpture. Paris, 1991. P. 10–11. См. также: *Honour H.* Le Néo-classicisme. P. 174.

32 *Décultot E.* Johann Joachim Winckelmann. Enquête sur la genèse de l'histoire de l'art. Paris, 2000. P. 224–225.

33 *Лаппо-Данилевский К. Ю.* О филэллинизме Н. М. Карамзина. С. 225.

34 *Dumas J. B.* Notice sur M. Chinard, statuaire, lu dans la séance publique de l'Académie royale des sciences, belles-lettres et arts de Lyon, du 30 août 1814. Lyon, 1815. P. 7.

35 *Rocher-Jauneau M.* L'œuvre de Joseph Chinard: 1755–1813. P. 2.

36 *Лаппо-Данилевский К. Ю.* О филэллинизме Н. М. Карамзина. С. 231.

37 Современник Шинара посвятил ему следующие стихи: „Pygmalion nouveau, quand son démon l'inspire, / Chinard frappe le marbre et le marbre respire". См.: *Dumas J. B.* Notice sur M. Chinard, statuaire, lu dans la séance publique de l'Académie royale des sciences, belles-lettres et arts de Lyon, du 30 août 1814. P. 12.

38 *Карамзин Н. М.* Письма русского путешественника. С. 92–93.

39 *Cross A. G.* N. M. Karamzin. A Study of his Literary Career. 1783–1803. Carbondale; Edwardsville, 1971. P. 66.

40 *Кюхельбекер В. К.* Путешествие, дневник, статьи / Изд. подгот. Н. В. Королева, В. Д. Рак. Л., 1979. С. 38 (письмо XXX. 10 (22) декабря 1820 г. Лион).

41 Об Омахте (или Онмахте) см.: *Ohnmacht M.* Landelin Ohnmacht. Lindenberg, 2012.

42 Речь идет о Кристофе-Гийоме Кохе (1737–1813), юристе, профессоре и политике, и о Жереми-Жаке Оберлине (1735–1806), филологе и профессоре, брате известного пастора.

Rodolphe Baudin

Die Herausbildung des Klassischen Geschmacks in der Russischen Literatur des 18. Jahrhunderts
(N. M. Karamzin, J.-B. Pigalle und J. Chinard)

Karamzins Philhellenismus ist bekannt. Er wurde von K. Ju. Lappo-Danilevskij untersucht, der ihn auf den Umgang des jungen Karamzin (Abb. 1) mit deutschen Schriftstellern und Philosophen zurückführte, die zur Verbreitung von Winckelmanns Denken in den 1780er Jahren in Deutschland beigetragen hatten.[1] Der Erzähler in den *Briefen eines russischen Reisenden* berichtet seinen Lesern von seinen Gesprächen mit Karl-Philipp Moritz oder Herder und setzt sich dabei mit den Ideen von der Überlegenheit der antiken griechischen Kunst oder der kulturellen Bedeutung von Italienreisen auseinander; diese Ideen können mit dem Einfluss von Winckelmann erklärt werden. Doch der Einfluss Winckelmanns auf Karamzin beschränkt sich nicht auf die Aneignung des Kunstdiskurses seiner deutschen Anhänger. Ebenso ist das Gebiet, auf dem diese Ideen in den *Briefen eines russischen Reisenden* zum Tragen kommen, durchaus nicht auf die deutsche Welt begrenzt. Winckelmanns Einfluss auf Karamzin ist auch im französischen Teil des berühmten russischen Reiseberichts spürbar. Außerdem äußert sich dieser Einfluss nicht nur im Diskurs des *Reisenden* über die Kunst, sondern auch in seiner Art, die Kunst zu betrachten. In diesem Artikel analysiere ich Karamzins Beurteilung der beiden französischen Bildhauer des 18. Jahrhunderts Pigalle und Chinard, deren Werke der *Reisende* in Frankreich 1789 gesehen hat. Ich werde zeigen, dass die vergleichende Bewertung der beiden Künstler eindeutig von der Aneignung der ästhetischen Grundsätze des Klassizismus durch den Schriftsteller zeugt. Außerdem werde ich zeigen, wie der Text der *Briefe eines russischen Reisenden* zur Verbreitung der ästhetischen Norm dieser neuen Richtung unter den russischen Lesern beitrug.

1. Karamzin und Pigalle

In den *Briefen eines russischen Reisenden* wird Pigalles Werk zweimal beschrieben. Zum einen wird das Grabmal des Grafen Moritz von Sachsen (1696–1750), Generalmarschall von Frankreich, in der Thomaskirche in Straßburg beschrieben (Abb. 2). Man darf vermuten, dass Karamzin das Grabmal angesichts der dortigen Revolutionswirren im August 1789 nicht selbst gesehen hat.[2] Aber die Spezifik des Genres Reisebericht erforderte die Beschreibung eines Denkmals von solch großer kultureller Bedeutung. Das Werk war sehr bekannt, und alle russischen Reisenden, die nach Straßburg kamen, fühlten sich verpflichtet es zu beschreiben. Dazu beschrieben es alle gleich, indem sie das begeisterte Urteil von Diderot in seinem *Brief an Herrn Pigalle über das Grabmal des Grafen Moritz von Sachsen*, erschienen in der *Literarischen Korrespondenz* (*Correspondance littéraire*) vom 15. Oktober 1756 wiedergaben: „Je vous conseille donc [...] de laisser votre monument tel qu'il est. Ce sera toujours un des plus beaux morceaux de sculpture qu'il y ait en Europe."[3]

Solch eine Einschätzung findet sich zum Beispiel bei Fonvizin, der schrieb: „Wir sahen das Mausoleum du Marechal de Saxe – ein übermenschliches Kunstwerk."[4] Wie I. M. Marisina feststellte, äußerten sich auch die Stipendiaten der Petersburger Kunstakademie positiv über das Grabmal. In einem Bericht von 1780 heißt es: „Diese Arbeit ist kunstvoll sowohl in der Zeichnung, im Aufbau, im Faltenwurf, als auch in der Komposition."[5]

Zehn Jahre später äußerte sich auch die Gräfin Anna Ivanovna Tolstaja (1772–1825; geb. Fürstin Barjatinskaja) über dieses Werk von Pigalle. Ohne das Grabmal mit eigenen Augen gesehen zu haben, wiederholt die Reisende das seit langem tradierte Schema und schreibt in ihr Tagebuch unter dem 5. Oktober 1790: „Le 5 octobre nous arrivames à Strasbourg, capitale d'Alsace et frontière de France et y somes resté un jour, ce qu'il y a de plus remarquable en cette ville c'est la tour gothique elle est unique en son genre, il y a encore le mausolée du maréchal de Saxe que l'on dit être fort beau."[6]

Der Tradition der russischen Reisenden folgend beschreibt Karamzin das Denkmal, er modifiziert dieses jedoch, indem er es negativ beurteilt: „In der lutherischen Kirche zum Heiligen Thomas befindet sich das marmorne Grabmal des Marschalls von Sachsen. Ein herrliches Werk des Pigallischen Meißels! Es stellt den Marschall vor, wie er mit seinem Marschallsstabe auf einigen Stufen in die Gruft hinabsteigt, und verachtend auf den Tod blickt, der das Grab öffnet. Auf der rechten Seite stellen zwei Löwen und ein Adler, deren Bilder Furcht und Schrecken ausdrücken, die alliierten Armeen vor, welche der Graf in Flandern besiegte.

Auf der linken Seite steht Frankreich in Gestalt eines schönen Frauenzimmers, das mit allen Zeichen des tiefsten Grams die eine Hand ausstreckt, ihn aufzuhalten, und mit der andern den Tod zu entfernen sucht. Der trauernde Genius des Lebens löscht seine Fackel am Boden; und auf dieser Seite wehen die triumphierenden Fahnen Frankreichs. Der Künstler buhlte um Bewunderung, und nach dem Urteile der Kenner hat er sein Ziel erreicht. Ich, der ich kein Kenner bin, blickte bald auf die eine, bald auf die andere Figur, und mein Herz blieb kalt, wie der Marmor, aus welchem sie gemacht sind. Der Tod als ein mit einem Mantel bekleidetes Skelett widerstand mir; so bildeten ihn nicht die Alten, wehe den neuen Künstlern, die uns mit solchen Bildern erschrecken! – Auch hätt ich dem Helden eine andere Miene gewünscht – eine Miene, die mehr Aufmerksamkeit auf die Trauer Frankreichs, als Beschäftigung mit dem hässlichen Skelett verraten hätte. Mit einem Worte, Pigalle ist nach meiner Empfindung ein geschickter Künstler, aber ein schlechter Dichter."[7]

Karamzins Kritik beruht auf drei Argumenten: Erstens kritisiert der russische Schriftsteller Pigalle für seine Darstellung des Todes als Skelett; zweitens gefällt ihm der Gesichtsausdruck des Marschalls nicht. Nach Ansicht des Schriftstellers kommt das von der Entscheidung des Bildhauers, seinen Blick auf den Tod und nicht auf Frankreich zu richten; drittens erscheint Pigalles Komposition Karamzin zu kompliziert.

In diesem Artikel interessieren uns das erste und das dritte Argument. Zum ersten: Mit seiner Verurteilung der „neuen Künstler" für ihre Versuche, „das Publikum zu erschrecken", und der Gegenüberstellung solcher unpassenden Versuche mit der „Kunst der Alten" kritisiert Karamzin die Tradition der Funeralkunst, wie sie sich seit dem Beginn des 16. Jahrhunderts unter dem Einfluss der Gegenreformation entwickelt hat. In dieser Tradition sollte die schauerliche Darstellung des Todes dem Kampf gegen üble Neigungen und als Aufforderung zur Reue dienen.[8] Das Skelett mit Toga von Pigalle erinnert unter anderem an die Büste eines Bernini-Schülers in der Kirche Santa Maria del Popolo in Rom und ist typisch für barocke Skulpturen.[9]

Diese schreckliche Ikonografie, die auf dem Allegoriensystem nach der Ikonologie von Cesare Ripa beruhte, geriet im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts in die Kritik.[10] Caylus' Bermerkung zur Darstellung des Todes in der Episode über den Tod von Sarpedon in Homers Ilias rief eine heftige Diskussion hervor, an der Lessing sich aktiv beteiligte. In seiner Schrift von 1769 *Wie die Alten den Tod gebildet*[11] schreibt Lessing, dessen Werke Karamzin kannte und schätzte, dass die Alten den Tod wie Homer dargestellt hätten, das heißt, als Schwester des Schlafes und nicht als Skelett. Dem folgten bald darauf Schiller, Goethe und Herder und forderten, dass der Tod als „friedlicher Jüngling" darzustellen sei.[12]

Offensichtlich teilte auch Karamzin dieses neue ästhetische Ideal. Während er Pigalles Straßburger Werk wegen der barocken Darstellung des Todes als Skelett verurteilte, lobte er ein anderes Werk desselben Künstlers, das er in der Kathedrale Notre-Dame de Paris gesehen hatte. In dessen allegorischem System hatte Pigalle zu dem schauerlichen Skelett einen Engel als schönen Jüngling gestellt (Abb. 3):

„Die Gräfin d'Harourt wollte durch ein Grabdenkmal, das Pigalles Meißel geschaffen hat, ihrem verstorbenen Gemahl ein Denkmal der Treue und Zärtlichkeit setzen. Ein Engel öffnet mit der einen Hand das Grab des Gatten und hält in der anderen eine Fackel, womit er, wie es scheint, den Lebensfunken aufs neue anzünden will. Der durch die wohltätige Wärme belebte Gatte erhebt sich und streckt die schwachen Hände nach der Gattin aus, die in seine Umarmung sinkt! Aber der unerbittliche Tod steht hinter ihm und zeigt auf die abgelaufene Sanduhr, zum Zeichen, dass seine Stunde gekommen ist. Der Engel löscht die Fackel aus. [...] Nie hat Pigalles Meißel so stark auf mein Fühlen eingewirkt wie mit dieser anrührenden, melancholischen Arbeit. Gewiss hat sein Herz Anteil an der Arbeit gehabt."[13]

In Karamzins visueller Wahrnehmung scheint die Einführung des Engels als Jünglingsfigur in dem Pariser Werk das Vorhandensein des Skeletts zu neutralisieren, ungeachtet der offenkundigen Ähnlichkeit dieses Skeletts mit dem Straßburger Vorgänger. Beim Grabmal des Grafen D'Harcourt scheint Karamzin es gar nicht wahrzunehmen, während es bei seiner Ablehnung des Grabmals von Graf Moritz von Sachsen eine wesentliche Rolle spielte.[14] In seiner Beurteilung des Grabmals des Grafen D'Harcourt und auch mit der positiven Erwähnung des Engels in Jünglingsgestalt zeigt Karamzin, dass er das ästhetische Ideal von Goethe, Herder und Schiller teilt, was für uns hier wichtig ist, denn dieses Ideal beruhte in vielerlei Hinsicht auf Winckelmanns Beschreibung eines antiken Grabmals, bei dem der Tod und sein Bruder Schlaf als zwei schöne Jünglinge dargestellt sind, die ihre Fackeln gesenkt haben.[15] Die Verwendung dieser Figur durch Pigalle zeugt von einer Veränderung in seinem Geschmack. Während das Grabmal des Moritz von Sachsen noch der Ästhetik des Barock verhaftet ist,[16]

belegt das Grabmal von D'Harcourt, das 20 Jahre später entstand, dass Pigalle teilweise von der Ästhetik des Klassizismus beeinflusst worden war.[17] Auf charakteristische Weise nimmt der Engel in der Pariser Skulptur von Pigalle, der Karamzin so sehr gefiel, den Angel von Canova im Grabmal von Papst Clemens XIII. im Petersdom zu Rom vorweg (1787–1792)[18] (Abb. 4). Dieser Fakt ist für uns wichtig, da der Engel von Canova, wie H. Honour bemerkt, eine sehr deutliche Verwirklichung von Winckelmanns ästhetischem Ideal ist.[19]

Der zweite Grund, weshalb Karamzin Pigalles Straßburger Werk nicht sonderlich gut beurteilte, zeugt ebenfalls vom Einfluss der neuen Ästhetik des Klassizismus. Es geht dabei um die Komplexität des Aufbaus der Straßburger Gruppenskulptur. Karamzin begründet seine Gleichgültigkeit gegenüber Pigalles Werk mit seiner Unkenntnis der Kunst, gibt aber im selben Satz zu verstehen, dass die Skulptur ihm nicht gefallen habe, da ihr komplizierter Aufbau es nicht erlaubt, sie mit einem Blick zu erfassen: „Ich, der ich kein Kenner bin, blickte bald auf die eine, bald auf die andere Figur, und mein Herz blieb kalt, wie der Marmor, aus welchem sie gemacht sind."

Die komplexe, dreieckige Komposition von Pigalle war ebenfalls charakteristisch für die Bernini-Schule[20] und sie entsprach nicht dem neuen Ideal, das mit Winckelmanns berühmter Formulierung von der „edlen Einfalt" umschrieben wird, welche laut K. Ju. Lappo-Danilevskij von Karamzin erstmalig ins Russische übersetzt wurde.[21] Winckelmanns Bevorzugung von einfachen Kompositionen wird an der Auswahl der Werke deutlich, die er in seiner epochalen *Geschichte der Kunst des Alterthums* (1764) kommentierte. Wie Daniela Gallo feststellte, nehmen unter den darin beschriebenen Skulpturen binäre Kompositionen aus zwei nebeneinander auf einem Sockel stehenden Figuren viel Raum ein.[22]

Die große Anzahl der Figuren des Grabmals von Graf Moritz von Sachsen, die Karamzin so missfallen hat, gefiel auch Diderot nicht, der schrieb: „En général la multitude des acteurs nuit à l'effet de la scène. Cette abondance est vraiment stérile. On n'y a recours que pour suppléer à une idée forte qui manque. Pigalle, jetez-moi à bas ce squelette, et cet Hercule tout beau qu'il est, et cette France qui intercède. Etendez le maréchal dans sa dernière demeure, et que je voie seulement ces deux grenadiers affilant leurs sabres contre la pierre de sa tombe. Cela est plus beau, plus simple, plus énergique et plus neuf que tout votre fatras moitié histoire, moitié allégorie."[23]

Auffallend ist, dass Diderot dies im Jahre 1767 äußert, das heißt, zehn Jahre nach seiner ersten, begeisterten Reaktion. In der Zwischenzeit hatte sich Diderots Geschmack, auch durch die Lektüre von Winckelmann, geändert. Diderot behielt zwar eine gewisse Skepsis gegenüber dem ausschließlichen Enthusiasmus Winckelmanns für die antiken Vorbilder, doch war ihm dessen Ruf nach Einfachheit und Befreiung der Kunst von den ewigen Barockallegorien durchaus nicht gleichgültig.[24] Mit seiner Kritik an der komplexen Komposition von Pigalle im Sinne des Ideals der Einfachheit nahm Diderot den dominierenden Geschmack der 1780er und 1790er Jahre vorweg, den auch Karamzin teilte.

So zeigt die gemischte Bewertung von Pigalle durch Karamzin, dass er die barocke Ästhetik in der Bildhauerkunst ablehnte und den neuen Betrachtungsweisen zugetan war, die auf der Grundlage von Winckelmanns Ideen entstanden waren. Beleg dafür kann Karamzins Beurteilung des Werkes des Lyoner Bildhauers Chinard sein.

2. Karamzin und Chinard

In den *Briefen eines russischen Reisenden* wird in der Lyoner Episode der Besuch des Erzählers bei einem dortigen Bildhauer beschrieben:„Heute morgen führte uns Matthisson zu einem Bildhauer, der sich in Italien nach dem Vorbild der antiken Künstler gebildet hat. Er nahm uns sehr höflich auf und zeigte uns sehr schön gearbeitete Statuen. Maler und Bildhauer benötigen eine lebhafte Einbildungskraft ebenso wie die Dichter. Der Lyoner Künstler besitzt sie. Er arbeitet jetzt an einer Statue, die ein junger Gatte für seine Gattin bestellt hat, die glückliche Mutter eines liebenswürdigen Kindes ist, das bald das Knabenalter erreicht. Der Künstler hat einen herrlichen Knaben gebildet, der unter dem Schutze der Minerva, welche im Sinne der griechischen Künstler vorzüglich dargestellt ist, den sanften Schlaf der Unschuld schläft; unten sieht man das Bild des Ulysses."[25]

E. V. Karpova lehnt die Hypthese von Ju. M. Lotman ab, der hinter dem namenlosen Lyoner Bildhauer den russischen Künstler Kozlovskij vermutet,[26] und beweist überzeugend, dass es sich um den französischen Bildhauer Joseph Chinard handelt.[27] Gestützt auf die genaue Beschreibung Karamzins konnte die Wissenschaftlerin sogar ermitteln, welche Arbeit der Schrifsteller im März 1790 in Chinards Atelier gesehen hat. Es ist die Skulptur der Weisheit, die die Unschuld vor den Pfeilen der Liebe beschützt, eine Vari-

ante davon befindet sich im J. Paul Getty Museum in Los Angeles (Abb. 5).

Es ist bemerkenswert, dass Karamzins Beurteilung des Werkes von Chinard nicht die geringste Kritik enthält. Offenbar hat ihm diese Skulptur viel besser gefallen als das Werk von Pigalle in Straßburg, was für uns wichtig ist, wenn wir bedenken, dass sie in hohem Maße den ästhetischen Forderungen Winckelmanns entspricht.[28] Erstens ist Chinards Skulptur durch kompositorische Einfachheit gekennzeichnet. Sie besteht, wie Winckelmanns Lieblingsstatuen, aus zwei Figuren auf einem Sockel. Die Einfachheit kommt auch in der vertikalen Komposition zum Ausdruck, wodurch das Werk visuell einfacher erfassbar ist. Hier verirrt sich der Blick des Reisenden nicht, wie das bei der Betrachtung von Pigalles Arbeit der Fall war, sondern bleibt im Rahmen eines virtuellen Parallelepipeds, das nach Daniela Gallo für die antiken Lieblingsstatuen Winckelmanns typisch ist.[29] Zweitens verkörpert Chinards „liebenswürdige(s) Kind, das bald das Knabenalter erreicht" vollkommen das Ideal der griechischen Schönheit, das Winckelmann so am Herzen lag.[30]

Es ist auffallend, dass das vom Reisenden so hoch geschätzte Talent Chinards nach Karamzins Worten damit zu erklären ist, dass der Lyoner Bildhauer sich „nach dem Vorbild der antiken Künstler gebildet" hat. Außerdem, und das ist für uns besonders wichtig, unterstreicht der Verfasser, dass sich Chinard in Italien gebildet hat. In diesem einfachen Satz findet sie drei Mal ein Bezug zu Winckelmanns Konzeption. Da ist zunächst die Vorbildwirkung der antiken Skulpturen, dann die Tatsache, dass Chinard diesem Vorbild nicht stumpfsinnig nacheifert, sondern sich davon inspirieren lässt, was aus Karamzins Lob für die Einbildungskraft des Bildhauers hervorgeht.[31] Und drittens unterstreicht der Autor die Bedeutung des direkten Kontaktes der Künstler mit den antiken Kunstwerken. Es sei daran erinnert, dass Winckelmann – ungeachtet der gemeinsamen Begeisterung für den Laokoon – Lessing kritisierte, weil dieser die Statue kommentierte, ohne in Italien gewesen zu sein.[32] Wie K. Ju. Lappo-Danilevskij feststellte, basierte Karamzins Vorstellung von der kulturellen Bedeutung von Italienreisen sicherlich auf einem Gespräch mit K. F. Moritz.[33] Ganz offenkundig erinnerte er sich beim Treffen mit Chinard daran, der, wie so viele französische Künstler, oft und lange in Rom war, wo er 1786 sogar einen Preis der Accademia di San Luca gewann.[34] Als Karamzin ihm begegnete, hatte der Künstler seinen ersten Italienaufenthalt schon beendet, der von 1784 bis 1787 dauerte.[35]

Fassen wir zusammen. Aus dem ausgewerteten Material lassen sich drei Schlüsse ziehen.

Erstens zeigt der Vergleich von Karamzins detaillierter Beurteilung der drei Arbeiten zweier bekannter französischer Bildhauer des 18. Jahrhunderts, dass er die Barockästhetik ablehnt und die neue Ästhetik des Klassizismus befürwortet, die in der Pariser Arbeit von Pigalle teilweise und in der Lyoner Arbeit von Chinard vollständig verkörpert ist. Diese Befürwortung ist jedoch begrenzt. Wie K. Ju. Lappo-Danilevskij richtig bemerkt, blieb Karamzin die Tiefe der Ideen von Winckelmann und seinen Nachfolgern insgesamt fremd, ebenso wie der Anspruch des Klassizismus, in der Kunst normativ zu wirken.[36] Dennoch machte er sich mindestens drei Grundsätze des Begründers des klassischen Geschmacks zu eigen: die Überlegenheit der antiken Kunst, den Vorzug der Einfachheit in der Kunst und die Notwendigkeit des unmittelbaren Kontakts mit der antiken Kunst in Italien. Außerdem war Karamzin das Ideal der knabenhaften Schönheit, der Winckelmann huldigte, durchaus nicht fremd.

Zweitens übernahm Karamzin diese Grundsätze nicht passiv, sondern aktiv. Er beschränkte sich nicht auf eine einfache Wiedergabe von Elementen des Philhellenismusdiskurses der deutschen Denker, die er in Deutschland besuchte. Die Winckelmannschen Grundsätze haben seinen persönlichen Geschmack tatsächlich beeinflusst und führten zu den unterschiedlichen Bewertungen der Werke von Pigalle und Chinard. Der aktive Charakter dieser Aneignung wird dadurch belegt, dass Karamzin in Pigalles Werk das Leben vermisst, das die Zeitgenossen in Chinards Arbeit sahen[37] und das er selbst im Laokoon sah.[38] Karamzins Suche nach bestimmten Zügen in den Kunstwerken zeugt von der persönlichen Wahrnehmung der Skulpturen, was weit entfernt ist von der simplen Wiederholung tradierter theoretischer Aussagen über die Kunst.

Drittens war die Bestätigung der Überlegenheit der klassischen Bildhauerkunst gegenüber der barocken in den *Briefen eines russischen Reisenden* von Bedeutung für die Herausbildung einer neuen ästhetischen Norm in der russischen Kultur. Bekanntlich hatte Karamzins Reisebeschreibung einen großen Einfluss auf ganze Generationen russischer Leser um die Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert.[39] Indem Karamzin das Grabmal von Graf Moritz von Sachsen in Straßburg kritisiert und die klassischen Statuen von Chinard lobt, fordert er seine Leser auf, das eine zu verachten und sich für das andere zu begeistern. Die nachfolgende Generation russischer Reisender in Eu-

ropa nahm diese Aufforderung an, wovon die Straßburger Episode aus den Reisenotizen von Kjuchel'bekker zeugt (Abb. 6). Im Elsass besichtigte der Dichter die Thomaskirche. Nach der Betrachtung des Grabmals des Grafen Moritz von Sachsen schrieb er: „Außer im Münster war ich noch in der großen evangelischen Kirche von Straßburg und bewunderte das Denkmal, dass Pigalle dem Marschall von Sachsen gesetzt hat; lange konnte ich mich von zwei anderen nicht trennen, mit denen Ohmacht zwei berühmte Landsleute – Koch und Oberlin – unsterblich gemacht hat. Das Grabmal des Marschalls ist außerordentlich kompliziert und kann in gewisser Weise als Marmorgemälde bezeichnet werden. Auf diesem Gemälde ist der große Feldherr zu sehen, den eine Göttin, die Frankreich darstellt, auf seinem ruhmreichen Weg aufzuhalten sucht; sie sieht den Tod, der den Helden am Ende seines Weges in das offene Grab aufnehmen will; und er sieht das Ungeheuer, doch auf seiner Stirn ist Verachtung der Gefahr und Furchtlosigkeit; das Ganze ist von Trophäen umgeben, hinter denen ein weinender Lebensgenius das Licht löscht. Das Gesicht des Marschall ist ausdrucksstark; die Darstellung der Göttin außerordentlich lebendig und voller Bewegung. Im Übrigen ist das Ganze etwas schwer – besonders die Kleidung, die auch nach Einwirkung des Meißels nicht aufhört Stein zu sein.

Das Grabmal von Koch ist dagegen viel einfacher (Abb. 7). Die Dankbarkeit als trauernde junge Frau umfasst die Urne; ein Genius entrollt die Werke des Sterbenden. Beide sind großartig. Die Trauer verändert die Züge der Göttin und hält mit unerklärlicher Kraft den Betrachter fest.

Am Ausgang der Kirche sieht man eine allegorische Darstellung der Geschichte, die die Urne Oberlins umfasst (Abb. 8). Auch in diesem Werk Ohmachts sind Einfachheit und Anmut dieselben."

Wie die angeführte Textstelle zeigt, hat die Komplexität des Grabmals des Grafen Moritz von Sachsen Kjuchel'bekker nicht gefallen, der es deshalb „schwer" findet. Außerdem[40] fand der Dichter der 1820er Jahre, ebenso wie Karamzin, in Pigalles Straßburger Skulptur nicht das Leben, durch das sich nach den Worten des russischen Reisenden der Laokoon auszeichnet. Der Statue von Pigalle zog Kjuchel'bekker die Arbeiten von Landolin Ohmacht (1760–1834) vor, eines Straßburger Bildhauers schwäbischer Herkunft (Abb. 9).[41] Mit seinem Lob für die „Anmut" und „Einfachheit" von Ohmachts Grabmälern für Koch und Oberlin[42] würdigte Küchelbecker einen Vertreter der klassischen Schule, dessen Schaffen dem künstlerischen Paradigma von Chinard und Canova folgte und von den Ideen Winckelmanns inspiriert war, die dem russischen Leser schon 1790 mit den *Briefen eines russischen Reisenden* nahegebracht worden waren.

Галина Александровна Космолинская

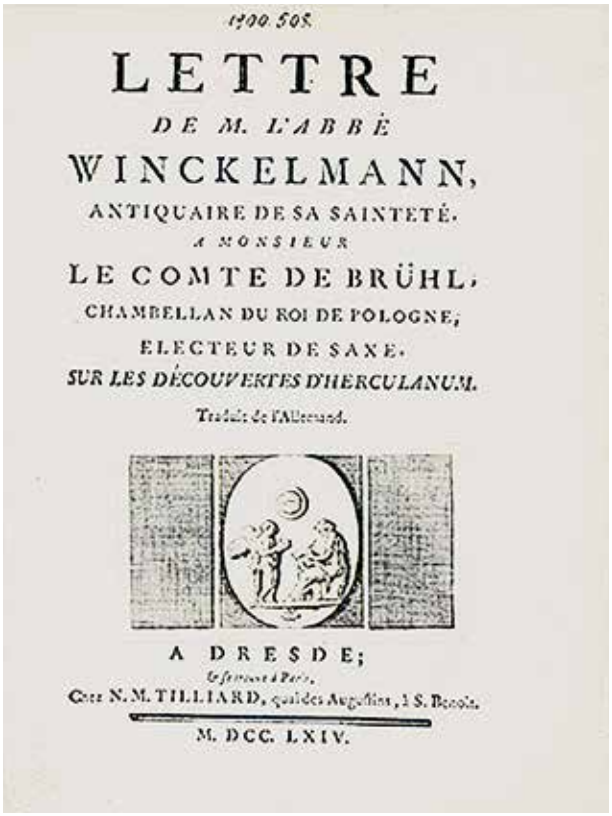
ПЕРВОЕ ЗНАКОМСТВО РУССКИХ ЧИТАТЕЛЕЙ С *„ПОСЛАНИЕМ ОБ ОТКРЫТИЯХ В ГЕРКУЛАНУМЕ“* (1762) ВИНКЕЛЬМАНА*

После того как в первой четверти XVIII века у подножия Везувия был открыт античный Геркуланум, а позднее — Помпеи и Стабии, погребенные под пеплом семнадцать столетий назад, Неаполь стал местом настоящего паломничества. Художники, знатоки и теоретики искусства, пытавшиеся осмыслить феномен античности, коллекционеры и просто любознательные путешественники стремились своими глазами увидеть „неаполитанское чудо“, которое все называли „возрожденной античностью“.

Винкельман, как известно, посетил Неаполь четыре раза — в 1758, 1762, 1764 и 1767 гг.; во многом благодаря именно этим визитам на свет появилась его знаменитая „История искусства древности“ (1764). Сразу же после своего первого знакомства с Sacro Museo Ercolanese, в котором были собраны археологические находки, в Дрездене было опубликовано „Послание об открытиях в Геркулануме“ (1762),[1] а двумя годами позже — „Известия о новейших открытиях в Геркулануме“ (1764; илл. 1).[2] Эти два небольшие по объему малотиражные издания, ставшие, на самом деле, первыми серьезными описаниями геркуланумских находок, были замечены преимущественно в научных кругах, и лишь после их перевода на французский получили по-настоящему широкую известность, что подтверждает исключительное значение французских переводов как медиатора идей Винкельмана в Европе.[3]

Уже первые два перевода на французский язык „Мыслей о подражании греческим произведениям в живописи и скульптуре“ (1755; 2-е изд.: 1756) сделали имя Винкельмана знаменитым при всех европейских дворах. Что же касается Неаполитанского двора, от которого полностью зависела судьба любого иностранца, пожелавшего ознакомиться с раскопками и музеем, отношения с немецким ученым здесь складывались своеобразно. Благодаря протекции брата королевы (наследного принца Фридриха Кристиана, будущего курфюрста Саксонии), Винкельман был принят в Неаполе со всей любезностью: он стал одним из очень немногих обладателей раритетного издания „Antichità di Ercolano“,[4] распоряжение о раздаче которого отдавал лично король, получил доступ к древностям, хотя и не без трудностей. В конце концов, перед ним открылись исключительные возможности: „Король соблаговолил приказать открыть мне все, что только возможно было видеть и — при самых благоприятных условиях“ („Le roi voulut bien ordonner qu'on me montrât tout ce qu'il étoit permis de voir, & de la manière la plus commode“). Условия, которые предоставил ему директор музея Камилло Падерни, оказались более чем комфортными: „[...] я пользовался кабинетом древностей, как если бы я был его владельцем“ („j'en ai profité comme si j'eusse été le propriétaire de ce cabinet“) — напишет Винкельман в „Послании об открытиях в Геркулануме“.

Илл. 1: Титульный лист первого издания книги: Johann Winckelmanns „Sendschreiben von den Herculanischen Entdeckungen“, Dresden 1762
Abb. 1: Titelblatt der Erstausgabe von Johann Winckelmanns „Sendschreiben von den Herculanischen Entdeckungen“, Dresden 1762



Илл. 2: Титульный лист „Послания об открытиях в Геркулануме“ И. И. Винкельмана (1762) во французском переводе Михаэля Губера (1764); указание на Дрезден как на место издания является фиктивным
Abb. 2: Titelblatt von J. J. Winckelmanns „Sendschreiben von den Herculanischen Entdeckungen“ (1762) in der französischen Übersetzung von Michael Huber (1764). Der Erscheinungsort Dresden ist fiktiv

Одновременно в Неаполе с беспокойством ожидали появления французского перевода „Послания“, который вышел в Париже в 1764 г.[5] и, действительно, наделал немало шума при дворе (илл. 2). Дело не только в том, что Винкельман не счел нужным скрывать своего резко-критического отношения к работе неаполитанских коллег, обвиняя их в медлительности, непрофессионализме и, более того, в неумении ценить искусство. Возмущение было вызвано, прежде всего, тем, что иностранец, которому была оказана особая честь ознакомиться с находками, нарушил королевский запрет на публикацию любых сведений, рисунков и планов, касающихся раскопок.[6] Можно было ожидать, что доступ к находкам для нарушителя отныне будет закрыт, и Винкельман не без основания тревожился на этот счет. Но опасения не подтвердились: через два года он был вновь принят министром Тануччи, и желанный доступ к древностям был получен.

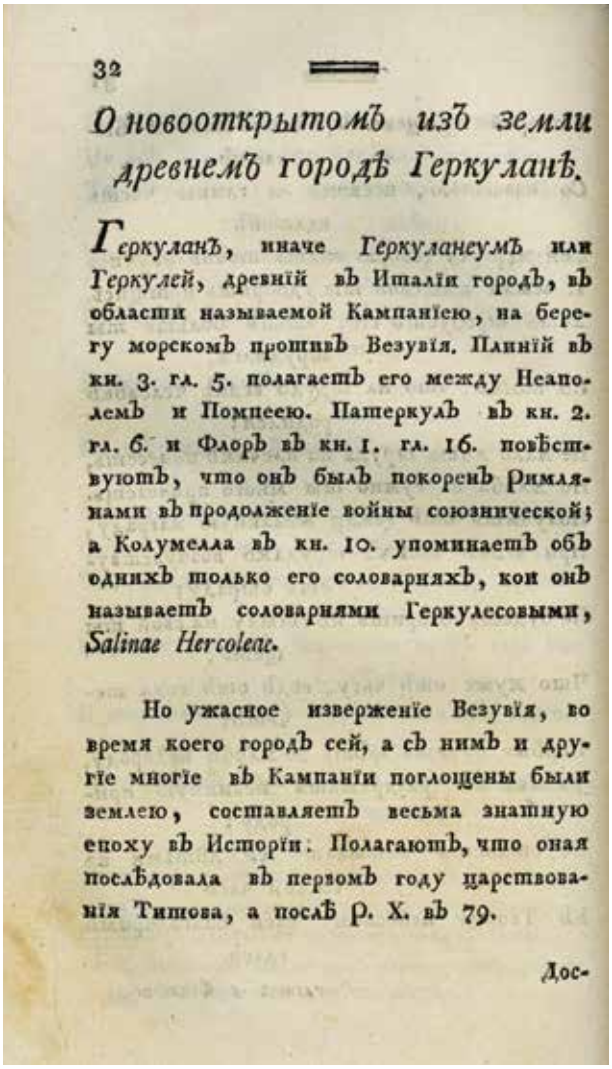
Между тем, несмотря на жесточайший режим секретности вокруг находок и запрет на любые публикации, в свет выходила масса „нелегальных“ изданий, которые спешили удовлетворять жадный интерес европейской публики к „неаполитанскому чуду“. Большинство публикаций содержало множество неточностей, а зачастую и просто вымыслов, что было неизбежным следствием ограничений на посещение раскопок и изучение антиков. Появление „Послания об открытиях в Геркулануме“, а затем и „Известий“ о них Винкельмана, созданных после непосредственного и весьма основательного ознакомления с находками, изменило ситуацию: суждения немецкого ученого об искусстве древних постепенно становились своего рода эталоном — во многом именно эти суждения формировали новое представление об античности.

Одним из популяризаторов созданного Винкельманом образа античности был шевалье Луи де Жокур (1704–1779), наиболее плодовитый автор „Энциклопедии“ Дидро и Д’Аламбера.[7] Связь с работами Винкельмана исследователи обнаруживают в его энциклопедических статьях о греках[8] и о скульптуре,[9] опубликованных в 1757 и 1765 гг.[10] Более откровенно она проявилась при переиздании в 1777 г. статьи о греках, текст которой был дополнен основательным разделом о греческом искусстве („Histoire des Arts chez les Grecs“), в сущности — конспектом основных положений учения Винкельмана, пестрящим ссылками на его труды.[11] Подписанный инициалами „V. A. L.“ этот раздел являлся частью статьи Поля-Жозефа Валле (ум. 1781)[12] о греческой философии („Grecs [Philosophie des]“), которая впервые была опубликована в 22-м томе ивердонского издания „Энциклопедии“ (1773).[13] В 1769 г. статью Жокура о греках, в которой еще не было дополнений Валле, пропитанных духом Винкельмана, на русский язык перевел Семен Сергеевич Башилов (1740–1770), штатный переводчик петербургской Академии наук.[14] Поскольку статья о греках изначально, по мнению исследователей, воспроизводила концепцию „Мыслей о подражании“,[15] мы вправе считать этот перевод Башилова первым, пусть

Илл. 3: Титульный лист январского номера журнала „Растущий виноград“ за 1786 г.
Abb. 3: Titelblatt der Januarausgabe des Journals „Der wachsende Weinstock“, 1786

РАСТУЩІЙ
ВИНОГРАДЪ
ежемѣсячное сочиненіе,
издаваемое
отъ
Главнаго народнаго училища
города Святаго Петра.
Мѣсяцъ Генваръ
1786.

Илл. 4: Первая страница русского перевода статьи Луи де Жокура о Геркулануме („Herculanum“) из „Энциклопедии“ Дидро и Д’Аламбера (т. VIII, 1765) в январском номере журнала „Растущий виноград“ за 1786 г.
Abb. 4: Erste Seite der russischen Übersetzung des Artikels von Louis de Jaucourt „Herculaneum“ aus der Enzyklopädie von Diderot und d’Alembert (Bd. VIII, 1765) in der Januarausgabe des Journals „Der wachsende Weinstock“, 1786



32

О новооткрытомъ изъ земли древнемъ городѣ Геркуланѣ.

Геркуланъ, иначе Геркуланеумъ или Геркулей, древній въ Италіи городъ, въ области называемой Кампаніею, на берегу морскомъ противъ Везувія. Плиній въ кн. 3. гл. 5. полагаетъ его между Неаполемъ и Помпеею. Патеркулъ въ кн. 2. гл. 6. и Флоръ въ кн. 1. гл. 16. повѣствуютъ, что онъ былъ покоренъ Римлянами въ продолженіе войны союзнической; а Колумелла въ кн. 10. упоминаетъ объ однихъ только его соловарняхъ, кои онъ называетъ соловарнями Геркулесовыми, *Salinae Herculeae.*

Но ужасное изверженіе Везувія, во время коего городъ сей, а съ нимъ и другіе многіе въ Кампаніи поглощены были землею, составляетъ весьма знатную епоху въ Исторіи. Полагаютъ, что оная послѣдовала въ первомъ году царствованія Титова, а послѣ р. Х. въ 79.

Дос-

еще довольно робким, проникновением идей Винкельмана в русскоязычную печать. Жокуру, автору целого ряда статей об античности в „Энциклопедии“ Дидро и Д’Аламбера принадлежит также опубликованная в восьмом томе статья о Геркулануме (1765),[16] о которой речь пойдет ниже.

Европейские историки и теоретики искусства древности (Кейлюс, Стюарт, Винкельман, Дидро, Гёте и др.) немало потрудились, чтобы широко распространившееся в XVIII столетии „увлечение античностью“ превратилось в „философию жизни“, почти во всех сферах — от моды до политики — античность стала своего рода мерилом эстетических и не меньше этических ценностей. Этот общеевропейский культурный процесс не оставил Россию в стороне. Среди российской культурной элиты и образованного дворянства, — тем более в кругах близких Академии художеств и Московскому университету — было немало поклонников Винкельмана, людей, в той или иной мере осведомленных о раскопках античных городов под Неаполем.[17]

А что было известно о „неаполитанских древностях“ не слишком образованному, но от того не менее любознательному потребителю отечественной печатной продукции? Какие публикации на русском языке могли быть ему доступны?

Нужно признать, что в России XVIII столетия эта археологическая сенсация широкого освещения не получила. Редкие известия в столичной прессе о раскопках античных городов были, скорее, из разряда „куриозов“, как например, сообщение „из Неаполя от 27 генваря“ 1750 г.: „Наш двор для отвращения соблазнов приказал землею засыпать старое языческое капище, которое нашли в 1748 году близ трех миль отсюда, а своды сломать, и языческих болванов, которых частным глазам смотреть можно, оттуда с Меркуриевою статуею мастерски сделанною, возмут в Королевской дворец в Портичи“.[18]

Единственной полноценной публикацией на эту тему, по всей видимости, следует считать анонимную статью о раскопках Геркуланума, опубликованную в 1786 г. в петербургском ежемесячном журнале Главного народного училища „Растущий виноград“ (илл. 3). Текст под названием „О новооткрытом из земли древнем городе Геркулане“ предлагался читателям как „Перевод с французского Василия Березайского“ (илл. 4).[19]

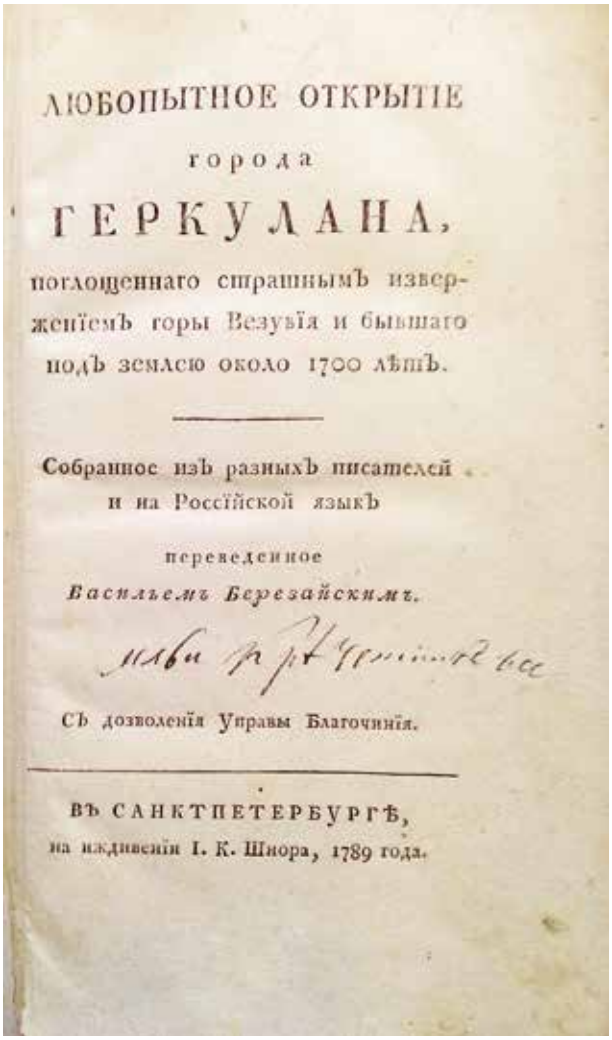
Василий Семенович Березайский (1762–1821), более известный как автор „Анекдотов древних пошехонцев“ (1798), в 1780-е гг. был учителем в Воспитательном обществе благородных девиц (Смольный институт), где преподавал французский язык, а также переводил статьи из „Энциклопедии“ Дидро и Д’Аламбера. Он трижды публиковался в журнале „Растущий виноград“, организатором и первым редактором которого был профессор Евгений Борисович Сырейщиков (1750–1791). Публикация о Геркуланум, как теперь хорошо известно, это — перевод Березайского уже упоминавшейся статьи Жокура „Herculanum“ из восьмого тома французской „Энциклопедии“ (1765). Еще дважды, под разными названиями и с новыми дополнениями, перевод Березайского выходил отдельными изданиями: в 1789 и 1795 гг.[20] Этого достаточно, чтобы обратить на него более пристальное внимание.

В свое время Д. М. Молдавский предположил, что Березайский был автором „компилятивной статьи“ о Геркуланум, к написанию которой его, скорее всего, подвигнул проф. Сырейщиков.[21] Предположение совсем не безосновательное: занимавшийся историей, археологией и нумизматикой Сырейщиков вполне мог обратить внимание молодого автора на это интереснейшее открытие. Но остается вопрос: почему для перевода была выбрана статья, опубликованная более двадцати лет назад, хотя появилась уже масса новых публикаций, в том числе — в „Энциклопедии“? В этой связи стоит упомянуть одноименную статью в „Supplément à l’Encyclopédie“,[22] автор которой, аббат Клод Куртепе (1721–1781), в отличие от Жокура, посетил раскопки под Неаполем в 1765 г.

Самому Березайскому уже в процессе работы над переводом стало очевидно, что об открытии Геркуланума русский читатель узнает с большим опозданием. Прибегая к невинным ухищрениям, ему пришлось производить замены в хронологии раскопок. Получалось порой забавно: например, о событии полувековой данности он писал: „Уже тому *несколько лет*, как с удивлением говорят о сем открытии“ (у Жокура этот период исчисляется „почти десятью“ годами).[23] Судя по всему, осведомленность Березайского о состоянии дел на раскопках Геркуланума про-

стиралась не слишком далеко, иначе вряд ли бы он стал вслед за Жокуром горько сетовать об утрате античных рукописей.[24] В 1765 г. Жокур предлагал читателям сведения десятилетней давности: „[...] ces fouilles pratiquées depuis 1750 jusqu'à 1755 [...]“,[25] между тем прошло уже более тридцати лет с того момента, когда целая античная библиотека была обнаружена археологами на Villa dei Pisoni или, как ее стали называть, Villa dei Papiri. (Казалось бы, в 1786 г. профессор Сырейщиков должен был просветить на этот счет своего молодого коллегу-переводчика.) Справедливости ради, нужно сказать, что, хотя опыты по восстановлению найденных папирусных свитков в Неаполе начались еще в 1753 г., информация об этом держалась в строжайшей тайне. Даже каталог древностей Геркуланума, составленный О. Баярди (1755),[26] не рассеял туман, поскольку не предназначался для широкой публики, как и тома серии „Antichità di Ercolano“. Этот грандиозный издательский проект неаполитанского короля Березайский оценить по достоинству просто не имел возможности. Ему ничего не оставалось, как проигнорировать восторженное описание Жокуром каталога живописи Геркуланума — первого тома „Antichità di Ercolano“ (1757), — абсолютно недоступного большинству читателей.

Тем не менее, несмотря на порой досадные упущения (а возможно как раз благодаря им), через три года Березайский берется переиздавать свой перевод, теперь — отдельным изданием (илл. 5).[27] Он увеличивает объем текста с 32-х до 83-х страниц, несколько изменив название и дополнив титульный лист уточнением: „Собрано из разных писателей“. Действительно, внимательный читатель теперь мог обнаружить здесь массу новых сведений о геркуланумских находках и, в частности — о библиотеке папирусов. Дополнения, рассыпанные по всему тексту, занимают в общей сложности более 40 страниц. Девять из них, по-видимому, впервые знакомили русского читателя с письмами XVI и XX Плиния Младшего[28] — важнейшими свидетельствами трагедии, произошедшей в августе 79 г., без которых не обходилось ни одно серьезное исследование. Прямые ссылки на латинский источник позволяют предположить, что перевод писем Плиния также принадлежит Березайскому. Остальные дополнения, никак не обозначенные и не выделенные, растворены в надлежащих ме-


ЛЮБОПЫТНОЕ ОТКРЫТІЕ
города
ГЕРКУЛАНА,
поглощеннаго страшнымъ изверженіемъ горы Везувія и бывшаго подъ землею около 1700 лѣтъ.

Собранное изъ разныхъ писателей и на Россійской языкъ переведенное Васильемъ Березайскимъ.

Съ дозволенія Управы Благочинія.

ВЪ САНКТПЕТЕРБУРГѢ,
на иждивеніи І. К. Шнора, 1789 года.

Илл. 5: Отдельное издание (1789) русского перевода статьи Луи де Жокура о Геркулануме с дополнениями из первого французского перевода „Послания об открытиях в Геркулануме“ И. И. Винкельмана
Abb. 5: Gesonderte Ausgabe (1789) der russischen Übersetzung des Artikels von Louis de Jaucourt „Herculaneum“ mit Ergänzungen aus der ersten französischen Übersetzung von J. J. Winckelmanns „Sendschreiben von den Herculanischen Entdeckungen“

стах текста. Как удалось установить, источником этих дополнений послужило „Послание об открытиях в Геркулануме“ Винкельмана (1762); выборочный русский перевод был выполнен с одной из французских версий (1764, 1784).[29]

До сих пор никаких следов присутствия геркуланумских сочинений Винкельмана в русскоязычной культуре обнаружено не было: с ними знакомились (и продолжают знакомиться, т. к. русского перевода в полном объеме все еще не существует) на языке оригинала или чаще — во французских переводах. Скрытое присут-

ствие геркуланумского послания Винкельмана, обнаруженное внутри текста русского перевода энциклопедической статьи Жокура „Herculanum“, расширяет наши представления о путях проникновения идей немецкого теоретика искусства в Россию. Этот факт также позволяет отодвинуть дату появления первого „русского Винкельмана“ на два года ранее — к 1789 г.[30]

Был ли Березайский поклонником немецкого ученого, нельзя сказать однозначно. Налицо вдумчивая и кропотливая работа переводчика, свидетельствующая о стремлении максимально восполнить пробелы своей ранней публикации (1786), именно с таким расчетом были произведены заимствования из „Послания об открытиях в Геркулануме“. Мы можем лишь констатировать, что в результате выборочного, но отнюдь не хаотичного и довольно тщательного перевода появился объединенный текст о Геркулануме Жокура-Винкельмана.

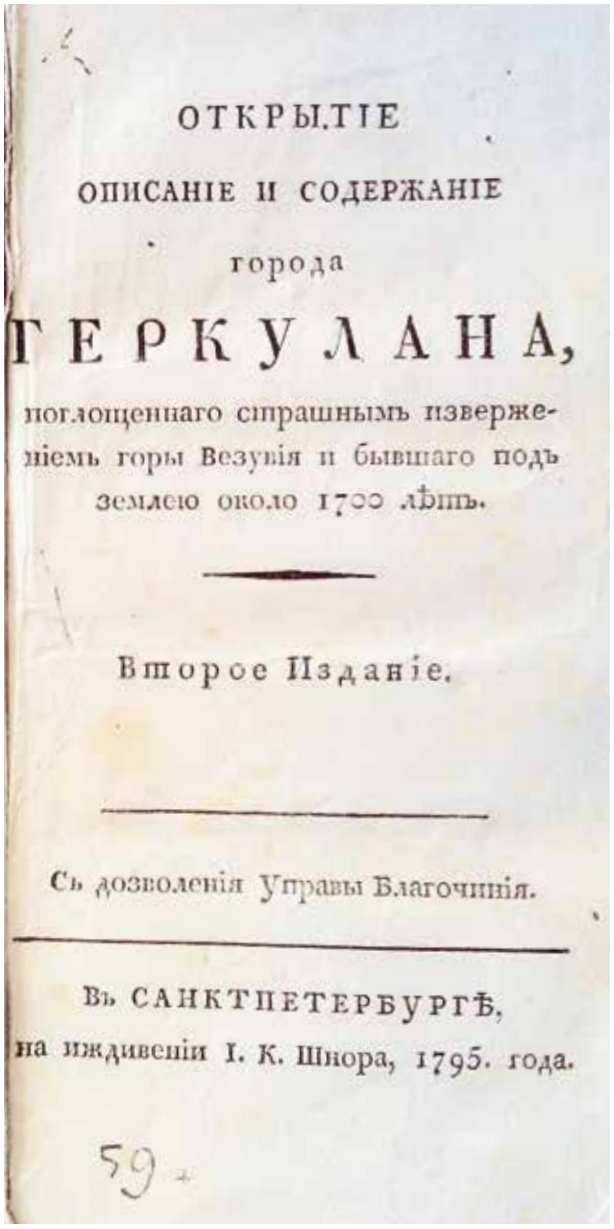
Что нового из этой компиляции мог теперь узнать русский читатель? Не считая потрясающих по своей силе свидетельств Плиния Младшего, ценнейшим дополнением перевода Березайского (из-за чего, кажется, и было затеяно это переиздание) стали страницы, посвященные античной библиотеке, найденной на Villa dei Papiri, с массой живых подробностей о процессе разворачивания папирусных свитков, свидетелем чего Винкельман был лично. Дальнейший ход изучения греческих рукописей, анализ античных текстов, обсуждение научных гипотез — все это также вошло в новую версию русского перевода. Существенно обогатились уже имевшиеся сведения об археологических находках: убедительность трактовкам Винкельмана придавал глубокий исторический контекст, его атрибуции с опорой на греческую мифологию находили множество параллелей в произведениях античных авторов, текст был максимально насыщен именами. Между прочим, русский читатель узнавал имена тех, кто внес вклад в изучение античности, участвуя в раскопках, изучая находки, готовя к публикации антики.

Интересно отметить, что скандальные характеристики, которыми Винкельман нередко наделял участников раскопок и даже членов специально созданной для изучения древностей Accademia Ercolanese, Березайский целомудренно опускал. Его перевод обнаруживает и другие моменты самоцензуры: так, в описаниях сюжетов, запечатленных на геркуланумских вазах, он старательно избегает специфических подробностей, относящихся к фигуре Вакха, не говоря уже о Приапе, имени которого он ни разу даже не упоминает.

Второе издание русского перевода статьи о Геркулануме свидетельствует, прежде всего, о читательском интересе к означенной теме. Издательский расчет на то, что открытие под Неаполем достойно внимания не только „всех упражняющихся в изящных письменах, науках и художествах“,[31] но „может, без сомнения, в каждом возбудить любопытство“,[32] оправдался. Владелец петербургской типографии Иоганн Карл Шнор (1738–1812),[33] издавший своим иждивением существенно дополненный перевод Березайского, на этом не остановился. Через шесть лет, в 1795 г., в его типографии выйдет новая версия этого перевода (илл. 6).[34] Поскольку в издании имя переводчика больше не значилось, можно предположить, что права на него полностью перешли к издателю. Подготовкой текста, объем которого на этот раз был увеличен с 83 до 96 страниц, занимался Федор Васильевич Каржавин (1745–1812), который в 1790-е гг. тесно сотрудничал с типографией Шнора. Его правка перевода Березайского в большинстве случаев касалась фонетической транскрипции имен собственных, причем очевидно, что, сверяя текст, он опирался на оба оригинала — и статью Жокура, и Винкельмана.

Кроме того, Каржавин дополнил текст третьего издания двумя собственными примечаниями. В одном — к слову „Периптер“ — он в характерной для него манере напоминает о собственном „Словаре архитектоническом“, вышедшем в составе издания его же перевода „Сокращенного Витрувия“.[35] Другое примечание, подписанное инициалами „Ф.К.“ и занимающее в общей сложности почти две страницы (с. 94–96), по сути, является еще одним дополнением к статье Жокура-Винкельмана. В нем содержится сюжет, который Березайский в своем переводе не затрагивал.

Внимание Каржавина привлек не столько научный, сколько этический аспект изучения „возрожденной античности“, а именно — отношения между неаполитанскими властями и учеными, в особенности иностранцами, которым воспрещалась публикация находок, зарисовка с натуры и даже пристальное рассматривание



ОТКРЫТІЕ

ОПИСАНІЕ И СОДЕРЖАНІЕ

города

ГЕРКУЛАНА,

поглощеннаго страшнымъ изверженіемъ горы Везувія и бывшаго подъ землею около 1700 лѣтъ.

Второе Изданіе.

Съ дозволенія Управы Благочинія.

Въ САНКТПЕТЕРБУРГѢ,
на иждивеніи І. К. Шнора, 1795. года.

59.

Илл. 6: Второе, по сути третье издание (1795) русского перевода статьи Луи де Жокура о Геркулануме с дополнениями из первого французского перевода „Послания об открытиях в Геркулануме“ И. И. Винкельмана и примечаниями Ф. В. Каржавина

Abb. 6: Zweite, eigentl. dritte Auflage (1795) der russischen Übersetzung des Artikels von Louis de Jaucourt „Herculaneum“ mit Ergänzungen aus der ersten französischen Übersetzung von J. J. Winckelmanns „Sendschreiben von den Herculanischen Entdeckungen“ und Anmerkungen von F. V. Karžavin

антиков. Конфликт интересов затронул многих известных путешественников[36] и получил огласку, в частности — благодаря Винкельману, у которого запреты властей вызывали яростное негодование. Саксонец решительно не принимал королевскую монополию на античные шедевры, считая ее чудовищной несправедливостью по отношению к „республике ученых“.[37] Каржавин изложил в примечании свое видение ситуации вокруг неаполитанских древностей и, нужно признать, при всем огромном уважении к науке и просветительским идеям, бывший питомец парижской Сорбонны[38] не проявил солидарности с учеными. Секретность и запреты, по его мнению, в отношении древностей — всего лишь проявление заботы властей о сохранении „сокровища от очей завидливых“, т. е. мера против банального воровства.[39] В охранительной политике неаполитанских властей он увидел не противоречие духу свободной науки, а желание защитить „авторские права“ Геркуланумской академии, которая готовила публикации антиков, издавая в течение многих лет монументальные тома „Antichità di Ercolano“.

История русского перевода статьи о Геркулануме дает представление о многообразии путей освоения античности в эпоху Просвещения. Так или иначе, русский читатель второй половины XVIII века, проявляя любопытство к археологии, знакомился с идеями Винкельмана, даже если они и оставалась для него анонимными. Впрочем, преувеличивать его интерес все же не стоит. Большинство людей в России, как и в Европе, интересовались не столько теорией подражания античности, сколько практикой приближения к ней: им хотелось знать, как велись раскопки, что было найдено, где хранились находки — как собственно происходил тот процесс, который интеллектуалы и теоретики искусства называли „возрождением античности“.

Появление с большим опозданием, русского перевода статьи о Геркулануме из „Энциклопедии“ Дидро и Д’Аламбера тем не менее оказалось вполне актуальным, что подтверждают три его переиздания в короткий промежуток времени (1786–1795). Хотя выбор текста для перевода во многом был обусловлен большой популярностью „Энциклопедии“ в России, не будем исключать фактор притягательности созданного Винкельманом образа античности, популяризатором которого, как мы знаем, был Жокур. Видимо, совсем неслучайно его статья о Геркулануме в русском переводе, в конце концов, получила свое логическое завершение, вобрав в себя текст Винкельмана как свое исходное идейное начало.

Примечания:

* Работа выполнена в рамках проекта РГНФ № 14-21-17001 „Россия и Западная Европа: „культурный трансфер“ и судьба общеевропейских культурных традиций (с конца XVII века до конца 1920-х гг.)“.

1 *Winckelmann J. J.* Sendschreiben von den herculanischen Entdeckungen an den... Herrn Heinrich Reichsgrafen von Brühl... Dresden: G. C. Walther, 1762.

2 *Winkelmann J. J.* Nachrichten von den neuesten Herculanischen Entdeckungen. Dresden: G. C. Walther, 1764.

3 См.: *Lappo-Danilevskij K. Yu.* Gefühl für das Schöne. J. J. Winckelmanns Einfluss auf Literatur und ästhetisches Denken in Russland. Köln; Weimar; Wien, 2007. S. 14–26 („Einführung“, подглавки 6 и 7: „Zur Winckelmann-Rezeption in Deutschland“, „Zur französischen Winckelmann-Rezeption“).

4 Le Antichità di Ercolano esposte. Napoli: nella Regia Stamperia, 1757–1792. 8 vol.

5 *Winkelmann J. J.* Lettre de M. L'abbé Winckelmann, antiquaire de Sa Sainteté, à M. le comte de Brühl, chambellan du roi de Pologne, electeur de Saxe, sur les découvertes d'Herculanum. Traduit de l'allemand [par M. Huber]. À Dresde; et se trouve à Paris: chez N.-M. Tilliard, 1764. Второй, исправленный перевод вышел в составе сборника: Recueil de lettres de M. Winckelmann, sur les Découvertes faites à Herculanum, à Pompeii, à Stabia, à Caserte et à Rome. Avec des notes critiques / Traduit de l'allemand [par H. Jansen]. Paris: L.-F. Barrois l'aîné, 1784. P. 3–150; здесь же напечатан перевод „Известий о новейших открытиях в Геркулануме“ Винкельмана — „Relation des nouvelles découvertes faites à Herculanum, adressée à M. Henri Fuessli, de Zurich“ (P. 153–230).

6 О реакции Неаполя на Геркуланумские письма Винкельмана см.: *Strazzulo F.* [Nota introduttiva] // J. J. Winckelmann. Le scoperte di Ercolano. Con nota introduttiva e appendice di F. Strazzullo. Collana napoletana di studi e documenti in memoria del conte Giuseppe Matarazzo di Licosa. 3 / Dir. da F. Strazzullo. Napoli, 1981. P. 35–48; *De Franciscis A.* L'esperienza napolitana del Winckelmann // Cronache Pompeiane. I. 1975. P. 14–16.

7 Только в одном томе VIII (1765) Жокуром написано 1190 статей (25,8 % от всего объема), см.: *Haechler J.* L'Encyclopédie de Diderot et de… Jaucourt. Essai biographique sur le chevalier Louis de Jaucourt. Paris: H. Champion, 1995. P. 498–499.

8 *Jaucourt L. de.* Grecs (Hist. Anc. et Littérature) // Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts, et des métiers / Par un Société de gens de letters. Paris, 1757. Vol. 7. P. 912–918. См. также: *Hartog F.* Faire le voyage d'Athènes: Johann Joachim Winckelmann et sa réception français // Winckelmann et le retour à l'antique / Éd. par J. Pigeaud et J.-P. Barbe. Nantes, 1995. P. 131–132.

9 *Jaucourt L. de.* Sculpture antique (Art d'imitation) // Encyclopédie. Paris, 1765. Vol. 14. P. 837–839. В статье просматривается связь с „Историей искусства древности“ (1764), обзор содержания которой в год выхода был опубликован: Journal Encyclopédique. 1764. Octobre-décembre. T. 7. P. 64–83, 39–62, 76–91; T. 8. P. 97–122.

10 О связи статьи Жокура о греках с „Мыслями о подражании греческим произведениям в живописи и скульптуре“ (1755) см.: *Décultot É.* Généalogie d'un malentendu la place de Winckelmann dans les panthéons français et allemand à la fin du XVIIIe siècle // L'art et les normes sociales au XVIIIe siècle / Sous la dir. de Th. W. Gaehtgens, Ch. Michel, D. Rabreau et M. Schieder. Paris, 2001. P. 27. Note 9.

11 *Jaucourt L. de.* Grecs (Hist. anc. & Littérature) // Encyclopédie… Nouvelle édition. Genève: par J. L. Pellet; Neuchâtel: par la Société typographique, 1777. T. 16. P. 588–600. [*Vallet P.-J.*] „Histoire des Arts chez les Grecs“ // Ibid. P. 600–608.

12 О П.-Ж. Валле известно, что „il démissionna en 1768 et entama alors une carrière de littérateur: il fut membre fondateur de l'Académie Delphinale et collabora à l'Encyclopédie d'Yverdun“ (*Coulomb C.* Qui doit faire la police à Grenoble? Autour du mémoire de P.-J. Vallet, *Les sieurs Consuls ne doivent point se mêler de la police,* 1759 // Les mémoires policiers, 1750–1850. Écritures et pratiques policières du siècle des Lumières au Second Empire / sous la dir. V. Milliot. Rennes: presses universitaires de Rennes, 2006. P. 67–85).

13 Благодарю С. Я. Карпа за указание на эту, по-видимому, самую раннюю публикацию статьи Валле.

14 Греция. Из Енциклопедии. [Перевел С. С. Башилов]. СПб.: тип. Акад. наук, 1769. Перевод представляет собой компиляцию из текстов не только Жокура, но и Дидро.

15 См.: *Lappo-Danilevskij K. Yu.* Op. cit. S. 25.

16 *Jaucourt L. de.* Herculanum // Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts, et des métiers / Par un Société de gens de letters. Neufchastel [Paris], 1765. T. 8. P. 150–154.

17 См.: *Lappo-Danilevskij K. Yu.* Op. cit. S. 29–34 („Einführung“, подглавка 9: „Winckelmanns Texte in Russland“).

18 Санктпетербургские ведомости. 1750. № 20 (9 марта). С. 153–154.

19 О новооткрытом из земли древнем городе Геркулане. [Перевод В. С. Березайского] // Растущий виноград, ежемесячное сочинение, издаваемое от Главнаго народнаго училища города святаго Петра. 1786. Январь. С. 32–64. Далее: Растущий виноград, 1786.

20 Любопытное открытие города Геркулана, поглощеннаго страшным извержением горы Везувия и бывшаго под землею около 1700 лет / Собранное из разных писателей и на российской язык переведенное Васильем Березайским. СПб.: На иждивении И. К. Шнора, 1789. 83 с.; 8°; Открытие, описание и содержание города Геркулана, поглащеннаго страшным извержением горы Везувия и бывшаго под землею около 1700 лет / [Перевел В. С. Березайский]. СПб.: на иждивении И. К. Шнора, 1795. 96 с.; 12°.

21 См.: *Молдавский Д. М.* Василий Березайский и его „Анекдоты древних пошехонцев“ // Русская сатирическая сказка в записях сер. XIX — нач. XX в. М.; Л., 1955. С. 238.

22 *Courtépée C.* Herculanum // Supplément à L'Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, / Par une Société de gens de lettres. Mis en ordre et publié par M***. Amsterdam: Chez M. M. Rey, Libraire, 1777. T. 3. P. 349–358.

23 Растущий виноград, 1786. С. 35 (курсив в цитате мой — *Г. К.*). Ср.: „Il y a *près* dix ans que l'on parle toûjours avec admiration de cette découverte“ (*Jaucourt L. de.* Herculanum. P. 150).

24 Растущий виноград, 1786. С. 63–64. Ср.: „Ma joie seroit grande, si je pouvois terminer cet article par la nouvelle d'un beau manuscrit, tiré des ruines d'*Herculanum:* mais dans le petit nombre de ceux qu'on a déterrés de cette ville souterraine, ou l'écriture étoit effacée, ou les feuilles si fort collées les unes aux autres, qu'elles ont parti par lambeaux. Nous serions trop heureux si les excavations fussent tombées sur le temple d'un homme de lettres; je veux dire, sur une maison écartée, consacrée aux muses, dans laquelle on eût trouvé en bon état quelqu'un de ces précieux ouvrages complets qui nous manquent toujours, comme un Diodore de Sicile, un Polybe, un Saluste, un Tite Live, un Tacite, la seconde partie des fastes d'Ovide, les vingt-quatre livres de la guerre des Germains, que Pline commença lorsqu'il servoit dans ce pays; ou bien enfin, puisque ce peuple aimoit tant le théâtre, un Eschyle, un Eurypide, un Aristophane, un Ménandre; certes on pouvoit se flatter de ce dernier genre de découvertes. [...] Consolons-nous donc de la perte des manuscrits engloutis quelque part dans les abysmes de cette ville, puisqu'enfin ces fouilles pratiquées depuis 1750 jusqu'à 1755 ont produit d'autres raretés [...]" (*Jaucourt L. de.* Herculanum. P. 153–154).

25 *Jaucourt L. de.* Herculanum. P. 154.

26 *Bayardi O.* Catalogo degli antichi monumenti. Napoli: nella Regia Stamperia, 1755.

27 Любопытное открытие города Геркулана… СПб., 1789. Полное описание см. в прим. 20.

28 Там же. С. 6–14.

29 См. прим. 5. Поскольку бесспорных следов „Известий о новейших открытиях в Геркулануме" (1784) в русском переводе не обнаружено, более вероятно, что Березайский использовал „Послание" в переводе Михаэля Губера (1764).

30 Раньше точкой отсчета был московский журнал „Чтение для вкуса, разума и чувствований", где в 1791 г. было опубликовано знаменитое описание Аполлона Бельведерского из „Истории искусства древности" (Чтение для вкуса, разума и чувствований. 1791. Ч. I. № 23. С. 361–365). Еще раз описание Аполлона Бельведерского (а также группы Лаокоон) появилось в „Рассуждении о свободных художествах" П. П. Чекалевского (СПб., 1792. С. 52–56). Тогда же был напечатан перевод статьи Винкельмана „О грации в произведениях искусства": Замечания о прелести в произведениях искусства, по руководству аббата Винкельмана // Чтение для вкуса, разума и чувствований. 1792. Ч. V. №. 17–18. С. 261–272. См. например: *Пожарова М. А.* „У нас не было Винкельмана…" К вопросу о русском неоклассицизме // Век Просвещения / Отв. ред. С. Я. Карп. М., 2011. Вып. III: Западноевропейское искусство в России XVIII века: тексты, коллекции мастера. С. 123–124 и далее.

31 Растущий виноград, 1786. С. 32.

32 Любопытное открытие города Геркулана… СПб., 1789. С. 17.

33 Шнор был владельцем самой крупной частной типографии в Петербурге конца XVIII века, имел словолитню и торговал шрифтами (даже арабским, которым он напечатал три издания Корана). Типография Шнора выпустила немало многотомных изданий по истории, географии, медицине, ботанике; здесь были впервые отпечатаны „Недоросль" Фонвизина, переводы „Илиады" Гомера, „Утопии" Томаса Мора и др.

34 Открытие описание и содержание города Геркулана… СПб., 1795. Полное описание см. в прим. 20.

35 *Перро К.* Сокращенный Витрувий, или Совершенный архитектор / Перевод архитектуры-помощника Федора Каржавина. М.: Унив. тип. у Н. Новикова, 1789 [в действительности не ранее 1791]. На страницах, указанных Каржавиным, „Периптер" не упоминается.

36 Как известно, не получили разрешения на зарисовки во время посещения раскопок в 1786–1787 гг. Гёте и Тишбейн. Ранее французский архитектор Белликар по той же причине вынужден был реконструировать планы геркуланумских Театра и Базилики по памяти: Obsevations sur les antiquités de la ville d'Herculanum / Par messieurs Cochin le fils & Bellicard. Paris: Ch.-A. Jombert, 1754; см. также: *Gordon A. R.* Jérôme Charles Bellicard's Italian Notebook of 1750–51: The Discoveries at Herculaneum and observations on Ancient and Modern Architecture // Metropolitan Museum Journal. 1990. No 25. P. 49–142.

37 См.: *De Franciscis A.* Op. cit. P. 12–24; *Strazzullo F.* Op. cit. P. 17–33. Эту ситуацию Винкельман довольно язвительно комментирует в своей переписке, позже опубликованной Гёте: Winckelmann und sein Jahrhundert. In Briefen und Aufsätzen / Hrsg. von Goethe. Tübingen, 1805. См. также: *Panzram S.* The Rediscovery of Herculaneum and Pompeii: Carlos III and Winckelmann — a „Rey Arqueólogo" and a Polemical Intellectual, Fighting Just Because of …? // Век Просвещения / Отв. ред. С. Я. Карп. М., 2012. Вып. IV: Античное наследие в европейской культуре XVIII века. С. 116–140.

38 См.: *Долгова С. Р.* Каржавин Федор Васильевич // Словарь русских писателей XVIII века. СПб., 1999. Вып. 2. С. 46–48.

39 Открытие описание и содержание города Геркулана… СПб., 1795. С. 96.

Galina Aleksandrovna Kosmolinskaja

Die erste Bekanntschaft der russischen Leser mit Winckelmanns *Sendschreiben von den herculanischen Entdeckungen* (1762)

Nachdem im ersten Viertel des 19. Jahrhunderts zu Füßen des Vesuvs das siebzehn Jahrhunderte zuvor von der Asche des Vulkans verschüttete antike Herculaneum und später noch Pompeji und Stabiae entdeckt worden waren, wurde Neapel zum Ziel regelrechter Pilgerreisen. Künstler, Kenner und Theoretiker der Kunst, die das Phänomen der Antike zu verstehen suchten, Sammler und einfach neugierige Reisende wollten mit eigenen Augen das „neapolitanische Wunder" sehen, das gemeinhin als „Wiedergeburt der Antike" bezeichnet wurde.

Bekanntlich weilte Winckelmann vier Mal in Neapel – 1758, 1762, 1764 und 1767; diese Besuche haben in mehrfacher Hinsicht zum Entstehen seiner berühmten *Geschichte der Kunst des Alterthums* (1764) beigetragen. Gleich nachdem er das Sacro Museo Ercolanese kennengelernt hatte, wo die archäologischen Funde gesammelt wurden, erschien in Dresden das *Sendschreiben von den Herculanischen Entdeckungen* (1762) (Abb. 1)[1] und zwei Jahre später die *Nachrichten von den neuesten Herculanischen Entdeckungen* (1764).[2] Diese beiden nicht sehr umfangreichen Schriften in geringer Auflage, die eigentlich die ersten seriösen Beschreibungen der herculanischen Funde waren, wurden überwiegend in wissenschaftlichen Kreisen zur Kenntnis genommen und erst nach ihrer Übersetzung ins Französische wirklich allgemein bekannt, was die außerordentliche Bedeutung der französischen Übersetzung für die Verbreitung von Winckelmanns Ideen in Europa belegt.[3]

Schon mit den ersten beiden französischen Übersetzungen der *Gedancken über die Nachahmung der Griechischen Wercke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst* (1755; 2. Aufl. 1756) wurde Winckelmanns Name an allen europäischen Höfen zum Begriff. Was den Hof von Neapel betrifft, von dem das Schicksal jedes Ausländers vollkommen abhing, der die Ausgrabungen und das Museum sehen wollte, so war dessen Verhältnis zu dem deutschen Gelehrten eigenartig. Durch Protektion des Bruders der Königin (der Thronfolger und künftige sächsische Kurfürst Friedrich Christian) wurde Winckelmann in Neapel höchst freundlich empfangen und zu einem der äußerst wenigen Besitzer der seltenen Ausgabe der *Antichità di Ercolano*[4], über deren Herausgabe der König höchstpersönlich verfügte, und er bekam Zutritt zu den Altertümern, wenn auch nicht ohne Schwierigkeiten. Letzten Endes taten sich ihm exklusive Möglichkeiten auf: „[...] vermöge eines ergangenen Königlichen Befehls, mir alles zu zeigen, was zu sehen erlaubt ist, und in der möglichsten Bequemlichkeit dazu [...]" („Le roi voulut bien ordonner qu'on me montrât tout ce qu'il étoit permis de voir, & de la manière la plus commode"). Die Bedingungen, die ihm der Direktor des Museums Camillo Paderni bot, erwiesen sich als äußerst komfortabel: „[...] eine hinlängliche Bequemlichkeit, alles nach meinem Wunsche zu betrachten, und ich bin daselbst wie in meinem Eigenthume." („j'en ai profité comme si j'eusse été le propriétaire de ce cabinet.") – schreibt Winckelmann in seinem *Sendschreiben von den Herculanischen Entdeckungen.*

Gleichzeitig wurde in Neapel das Erscheinen der französischen Übersetzung des *Sendschreibens* mit Ungeduld erwartet. Sie erschien 1764 in Paris[5] (Abb. 2) und rief in der Tat beträchtliche Aufregung bei Hofe hervor. Das lag nicht nur daran, dass Winckelmann es nicht für nötig befunden hatte, seine höchst kritische Meinung über die Arbeit der neapolitanischen Kollegen zu unterdrücken, die er der Langsamkeit, Unprofessionalität und, schlimmer noch, der Missachtung der Kunst bezichtigte. Man empörte sich vor allem darüber, dass ein Ausländer, dem die besondere Ehre zuteil geworden war, die Funde zu besichtigen, das königliche Verbot der Publikation jeglicher Informationen, Zeichnungen und Pläne der Ausgrabungen übertreten hatte.[6] Es stand zu erwarten, dass dieser ungehorsamen Person nunmehr der Zutritt zu den Funden verwehrt würde, und Winckelmann sorgte sich nicht grundlos darum. Doch die Befürchtungen bewahrheiteten sich nicht – zwei Jahre später wurde er wieder vom Minister Tanucci empfangen und erhielt auch den gewünschten Zutritt zu den Altertümern.

Ungeachtet der strengen Geheimhaltung der Funde und des Verbots jeglicher Veröffentlichungen war inzwischen eine Menge „illegaler" Schriften erschienen, die das heftige Interesse des europäischen Publikums am „Wunder von Neapel" zu befriedigen suchten. Die meisten Publikationen enthielten zahlreiche Ungenauigkeiten und oftmals reine Erfindungen, was eine unvermeidliche Folge der Beschränkungen des Besuches der Ausgrabungen und des Studiums der Altertümer war. Mit dem Erscheinen von Winckelmanns *Sendschreiben von den Herculanischen Entdeckungen* und später der *Nachrichten* darüber, die nach direkter und sehr gründlicher Betrachtung der Funde

entstanden waren, änderte sich die Situation: Die Ansichten des deutschen Gelehrten über die Kunst des Altertums wurden mit der Zeit zu einer Art Maßstab und begründeten geradezu die neue Vorstellung von der Antike.

Zur Verbreitung des von Winckelmann geschaffenen Bildes der Antike trug unter anderem der Chevalier Louis de Jaucourt (1704–1779) bei, der fruchtbarste Autor der Enzyklopädie von Diderot und D'Alembert.[7] Bezüge zu Winckelmanns Schriften finden sich in seinen Enzyklopädie-Artikeln über die Griechen[8] und über die Bildhauerei[9], die 1757 bzw. 1765 veröffentlicht wurden.[10] Noch deutlicher wurde dieser in der Neuauflage des Artikels über die Griechen von 1777, dessen Text um ein grundsätzliches Kapitel über die griechische Kunst ergänzt wurde („Histoire des Arts chez les Grecs"), der faktisch ein Konspekt der Grundprinzipien der Winckelmannschen Lehre voller Verweise auf dessen Schriften ist.[11] Das mit den Initialen V. A. L. versehene Kapitel war Teil eines Artikels von Paul-Joseph Vallet (gest. 1781)[12] über die griechische Philosophie („Grecs [Philosophie des]"), der erstmal im 22. Band der Yverdon-Ausgabe der Enzyklopädie erschien (1773).[13] 1769 wurde Jaucourts Artikel über die Griechen noch ohne Vallets Ergänzungen, die vom Geist Winckelmanns durchdrungen waren, vom Semen Sergeevič Bašilov (1740–1770), dem hauptamtlichen Übersetzer der Petersburger Akademie der Wissenschaften[14], ins Russische übersetzt. Da der Artikel über die Griechen nach Ansicht der Forschung ursprünglich die Konzeption der *Gedanken über die Nachahmung*[15] wiedergab, können wir diese Übersetzung von Bašilov als erstes, wenn auch nur zaghaftes Vordringen der Winckelmannschen Ideen in die russischsprachige Presse betrachten. Von Jaucourt, der eine ganze Reihe von Artikeln über die Antike für die Enzyklopädie von Diderot und D'Alembert verfasste, stammt auch der im achten Band enthaltene Artikel über Herculaneum (1765)[16], auf den wir später zurückkommen.

Die europäischen Historiker und Theoretiker der antiken Kunst (Caylus, Stuart, Winckelmann, Diderot, Goethe u. a.) bemühten sich sehr darum, dass die im 18. Jahrhundert weit verbreitete „Begeisterung für die Antike" zu einer Lebensphilosophie wird; und in fast allen Bereichen – von der Mode bis zur Politik – wurde die Antike eine Art von Maßstab für die ästhetischen und in nicht geringem Maße ethischen Werte. Bei diesem europäischen Kulturprozess stand Russland nicht abseits. Unter der russischen Kulturelite und dem gebildeten Adel, erst recht in den Kreisen, die der Kunstakademie und der Moskauer Universität nahe standen, gab es nicht wenige Anhänger von Winckelmann, die in unterschiedlichem Maße über die Ausgrabung der antiken Städte bei Neapel im Bilde waren.[17]

Und was wusste der nicht sonderlich gebildete, aber deswegen nicht minder neugierige Leser der russischen Presse über die „neapolitanischen Altertümer"? Welche Publikationen standen ihm in russischer Sprache zur Verfügung?

Man muss eingestehen, dass diese archäologische Sensation im Russland des 18. Jahrhunderts keine große Beachtung fand. Seltene Nachrichten in den zentralen Zeitungen zu den Ausgrabungen von antiken Städten gehörten eher zu den „Kuriositäten", wie z.B. eine Mitteilung aus Neapel vom 27. Januar 1750: „Unser Hof befahl zur Abwendung von Verführungen, den alten antiken Heidentempel mit Erde zu verschütten, der 1748 drei Meilen von hier entfernt gefunden worden war, sein Gewölbe zu brechen und die heidnischen Götzen, die die Privatpersonen ansehen dürfen, samt der meisterhaft gemachten Merkurstatue möge man in den Königspalast nach Portici bringen."[18]

Als einzige vollwertige Veröffentlichung zu diesem Thema darf wohl ein anonymer Artikel über die Ausgrabung von Herculaneum im monatlich erscheinenden Journal *Der wachsende Weinstock* (Rastuščij Vinograd) der Volkshauptschule gelten (Abb. 3). Der Text mit dem Titel „Über die in der Erde neu entdeckte antike Stadt Herculaneum" in der Januarausgabe von 1786 wurde den Lesern als „Übersetzung aus dem Französischen von Vasilij Berezajskij" präsentiert (Abb. 4).[19]

Vasilij Semenovič Berezajskij (1762–1821), besser bekannt als Verfasser der *Anegdoten der alten Hinterwäldler* (1798), war in den 1780er Jahren Lehrer an der Erziehungsanstalt für höhere Töchter (Smolnyj-Institut), wo er Französisch unterrichtete und auch Artikel aus der Enzyklopädie von Diderot und D'Alembert übersetzte. Er hatte drei Veröffentlichungen im Journal *Der wachsende Weinstock*, dessen Gründer und erster Redakteur Professor Evgenij Borisovič Syrejščikov (1750–1791) war. Wie man jetzt weiß, war der Aufsatz über Herculaneum Berezajskijs Übersetzung des erwähnten Artikels „Herculaneum" von Jaucourt im achten Band der französischen *Enzyklopädie* (1765). Die Übersetzung von Berezajskij erschient unter verschiedenen Titeln und mit weiteren Ergänzungen noch zwei Mal in verschiedenen Ausgaben 1789 und 1795.[20] Das ist Grund genug, um diesen genauer zu betrachten.

Seinerzeit vermutete D. M. Moldavskij, dass Berezajskij der Verfasser eines „kompilierenden Artikels" über Herculaneum war, zu dem ihn wahrscheinlich Prof. Syrejščikov angeregt hatte.[21] Die Vermutung lag nahe, denn Syrejščikov, der sich mit Geschichte, Archäologie und Numismatik beschäftigte, hätte sehr wohl die Aufmerksamkeit des jungen Autors auf diese hochinteressante Entdeckung lenken können. Doch da stellt sich die Frage: Warum wurde für die Übersetzung ein Artikel genommen, der zwanzig Jahre zuvor erschienen war, wenn inzwischen schon zahlreiche neue Veröffentlichungen vorlagen, auch in der Enzyklopädie? An dieser Stelle sollte man erwähnen, dass es im *Supplément à l'Encyclopédie*[22] einen gleichnamigen Artikel gab, dessen Verfasser Claude Courtépée (1721–1781), im Gegensatz zu Jaucourt, die Ausgrabungen bei Neapel 1765 besichtigt hatte.

Berezajskij wurde noch während der Arbeit an der Übersetzung klar, dass der russische Leser von der Entdeckung von Herculaneum mit großer Verspätung erfährt. Mit kleinen Listen musste er Änderungen in der Chronologie der Ausgrabungen vornehmen. Das führte manchmal zu amüsanten Formulierungen: So schreibt er über ein Ereignis, dass ein halbes Jahrhundert zurücklag: „Es ist schon einige Jahre her, dass man mit Erstaunen von jener Entdeckung sprach" (bei Jaucourt heißt der Zeitraum „fast zehn Jahre").[23] Insgesamt scheinen die Kenntnisse Berezajskijs über den Stand der Dinge bei den Ausgrabungen von Herculaneum nicht allzu groß gewesen zu sein, sonst hätte er sich nicht, damit Jaucourt folgend, bitter über den Verlust der antiken Handschriften beklagt.[24] 1765 hatte Jaucourt zehn Jahre alte Angaben gemacht: „[...] ces fouilles pratiquées depuis 1750 jusqu'à 1755 [...]"[25], inzwischen waren aber schon über dreißig Jahre seit dem Augenblick vergangen, da die Archäologen in der Villa dei Pisoni, später auch Villa dei Papiri genannt, eine ganze antike Bibliothek entdeckt hatten. (Man sollte meinen, dass Professor Syrejščikov 1786 seinen jungen Kollegen und Übersetzer darüber hätte in Kenntnis setzen müssen). Allerdings muss man auch zugestehen, dass die Versuche zur Wiederherstellung der Papyrusrollen, die schon 1753 in Neapel begonnen hatten, streng geheim gehalten wurden. Selbst der Katalog der Altertümer von Herculaneum von O. Bayardi (1755)[26], brachte keine Klarheit, da er ebenso wie die Bände der Reihe *Antichità di Ercolano* nicht für das breite Publikum bestimmt war. Dieses grandiose verlegerische Projekt des Königs von Neapel konnte Berezajskij mangels Möglichkeiten einfach nicht entsprechend auswerten. Es blieb ihm nichts weiter übrig, als Jaucourts begeisterte Beschreibung des Katalogs der Malereien von Herculaneum – des ersten Bandes von *Antichità di Ercolano* (1757) – schlicht zu ignorieren, denn dieser war für die Mehrzahl der Leser völlig unerreichbar.

Ungeachtet der stellenweise peinlichen Auslassungen (oder womöglich gerade deretwegen) unternimmt Berezajskij drei Jahre später eine Neufassung seiner Übersetzung, nunmehr als Einzelausgabe (Abb. 5).[27] Der Textumfang wächst von 32 auf 83 Seiten, der Titel wird leicht geändert und auf dem Titelblatt erscheint die zusätzliche Angabe „Zusammengetragen von verschiedenen Verfassern". Tatsächlich konnte der aufmerksame Leser hier zahlreiche neue Informationen über die herculanischen Funde entdecken, insbesondere über die Papyrusbibliothek. Die über den gesamten Text verstreuten Ergänzungen umfassen insgesamt 40 Seiten. Neun davon stellen dem russischen Leser offenbar erstmalig die Briefe XVI und XX von Plinius dem Jüngeren vor[28] – die wichtigsten Zeugnisse der Tragödie vom August 79, ohne die keine seriöse Forschungsarbeit auskam. Direkte Verweise auf die lateinische Quelle lassen vermuten, dass die Plinius-Briefe ebenfalls von Berezajskij übersetzt wurden. Die anderen Ergänzungen, die überhaupt nicht gekennzeichnet oder hervorgehoben sind, gehen an den passenden Stellen im Text auf. Wie man inzwischen feststellen konnte, war die Quelle dieser Ergänzungen das *Sendschreiben über die Herculanischen Entdeckungen* von Winckelmann (1762); die auszugsweise russische Übersetzung erfolgte von einer der französischen Fassungen (1764, 1784).[29]

Bis jetzt wurden noch keine Spuren der Herculaneum-Schriften von Winckelmann in der russischsprachigen Kultur festgestellt, denn sie wurden in Originalsprache oder – häufiger – in französischen Übersetzungen gelesen (und dies geschieht auch heute noch, da es immer noch keine vollständige russische Übersetzung gibt). Die unterschwellige Präsenz von Winckelmanns herculanischem Sendschreiben im Text der russischen Übersetzung von Jaucourts Enzyklopädie-Artikel zu Herculaneum erweitert unsere Vorstellungen über die Wege, auf denen die Ideen des deutschen Kunstwissenschaftlers nach Russland drangen. Damit kann auch das Erscheinungsjahr des ersten „russischen" Winckelmann um zwei Jahre vorverlegt werden, auf 1789.[30]

Ob Berezajskij ein Anhänger des deutschen Gelehrten war, lässt sich nicht eindeutig sagen. Was wir haben, ist die tiefgründige und mühsame Arbeit des Übersetzers, die von dem Bemühen zeugt, die Lücken

seiner früheren Veröffentlichung (1786) bestmöglich zu füllen, denn diesem Zwecke dienten die Übernahmen aus dem *Sendschreiben über die Herculanischen Entdeckungen*. Wir können lediglich feststellen, dass im Ergebnis der auszugsweisen, aber durchaus nicht chaotischen, sondern recht sorgfältigen Übersetzung ein Gemeinschaftstext von Jaucourt und Winckelmann über Herculaneum entstanden ist.

Was konnte nun der russische Leser an Neuem aus dieser Kompilation entnehmen? Abgesehen von dem kraftvollen und erschütternden Zeugnis Plinius' des Jüngeren waren die wertvollsten Ergänzungen von Berezajskijs Übersetzung (deretwegen, so scheint es, auch diese Neuauflagen erfolgte) die Textstellen über die antike Bibliothek, die in der Villa dei Papiri gefunden worden waren, einschließlich der zahlreichen, lebendigen Details über den Prozess des Entrollens der Papyrusrollen, dessen Augenzeuge Winckelmann war. Der weitere Verlauf der Untersuchung der griechischen Handschriften, die Analyse der antiken Texte und die Erörterung der wissenschaftlichen Hypothesen wurden ebenfalls in die neue Version der russischen Übersetzung aufgenommen. Wesentlich erweitert wurden die Angaben zu den archäologischen Funden; Überzeugungskraft verlieh Winckelmanns Deutungen der tiefgreifende historische Kontext; für seine Zuschreibungen mit dem Hauptaugenmerk auf die griechische Mythologie fanden sich viele Parallelen in den Werken antiker Autoren, der Text enthielt äußerst viele Namen. Dabei erfuhr der russische Leser die Namen derjenigen, die zur Erforschung der Antike durch Teilnahme an den Ausgrabungen, Untersuchung der Funde und Vorbereitung von Publikationen beigetragen haben.

Interessant ist die Tatsache, dass die skandalösen Beurteilungen, mit denen Winckelmann nicht selten die Teilnehmer der Ausgrabungsarbeiten und sogar die Mitglieder der extra für die Untersuchung der Altertümer geschaffenen Accademia Ercolanese bedachte, von Berezajskij artig weggelassen wurden. In seiner Übersetzung gibt es noch andere Erscheinungen von Selbstzensur: So vermeidet er bei der Beschreibung der Darstellungen auf den herculanischen Vasen sorgsam die spezifischen Details der Bacchusfigur, ganz zu schweigen von Priapos, dessen Namen er nicht einmal erwähnt.

Die zweite Auflage der russischen Übersetzung des Artikels über Herculaneum zeugt vor allem vom Interesse der Leser. Die Kalkulation des Verlegers, dass die Entdeckung bei Neapel nicht nur die Aufmerksamkeit „aller sich in den schönen Schriften, Wissenschaften und Künsten Übenden"[31] auf sich ziehen würde, sondern „zweifellos die Neugier von jedermann wecken kann"[32], hatte sich bestätigt. Der Petersburger Verleger Johann Karl Schnor (1738–1812)[33], der die wesentlich erweiterte Übersetzung Berezajskijs auf eigene Kosten herausgab, begnügte sich damit nicht. Sechs Jahre später, 1795, verlässt eine neue Version dieser Übersetzung sein Verlagshaus (Abb. 6).[34] Da in dieser Ausgabe der Name des Übersetzers nicht mehr erscheint, ist anzunehmen, dass die Rechte daran vollständig an den Verleger übergegangen waren. Mit der Herausgabe des Textes, dessen Umfang dieses Mal von 83 auf 96 Seiten wuchs, war Fedor Vasil'evič Karžavin (1745–1812) betraut, der in den 1790er Jahren eng mit dem Verlag von Schnor zusammenarbeitete. Seine Korrektur von Berezajskijs Übersetzung betraf in erster Linie die phonetische Transkription von Eigennamen, wobei es offenkundig ist, dass er sich beim Abgleich des Textes auf beide Originale – sowohl den Artikel von Jaucourt, als auch Winckelmanns Schrift – stützte.

Außerdem ergänzte Karžavin den Text der dritten Auflage mit zwei eigenen Anmerkungen. In der einen – das Wort Peripteros betreffend – verweist er in seiner charakteristischen Art auf sein eigenes „Architektonisches Wörterbuch", das als Bestandteil der Ausgabe der ebenfalls von ihm verfertigten Übersetzung des „Verkürzten Vitruvius" erschienen war.[35] Die zweite Anmerkung, unterzeichnet mit den Initialen F. K., war insgesamt fast zwei Seiten lang (S. 94–96) und ist inhaltlich eine weitere Ergänzung zum Jaucourt-Winckelmann-Artikel. Sie behandelt ein Thema, das Berezajskij in seiner Übersetzung nicht berührt hatte.

Karžavins Aufmerksamkeit weckte nicht so sehr der wissenschaftliche, als vielmehr der ethische Aspekt des Studiums der „wiedergeborenen Antike", und zwar vor allem das Verhältnis der neapolitanischen Obrigkeit zu den Gelehrten, besonders den ausländischen, denen die Veröffentlichung der Funde, das Abzeichnen von der Natur und sogar die genaue Betrachtung der Altertümer verboten waren. Dieser Interessenkonflikt betraf viele bekannte Reisende[36] und gelangte auch an die Öffentlichkeit – vor allem dank Winckelmann, der sich über die Verbote der Obrigkeit heftig empörte. Der Sachse lehnte das königliche Monopol auf die antiken Kunstwerke entschieden ab und hielt sie für eine absonderliche Ungerechtigkeit gegenüber der „Gelehrtenrepublik".[37] Karžavin legt in der Anmerkung seine Sicht auf die Situation rund um die neapolitanischen Altertümer dar, und wir müssen erkennen, dass der ehemalige

Zögling der Pariser Sorbonne[38] bei all seinem Respekt für die Wissenschaft und die Ideen der Aufklärung mit den Wissenschaftlern nicht solidarisch ist. Geheimhaltung und Verbote im Zusammenhang mit den Antiken sind seiner Ansicht nach lediglich Ausdruck der Sorge der Obrigkeit um den Schutz „des Schatzes vor neidischen Blicken", d.h., schlicht eine Vorbeugungsmaßnahme gegen Diebstahl.[39] In der Schutzpolitik des neapolitanischen Hofes sah er keinen Widerspruch zum Geist der freien Wissenschaft, sondern den Wunsch nach Schutz der „Urheberrechte" der Herculanischen Akademie, der die Veröffentlichungen über die Altertümer oblagen und die im Laufe vieler Jahre die monumentalen Bände der *Antichità di Ercolano* herausgab.

Die Geschichte der russischen Übersetzung des Artikels über Herculaneum vermittelt eine Vorstellung von den vielfältigen Wegen der Aneignung der Antike in der Zeit der Aufklärung. So oder so lernte der russische Leser der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, wenn er ein Interesse für Archäologie hatte, die Ideen Winckelmanns kennen, selbst wenn sie für ihn anonym blieben. Im Übrigen sollte man dieses Interesse nicht überbewerten. Die meisten Menschen in Russland, wie auch die in Europa, interessierten sich nicht so sehr für die Theorie der Nachahmung der Antike, als vielmehr für die praktische Annäherung an sie. Sie wollten erfahren, wie die Ausgrabungen abliefen, was gefunden wurde, wo die Funde aufbewahrt werden – wie eigentlich dieser Prozess abläuft, den die Intellektuellen und Kunstwissenschaftler „Wiedergeburt der Antike" nannten.

Die mit großer Verspätung erschienene russische Übersetzung des Artikels über Herculaneum aus der Enzyklopädie von Diderot und D'Alembert erwies sich nichtsdestotrotz als sehr aktuell, was durch drei Neuauflagen innerhalb kurzer Zeit belegt wird (1786–1795). Wenngleich die Auswahl des Textes für die Übersetzung in hohem Maße von der großen Popularität der Enzyklopädie in Russland bestimmt wurde, schließen wir damit die Anziehungskraft des von Winckelmann geprägten Bildes der Antike nicht aus, dessen Verbreiter bekanntlich Jaucourt war. So ist es offenbar kein Zufall, dass sein Artikel über Herculaneum in der russischen Übersetzung seine logische Vollendung fand, indem Winckelmanns Text als geistiges Ausgangsprinzip darin aufging.

Ирина Николаевна Лагутина

И. И. ВИНКЕЛЬМАН В ПЕРЕПИСКЕ ЕКАТЕРИНЫ II С БАРОНОМ Ф. М. ГРИММОМ

Переписка российской императрицы Екатерины II (1729–1796) с бароном Фридрихом Мельхиором Гриммом (1723–1807), которая велась по-французски с небольшими вкраплениями по-немецки на протяжении многих лет,[1] является одним из важнейших источников для изучения рецепции европейских художественных идей и идеологии Просвещения в России (илл. 1). Она посвящена разным темам — от художественных и политических проектов или вопросов о приобретении художественных ценностей до личных разговоров о вкусах, планах, внуках и т.д. Переписка состоит из двух частей: корпус самих писем, по большей части опубликованных еще в XIX в., и приложенной к письмам Гримма корреспонденции других авторов, среди которой значительную часть составляют до сих пор неизданные письма Иоганна Фридриха Рейфенштейна (1719–1791), торгового посредника при покупке произведений искусства и комиссионера Императорской Академии художеств в Риме. Имя Винкельмана встречается в переписке считанное количество раз, однако целый ряд высказываний Екатерины перекликается с эстетическими положениями Винкельмана, что доказывает несомненное знакомство императрицы с кругом его идей уже в конце 1770-х гг.

Впервые Винкельман упоминается в письме Гримма от 30 ноября / 11 декабря 1778 г. в связи с Михаэлем Губером (1727–1804), переводчиком „Истории искусства древности“ на французский язык. Губер преподавал французский язык и литературу в Лейпцигском университете и опубликовал в 1778 г. проспект готовящегося перевода.[2] Когда Гримм представляет императрице „господина Губера из Лейпцига“, который „делает точный перевод труда Винкельмана“ („Ce M. Huber de Leipzig [...] prépare une traduction exacte de l'ouvrage de Winkelmann“),[3] он не приводит ни название сочинения, ни объясняет, кто такой Винкельман, т.е. предполагается, что Екатерине знакомо и имя автора, и название его ключевого „произведения“ („l'ouvrage“). Гримм предлагает Екатерине внести свое имя в подписной лист и ознакомиться с проспектом. Он пишет, что переводчик „имеет столь сильнейшее желание разместить августейшее имя нашей императрицы во главе подписчиков, что прислал мне свой толстый проспект по почте несмотря на издержки“. И затем осторожно, в манере царедворца, интересуется, не прислать ли ей этот проспект для ознакомления („Я не знаю, откуда переводчик заключил, что я не упущу возможности положить его проспект к ногам вашего императорского величества, приказам которой я повинуюсь, когда я их получаю“).[4] Любопытно, что императрица отказывается от чтения специального археологического сочинения, однако позволяет Гримму поступить по своему усмотрению: „[...] что касается М. Губера и его проспекта, избавьте меня от его чтения, а также от чтения перевода, я вам даю полную

Илл. 1: Ф. С. Рокотов, портрет императрицы Екатерины II, холст, масло, 1780, Литературный музей Института русской литературы (Пушкинский Дом), Санкт-Петербург
Abb. 1: F. S. Rokotov, Zarin Katharina II., Öl auf Leinwand, 1780, Literarisches Museum des Instituts für russische Literatur (Puškin-Haus) der Russischen Akademie der Wissenschaften, St. Petersburg

свободу подписаться или не подписаться, исходя из вашей фантазии" (письмо от 1–2 января 1779 г.).[5] Первое издание этого перевода в трех томах вышло в Лейпциге в 1781 г.,[6] и во главе подписного листа — во всей видимости, благодаря усилиям Гримма — стояло имя Екатерины II.

Этот сюжет переписки возникает не случайно, поскольку именно в 1770-е – 1780-е гг. имя Винкельмана становится достоянием не только специалистов по археологии и античности, но и образованных читателей. Екатерина, даже не имея специального научного интереса к античным находкам, могла без труда почерпнуть сведения о Винкельмане, просматривая, например, номера популярной при петербургском дворе газеты „Journal Encyclopédique", где из номера в номер публикуются выдержки и отрывки из „Истории искусства древности", статьи с подробным разбором его эстетических идей и представлений об античности,[7] печатается обширная статья Х. Г. Гейне „Похвальное слово Винкельману" („Lobschrift auf Winkelmann"),[8] его многочисленные письма[9] и т. д.

Продолжением этой темы становится еще одно письмо Гримма от 12 (23) августа 1781 г., где тот снова „не упускает возможности" и просит Екатерину, которая высылает ему две золотые медали для вручения выбранным ею претендентам, наградить такой же медалью своего протеже: „может быть ваша обычная щедрость присоединит к ним третью (медаль. — *И. Л.*) для М. Губера — не великого Губера из Женевы, а Губера из Лейпцига, переводчика Винкельмана, на которого Ваше императорское величество позволили мне подписаться Вашим августейшим именем и который, должно быть, уже отправил один или несколько экземпляров, принадлежащих императрице (как я полагаю, было дано позволение до шести экземпляров), господину Штелину в Петербург".[10] Впрочем, согласившись на медаль, Екатерина, видимо, не спешит исполнить обещание, поскольку 1 (12) января 1783 г. Гримм между делом сообщает, что Губер все еще не получил золотую медаль, „обещанную ему восемнадцать месяцев назад", и аккуратно подталкивает Екатерину к исполнению обещанного: „[...] об этой милости уже раструбили газеты и все хотят увидеть медаль, подозревая Губера в обмане. Это бедняжку огорчает".[11] 9 марта 1783 г. Екатерина сообщает Гримму, что она послала золотую медаль для Губера.[12]

Как мы видим, именно Гримм обращает внимание императрицы на готовящийся французский перевод „Истории искусства древности" и благодаря его стараниям в Петербург уже в 1781 г. было, по всей видимости, отправлено несколько экземпляров сочинения. И хотя интерес Екатерины к работам Винкельмана не следует преувеличивать — он оставался на уровне общеевропейской моды на античность — однако между строк корреспонденции читается то понимание классического искусства, которое было связано с идеями Винкельмана, ведь они, как справедливо замечает К. Ю. Лаппо-Данилевский, были в России „жадно усвоены и стремительно осмыслены, они оказались необычайно убедительны и потому влиятельны".[13]

Илл. 2: Джованни Вольпато, Пьетро Кампорези, вид Лоджий Рафаэля в Ватикане, гравюра, 1772
Abb. 2: Giovanni Volpato, Pietro Camporesi, Ansicht der Loggien von Raffael im Vatikan, Stich, 1772

RAPHAEL SANCTIVS VRBINAS

Весьма показательной является характеристика „Истории искусства древности“, данная Гриммом в одном из процитированных писем Екатерине: „Эта книга не уменьшит в императорском дворце *ни пресловутого рафаэлизма* (Raphaélisme), ни *злосчастную страсть к камеям* (Cameensucht), которая распространяется чем дальше, чем больше“ (курсив мой. — *И. Л.*).[14] Гримм выражается в своей изящно-уклончивой манере, однако, как следует из этого фрагмента, он понимает некоторую неуместность популяризации серьезного научного труда в императорском придворном кругу. Но чтобы подкрепить свою столь настойчивую поддержку проекта губеровского перевода „Истории искусства древности“, он умело намекает на то, что именно теория искусства Винкельмана обосновывает моду на античность и греческое искусство и коррелирует с представлением о Рафаэле как классическом художнике. В частности, Гримм „привязывает“ идеи Винкельмана к страстному коллекционированию Екатериной античных камей, собрание которых было одним из самых значительных в Европе, насчитывая в 1790-е гг. около 10 000 экземпляров.[15] „Кабинет антиков“ — как следует из письма императрицы Гримму от 25 мая 1795 г. — служил ей своеобразным „пособием“ по изучению античности: коллекция „систематизирована, начинаясь с египтян, и проходит через все мифологии и истории“ („tout cela est rangé systématiquement en commençant par les Egyptiens et passant par toutes les mythologies, histories“).[16] Следует отметить, что систематизация этой коллекции (к этому времени уже существовал рукописный каталог на французском языке собрания антиков Эрмитажа) была бы неосуществима без опубликованного Винкельманом „Описания гемм покойного барона Штоша“ („Description des pierres gravées du feu baron de Stosch“, 1760), и, по мнению О. Я. Неверова, „именно знакомство с геммами позволило Винкельману, не имевшему в руках иных греческих подлинников, в его „Истории искусств древности“ дать верную картину развития и смены стилей античного искусства“.[17] Используемые Гриммом определения „*die leidige* Cameensucht“ и „ce *funeste* Raphaélisme“ отсылают к письмам Екатерины (от 13 июля 1781 г., 12 сентября 1881 г., 21 апреля 1781 г. и др.), где императрица называет свою „камейную болезнь“ „обжорством“ („la gloutonnerie“),[18] „прилипчивой“, как „частотка“ („la gloutonnerie de cette espèce se gagne comme la gale“),[19] и одновременно причисляет к „регистру прожорливых“ („le régistre des gloutons“), о котором она просит сообщить „божественному“ Рейфенштейну, наряду с антиками, „видами Рима“, „видами Сицилии“, „виллой Фарнезе“ и т. д. — „арабески Рафаэля“ („les arabesques de Raphaël“), идущие в списке первым номером.[20] Часто в письмах Екатерины сюжеты о камеях и копировании Лоджий Рафаэля соседствуют друг с другом (письмо от 7 сентября 1780 г.),[21] в письмах Гримма одновременно речь идет о „тяжелом припадке антикварной лихорадки и изнурительном недуге рафаэлизма“ („einem schweren Anfall von „Antiquitäten-Fieber, oder Raphaels-Sucht“) (письмо от 6 (17) июня 1781 г.).[22]

Тема копирования Лоджий Рафаэля в Ватикане группой немецких художников — учеников и последователей Винкельмана (А. Р. Менгс, Я. Ф. Хаккерт, А. Кауфман, К. Унтербергер и др.) постепенно становится ключевым сюжетом переписки Екатерины и Гримма в 1780-е гг. Организатором предприятия был Рейфенштейн, посредником выступал Гримм, живший в это время в Париже. Гримм, получавший из Рима подробные отчеты Рейфенштейна, прикладывал его письма к своим „докладам“ Екатерине, касающимся эстетической, идеологической и финансовой составляющей данного проекта.

Вопрос о том, почему Екатерина потратила баснословную сумму на изготовление *копий* произведений искусства, поместив их среди жемчужин своей коллекции в Эрмитаже, требует специального исследования и привлекает наше внимание к винкельмановской оценке творчества Рафаэля в контексте классицизма конца XVIII в.

В это время уже существовал целый ряд гравюр, картин и альбомов, которые воспроизводили по частям или полностью сюжет ватиканских Лоджий. По мнению А. А. Трубникова, Екатерина II получила их изображение от князя Н. В. Репнина в 1775 г.[23] — это были раскрашенные гравюры, изготовленные Дж. Вольпато и Дж. Оттавиани по рисункам художников Г. Саворелли и П. Кампорези[24] (илл. 2). Копии Лоджий Рафаэля привез в 1777 г. из своего заграничного путешествия И. И. Шувалов и мог показывать их Екатерине (их видел и описал немецкий юрист и астроном Иоганн Бернулли, по-

сетивший Шувалова в 1778 г.).[25] Вся серия состояла из 46 гравюр и была разделена на три части, которые содержали изображения пилястров, стен и сводов Лоджий. Во второй части под изображениями были гравированы названия библейских сцен с указанием на главы и строки Священного писания. Именно поэтому данная часть серии, а позже и все гравюры, получили название „Библия Рафаэля". В настоящее время это издание находится в кабинете гравюр Государственного Эрмитажа (Санкт-Петербург).

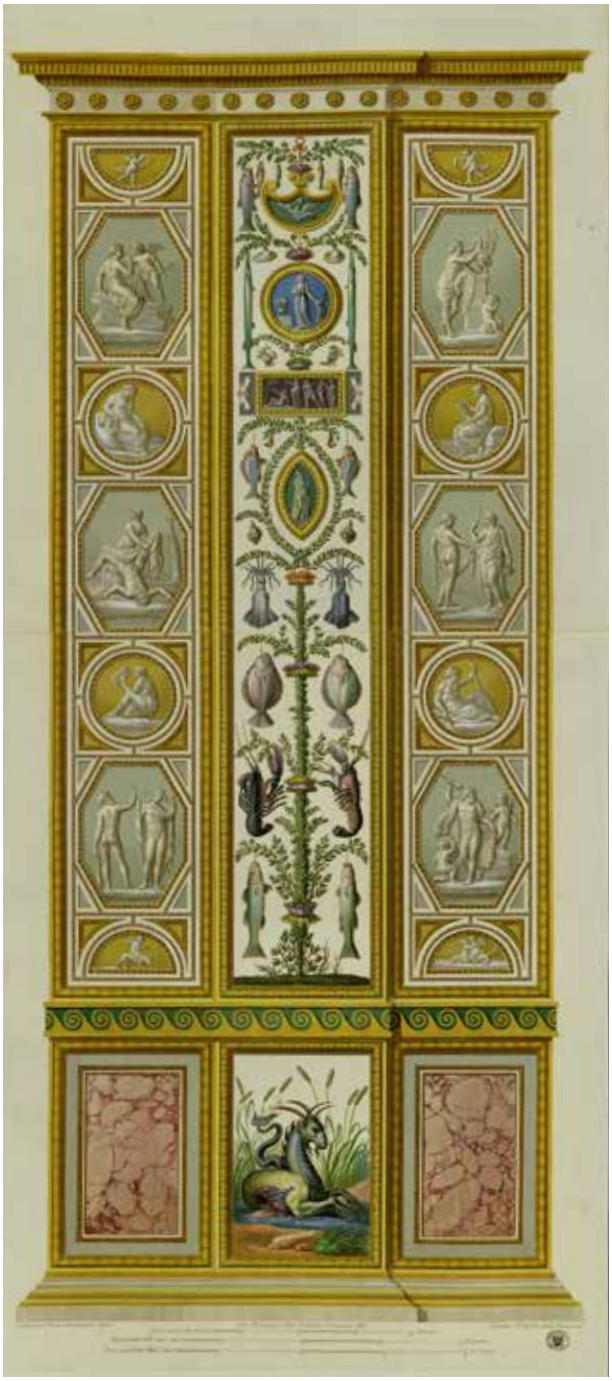
Известное письмо Екатерины барону Гримму от 1 сентября 1778 г., в котором она пишет, что созерцание гравюр Вольпато и Оттавиани в тот момент, когда у нее с утра было плохое настроение, послужило поводом к заказу копий Лоджий Рафаэля, создает иллюзию душевного порыва императрицы и выстраивает образ страстной любительницы и ценительницы прекрасного:

„Я умру, непременно умру: с моря дует сильный ветер, самый худший из того, что можно вообразить. [...] Сегодня днем мне в руки попали плафоны лоджий Рафаэля. Я прошу Вас, немедленно напишите Рейфенштейну скопировать в натуральную величину эти своды, а также стены, и я даю обет святому Рафаэлю во что бы то ни стало выстроить эти лоджии и поместить в них копии, так как непременно нужно, чтобы я видела, каковы они. У меня к этим лоджиям и потолкам такое благоговение, что в честь них я жертвую средства на постройку здания, и не буду иметь ни покоя, ни отдыха, пока все не будет окончено"[26] (илл. 3).

Однако Екатерина лукавит, поскольку жест заказа копий не был импульсивным движением души, ведь данные гравюры она имела в своем распоряжении уже целых три года. Она упоминает Лоджии Рафаэля и раньше, например, в письмах Гримму от 5 октября 1777 г., 13 апреля 1778 г., 8 июня 1778 г. и т. д.[27] Скорее всего, в этому времени у нее в голове уже созрел новый проект, поскольку она заказывает не просто изобразительные копии „плафонов", „стен" и „сводов", а как бы переносит сюда в натуральную величину „кусочек" Рима, с которым, как позже она эмоционально восклицает в письме к Гримму от 11 апреля 1779 г., ни одна страна не может сравниться в сфере искусства: „Благодаря небу, Божественному Рейфенштейну и художнику Унтербергеру, которого я никогда не забуду, вот уже куплены пилястр и два контрпилястра и может быть они уже в пути. [...] О Рим, Рим!!! Как весь мир далек от того, чтобы сравняться с тобой в искусствах, прекрасном наследии [...]".[28]

Согласно учению Винкельмана, произведения Рафаэля обладают всеми качествами антич-

Илл. 3: Джованни Вольпато, Луиджи Тесео, деталь росписи на пилястре
Abb. 3: Giovanni Volpato, Luigi Teseo, Detail der Bemalung eines Pilasters



ных образцов: творениям Рафаэля свойственна „благородная простота и спокойное величие [...] эти же качества придают произведениям Рафаэля то отменное величие, которого он достиг путем подражания древним“.[29] Апостолы Рафаэля, по мнению Винкельмана, высказанному в „Мыслях о подражании греческим произведениям в живописи и скульптуре“ (1755), „парят в облаках не как ангелы, [...] а как Гомеров Юпитер, движением век потрясающий Олимп“.[30] Как следует из письма Рейфенштейна от 23 июня 1779 г., аккуратно приложенного Гриммом к его докладу, отосланному в Петербург, именно он рекомендует Екатерине приобретать копии Рафаэля. Ориентируясь на взгляды Винкельмана, Рейфенштейн подчеркивает „значительные преимущества Рафаэля по сравнению с другими великими мастерами: точность и изящество

Илл. 4: Деталь росписи с гротесками в Ватикане
Abb. 4: Detail einer Wandmalerei mit Grotesken im Vatikan

Илл. 5: Христофор Унтербергер, деталь росписи с гротесками в Эрмитаже
Abb. 5: Christoph Unterberger, Detail einer Wandmalerei mit Grotesken in der Ermitage

рисунка, простоту и естественность композиции, выявление внутренней сути образов посредством поз, жестов и выражений лиц, соответственно индивидуальным различиям фигур, составляющих сцену [...]“.[31]

Тезис о том, что только Рафаэль в новое время постиг истинный характер древних („den wahren Charakter der Alten in neueren Zeiten zuerst zu empfinden und zu entdecken“) и что „судить“ о произведениях Рафаэля нужно с точки зрения истинного вкуса, свойственного древности („mit diesem wahren Geschmacke des Altertums muß man sich seinen Werken nähern“),[32] намеченный уже в работах 1750-х гг., будет разрабатываться Винкельманом и далее — в работах 1760-х г. В этой связи интересно сочинение Винкельмана „О способности воспринимать прекрасное в искусстве и об обучении этому“ („Abhandlung von der Fähigkeit der Empfindung des Schönen in der Kunst, und dem Unterrichte in derselben“, 1763), а именно его вторая часть, где речь как раз и идет о воспитании чувства прекрасного.[33]

Для формирования художественного вкуса, который основан на классической норме, Вин-

Илл. 6: Лоджии Рафаэля в Ватикане, общий вид
Abb. 6: Raffael-Loggien im Vatikan, Gesamtansicht

кельман предлагает следующий путь: Сначала нужно пробудить чувство, сердце и „глаза“ к созерцанию прекрасного. Для этого он советует — наряду с чтением образцов поэзии — „созерцание“ гравюр античных копий и ватиканских Лоджий Рафаэля, а именно: „взять *так называемую Библию Рафаэля, то есть историю Ветхого Завета, изображенную этим великим художником на сводах открытой галереи Ватиканского дворца* и написанную частию им самим, частью выполненную по его рисункам“ (курсив мой. — *И. Л.*).[34] Затем Винкельман рекомендует побывать в Риме, чтобы полюбоваться на подлинники: „Истинное и полное знание прекрасного в искусстве можно приобрести не иначе как путем созерцания самих подлинников (т. е. Рафаэля. — *И. Л.*) и притом главным образом в Риме, так что путешествие в Италию желательно для тех, кто от природы одарен способностью познавать прекрасное и получил достаточную подготовку в этом направлении“.[35] Чувство прекрасного только в Риме может быть „полным, правильным и утонченным“ („allein in Rom völlig, richtig und verfeinert werden könne“).[36] Словно следуя рекомендациям Винкельмана, который использует для подлинников словечко „Urbilder“ (образцы, прообразы), Екатерина в письме Гримму от 1 сентября 1778 г. называет Рим — „городом образцов“ („[...] dans *la ville des modèles*, dans Rome“).[37] Выше процитированный отрывок из ее письма Гримму от 11 апреля 1779 г., где она сожалеет, что не может собственными глазами увидеть в Риме такие образцы — „прекрасные произведения искусства“, также, без сомнения, написан под влиянием идей Винкельмана (илл. 4, 5).[38]

Как примерная ученица, воспитывающая вкус к прекрасному, Екатерина следует рекомендациям Винкельмана: сначала она „созерцает“ гравюры Лоджий, а затем пробует заказать через Гримма уменьшенную модель всей галереи: „Ах, если бы сделали для меня маленькую модель строения, меня бы приблизили к цели […]“ („Hélas, si on me faisait un petit modèle du bâtiment

Илл. 7: Лоджии Рафаэля в Эрмитаже, общий вид
Abb. 7: Raffael-Loggien in der Ermitage, Gesamtansicht

[...] on m'approcherait du but").[39] Но уменьшенная копия, по мнению Винкельмана, „мертва", лишь „тень правды" („Die Kopie im Kleinen ist nur der Schatten, nicht die Wahrheit"), и Екатерина в конце концов задумывает перенести в Петербург Лоджии в натуральную величину. В письме от 17 декабря 1778 г. она сообщает Гримму, что в Риме „Божественный Рейфенштейн закрутил всем головы и сделал уже все для копирования Лоджий. [...] Я спешно приказала барону Фредериксу послать Гаспаро Сантини, банкиру в Риме, кредитное письмо, чтобы он переводил [...] кредиты по мере того, как Божественный Рейфенштейн будет брать у него, вплоть до суммы 23 126 римских скуди"[40] (илл. 6, 7).

Однако копия ватиканской галереи не была обычной репликой произведения искусства. В Риме для Екатерины воплощался неоклассический художественный синтез, составной частью которого было винкельмановское представление о Рафаэле как образцовом „античном" художнике. Поэтому осуществление этого необычного проекта включало в себя и использование античной живописной техники, поскольку Винкельман считал, что „после изучения прекрасной натуры, контура, драпировки и благородной простоты и спокойного величия в произведениях греческих мастеров художникам необходимо направить свое внимание на исследование способа их работы для того, чтобы удачнее подражать ей".[41] Важнейший прием, которым пользовались античные живописцы, — это использование воска (так называемая техника *энкаустики)*, который, по мнению Винкельмана, сохранял картины от порчи и одновременно усиливал яркость красок (в качестве примера он приводит несколько образцов поблизости древнего Геркуланума).[42] После археологических раскопок делались неоднократные попытки восстановить утраченную технику „восковой живописи"; художники предлагали самые разные методы, среди которых самым популярным стал метод археолога и гравера графа Анн Клода Филиппа де Кейлюса, автора „Записки о живописи в энкаустике и восковой живописи", которую неоднократно перепечатывали журналы и газеты.[43] Технике восковой живописи по методу Кейлюса обучал в Риме своих знатных учеников (в том числе и Гёте) Рейфенштейн. Как сообщает Алозий Хирт, один из художников, входивший в дружеский круг Гёте и Рейфенштейна и позже подробно описавший „античную" технику, картина обычно создавалась „только на небольшой дощечке, чтобы ее можно было легко держать в руке" („nur auf Tafeln von nicht bedeutender Größe, um die Tafeln desto leichter zu handhaben").[44] В „Итальянском путешествии" (запись от 1 декабря 1786 г.) Гёте с юмором рассказывает, как наиболее предприимчивые художники в Риме дают уроки энкаустики, причем часто, под предлогом руководства, сами рисуют бóльшую часть картины, которая затем покрывается воском и вставляется в позолоченную раму, поражая „прекрасную ученицу" открывшимся в ней неожиданным талантом.[45]

Но техника восковой живописи „на дощечках" („auf Tafeln") не могла быть использована в данном случае, поскольку известно, что Лоджии, партиями увозившиеся в Петербург, через Ливорно, вплоть до 1787 г., были написаны на холсте,[46] о чем упоминается, среди прочих свидетельств, в „Итальянском путешествии" Гёте:

„Техника использования воска для связывания красок была введена в обиход лишь недавно, а поскольку главная задача в мире искусства состоит в том, чтобы каким-либо образом пробудить фантазию художника, то всякий новый способ подходить к обыденной работе вызывает к себе удвоенное внимание, являясь поводом обновить то, что уже надоело делать привычным способом. [...] Смелое предприятие — *создание для царицы Екатерины копий лож Рафаэля и повторение всей архитектуры с полным орнаментом в Петербурге — стало возможным лишь благодаря этой новой технике и было бы, разумеется, без нее невыполнимо* (курсив мой. — *И. Л.*). Из прочных толстых досок и бревен каштана были изготовлены отдельные части стен, цоколь, пилястры, капители, карнизы, затем покрыты холстом, который стал надежной основой для грунтовки энкаустики. Эта работа, которой долгие годы занимался Унтербергер под руководством Рейфенштейна, была выполнена с огромной точностью и к тому времени, как я приехал, уже отправлена, так что я смог увидеть только остатки этого великого замысла" (запись от 28 сентября 1787 г.).[47]

Вопрос об использовании энкаустики в копировании Лоджий до настоящего времени решается неоднозначно. Так, в двух авторитетных изданиях Эрмитажа, которые были опубликованы с разницей в тридцатилетие — исследовании Т. М. Соколовой „Лоджии Рафаэля" (1975) и

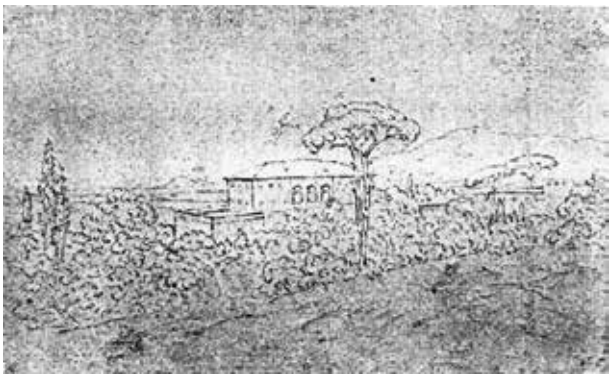
в альбоме „Лоджии Рафаэля в Эрмитаже“ (2005) — можно прочитать, что при копировании использовалась техника темперы.[48] Н. Н. Никулин, ссылаясь на то, что в „химической лаборатории Эрмитажа были сделаны соответствующие анализы“, обстоятельно отрицает возможность применения восковой живописи в русских Лоджия,[49] подчеркивая, что „картины написаны темперой“.[50] Рассуждения исследователя, которые явно противоречат приведенному выше свидетельству Гёте, заставляют взглянуть на эти копии под другим углом зрения.

В 1784 г. вышла книга иезуитского аббата Винченцо Рекуэно „Очерки о восстановлении древнего искусства живописи у греков и римлян,[51] в которой предлагался совершенно новый способ восстановления утраченного метода античной живописи с использованием воска. В книге описывалась техника *стенной, монументальной живописи в энкаустике*, что не могло не заинтересовать Рейфенштейна, руководившего копированием для русского двора живописи подобного рода. Кроме того, появилась возможность использовать для энкаустики не деревянные дощечки, а холст и камень, что было гораздо удобнее и практичнее. В 1785 г. в римском журнале „Memorie per le belle arti“ , посвященном искусству, в нескольких номерах публиковались выдержки из книги Рекуэно,[52] которые в следующем, 1786 г., были перепечатаны в „Journal Encyclopédique“.[53] Началась публичная дискуссия о разных способах восковой живописи,[54] которая не могла пройти мимо Екатерины.

10 января 1787 г. Рейфенштейн посылает барону Гримму (который, как обычно, пересылает это русской императрице) небольшой кусочек Лоджий Рафаэля, расписанный в энкаустике по методу Рекуэно, а в прилагаемом, подробном и обстоятельном письме сообщает о своих экспериментах по копированию Лоджий в энкаустике. Этот уникальный документ, большой отрывок из которого приводится ниже, подтверждает, что, по крайней мере, последняя партия Лоджий, с большой долей вероятности, могла быть сделана с применением восковой живописи (примерно в это же время об этом факте сообщает и Гёте).

Итак, Рейфенштейн сообщает Гримму, что к письму прилагается посылка с чем-то вроде миниатюры, написанной в стиле арабески, „которую вы найдете на дне ящичка и которая представляет кусочек Лоджий Рафаэля, написанной в технике энкаустики, согласно античной системе, вновь открытой аббатом Рекуэно, ученым и бывшим испанским иезуитом в Ферраре“. Вот уже несколько лет литературная общественность в Италии часто о нем говорит и либо слишком ругает, либо слишком хвалит. „Я долго болел прошедшей осенью и зимой, — продолжает Рейфенштейн, — и был вынужден почти три месяца не покидать свою комнату. Я углубился в изучение публикаций об этих новых открытиях античной манеры живописи в энкаустике, очень отличающейся от всех тех, которые стали популярны во Франции примерно тридцать лет назад, благодаря поддержке господина графа де Кейлюса. [...] Мои друзья, посещавшие меня во время моей болезни, Хаккерт, Анжелика Кауфман, Унтербергер, приняли с удовольствием исследования этого любителя искусств и начали делать отличные вещи в этой манере. [...] В продолжение нескольких месяцев моя комната и моя небольшая библиотека были маленькой академией энкаустики, в которой Унтербергер и написал одну из арабесок на черном фоне, которую я могу назвать одной из лучших“. Следуя этому методу, „не обязательно рисовать на каменных стенах, я рисую и буду рисовать на всех видах ткани, бумаги, холста, дерева, стены и мрамора, начиная с таких требующих тонкости изображения жанров, как миниатюра, головы, фигуры, исторические сюжеты и пейзажи, морские картины, декорации — в манере очень изящной и чистой, и кончая видами живописи на каменных руинах — и все удается равным образом хорошо“ (илл. 8).

Илл. 8: Вилла И. Ф. Рейфенштейна во Фраскати, рисунок Гёте, 26 сентября 1787 г.
Abb. 8: J. F. Reiffenstein in Frascati, Zeichnung von Goethe, 26. September 1787



Илл. 9: Счет за Лоджии Рафаэля
Abb. 9: Rechnung für die Loggien Raffaels

И далее следует чрезвычайно важное для нашей аргументации место: „Я поручу Унтербергеру и его ученику, которые написали для меня часть арабесок, положенных в маленький ящичек для ее императорского величества, показать в Ватикане лучшие образцы моей коллекции, и они будут удовлетворены, увидев, что их произведения приняты с восторгом (а в этом я уверен), и получив поощрение более эффективное, более действенное, чем мое. [...] Я сейчас провожу кое-какие эксперименты по нанесению воска [...] для ученика Унтербергера (как раз в той самой манере), который сделал копии Лоджий для ее величества и если получится, как я надеюсь, уже показал наш маленький эксперимент, можно будет передать эти копии Унтербергера в Россию. [...] Через месяц последняя часть копий Лоджий должна быть завершена, упакована в ящики и отравлена в Ливорно. Я присоединю к ним и тот фрагмент, который был сделан по уже известному вам образцу, и я не премину вас информировать обо всем том, что касается исполнения поручения ее императорского величества относительно копирования этих Лоджий Рафаэля“.[55]

В ответ на это письмо Екатерина сообщает Гримму 4 апреля 1787 г.: „У меня нет времени комментировать божественного (т. е. Рейфенштейна — *И. Л.*), впрочем, это и не нужно; князь Потемкин пришел в восторг от посылки его энкаустики; очень жаль, что Унтербергер не мог ранее применять ее в копировании лоджий Рафаэля [...]“.[56]

Таким образом, можно предположить, что свидетельство Гёте отражает один из этапов изготовления копий, и вопрос об использовании энкаустики при копировании Лоджий становится актуальным только в середине 1780-х гг., когда часть копий уже отправлена в Россию. Впрочем, как показывают счет за 1780 г. об оплате Лоджий Рафаэля, который Гримм аккуратно пересылает Екатерине с письмом от 18 (29) сентября 1780 г. — эта техника могла быть использована и ранее: среди прочих расходов там была и такая статья: „Расходы на транспорт пилястров в Ватикан для показа Его святости и на *холст, покрытый воском,* — 17, 65 скуди“ („Frais pour le transport des pilastres au Vatican, pour les faire voir à Sa Sainteté et *pour de la toile cirée* — 17, 65“) (курсив мой. — *И. Л.*)[57] (илл. 9).

Во второй половине 1770-х гг., когда в переписке Екатерины с Гриммом начинает звучать тема Лоджий Рафаэля, в России происходит формирование идеологии религиозно-политического „греческого проекта“, целью которого было отвоевание у Османской империи побережья Малой Азии и Константинополя. В результате планировалось освобождение территорий бывшей Византийской империи и восстановление православной „греческой империи“, править которой, по мысли Екатерины, должен был ее второй внук Константин, названный в память последнего византийского императора Константина XI Палеолога.

Художественный проект, направленный на воспитание художественного вкуса „по методу“ Винкельмана, — не только самой императрицы, но, по всей видимости, и ее внуков, родившихся в 1777 г. (Александр) и в 1779 г. (Константин), — становится в 1780-е гг. репрезентацией этого „греческого проекта“. Заказ Екатерины исполняли художники-классицисты, и русские Лоджии воспроизводили модель винкельмановской древнегреческой античности, „слепком“ кото-

рой мыслился древний Рим. Однако ватиканская галерея, перенесенная в Петербург, воссоздавала новую вселенную, сравнимую по масштабам с католическим Римом, но как бы зеркально его отражающую — идеальный христианский мир, близкий русскому сознанию. Гримм с чуткостью опытного царедворца улавливает этот новый антично-христианский образ мира, близкий Екатерине: в одном и том же письме-докладе от 18 (28 августа) 1780 г. он именует Екатерину и „гиперборийской Минервой“ („Minerve l'hyperboréenne“), и „императрицей греков“ („l'Impératrice des Crecs“), и „главой Священной Греческой империи“ („chef du Saint-Empire Grec“).[58] Здесь же начинает звучать тема, высмеивающая и пародирующая католический Рим. Раньше, когда проект копирования Лоджий только начинался, Гримм использовал нейтральные выражения, противопоставляя православие и католицизм (доклад от 6 (17) июля 1779 г.): „Я подумал, что пока он (т. е. Рейфенштейн — *И. Л.*) жив, он всегда будет по мере сил находиться на службе нашей Императрицы, у которой будут всегда дела в Риме, хотя не может их быть между главою православной церкви восточной и главою схизматической римской церкви“.[59] Через год он уже он спрашивает, правда ли, что „императрица греков осквернила себя присутствием при католической обедне“ („l'Impératrice des Grecs a commis l'abomination d'assister à une messe latine“), пишет о „священном петербургском треножнике“ („trépied sacré de Pétersbourg“).[60] Пересылая „императрице греков“ письма Рейфенштейна, он вовсю издевается над римским папой, в духе просвещенного XVIII в. не особо стесняясь в выражениях, называет его „антихристом, дающим аудиенцию“ („l'audience que l'Antechrist lui donnée“). В этом письме он, по-видимому, ссылается на одно из высказываний Екатерины, замечая, что в отличие от императрицы „мы, добрые лютеране [...] не можем давать его святейшеству, папе, такие имена [...]).[61] В другом месте Гримм противопоставляет „греческую императрицу“ („die griechische Kaiserin“) и „папашу Браски“ („der papa Braschi“), фамильярно именуя папу Пия VI его мирским именем.[62] Ирония заключалась в том, что Лоджии Рафаэля располагались в личных покоях папы, и каждый раз Рейфенштейну приходилось добиваться аудиенции у папы и

Илл. 10: Джованни Вольпато, Лоджии Рафаэля в Ватикане, дверь с шарами Медичи, гравюра, 1772
Abb. 10: Giovanni Volpato, Die Loggien des Raffael im Vatikan, Tür mit den Kreisen der Medici, Stich, 1772

спрашивать разрешение копировать какую-либо часть галереи, о чем он подробно рассказывает Гримму, а тот соответственно — Екатерине (например, в письме от 9 августа 1780 г. речь идет об аудиенции у папы „кавалера Миллера“, одним из вопросов которой было разрешение на работу в его личных покоях).[63]

Русская галерея в целом повторяет свой ватиканский образец, воспроизводя на сводах 52 сцены „Библии Рафаэля“: 48 сцен представляют Ветхий завет и четыре посвящены истории Нового завета. Однако Екатерина не только меняет сакральное пространство Ватиканского дворца на светское пространство Эрмитажа, хотя и это — весьма существенная инновация; Екатерина *сакрализует* императорскую власть. Ветхозаветный „закон“ как бы символически маркирует

Илл. 11: Лоджии Рафаэля в Эрмитаже, фрагмент двери с Рафаэлем
Abb. 11: Die Raffael-Loggien in der Ermitage, Türfragment mit Raffael-Medaillon

сущность „самодержавия“ Екатерины, создавая смысловое напряжение русских Лоджий.

В этой связи интересны изменения, внесенные художниками в сами росписи Лоджий (они известны и описаны[64]), и те инновации, которые внес итальянский архитектор Джакомо Кваренги, выстраивая для них галерею в Петербурге. Нас интересуют лишь некоторые из них, воплощающие смысл идеологической конструкции Екатерины. Как следует из письма Гримма от 27 февраля (10 марта) 1781 г., именно Екатерина принимала решение о вносимых художниками изменениях.[65] Это — замена геральдических шаров Медичи на орнамент с медальоном, изображающим Рафаэля (илл. 10, 11), и замена герба папы Льва X на герб Российской империи (двуглавый орел с вензелем Екатерины II). Именно этот герб становится смысловым центром композиции русских Лоджий, поскольку он расположен в их центральном секторе — в отличие от герба Льва X в ватиканских Лоджиях, который словно открывает путь в созданную Творцом вселенную. В новой вселенной место императрицы-„законодательницы“ должно было быть центральным — место демиурга, творящего мир (илл. 12, 13). Это с некоторой иронией отмечает и Гримм: „Какое дьявольское наваждение, что в этой России все шиворот-навыворот по сравнению с другими странами. В большинстве великих держав все происходит без ведома государей, которые обычно не вмешиваются ни в большие, ни в малые дела; в России же, наоборот, нельзя добиться успеха в самом пустяшном деле, не впутывая в него императрицу“.[66]

Целостную вселенную создавали и Ватиканские Лоджии, поскольку Рафаэль и его ученики, изобразив в центре композиции ветхозаветную историю, так расположили декоративные эле-

Илл. 12: Лоджии Рафаэля в Ватикане, плафон с гербом папы Льва X и сценами из жизни Иосифа
Abb. 12: Die Raffael-Loggien im Vatikan, Decke mit dem Wappen von Papst Leo X. und Szenen aus dem Leben des Josef

Илл. 13: Лоджии Рафаэля в Эрмитаже, центральный плафон с российским гербом и вензелем Екатерины II и сценами из жизни Иосифа
Abb. 13: Die Raffael-Loggien in der Ermitage, zentrales Deckengemälde mit dem russischen Wappen und den Initialen von Katharina II. und Szenen aus dem Leben des Josef

Илл. 14: Фрагмент Лоджий в Эрмитаже, современный вид
Abb. 14 Fragment der Loggien in der Ermitage, heutiges Aussehen

Илл. 15: Лоджии Рафаэля в Ватикане, плафон с фигурой Славы и сценами бегства евреев из Египта
Abb. 15: Die Raffael-Loggien im Vatikan, Deckengemälde mit Figur der Gloria und Szenen vom Auszug der Juden aus Ägypten

менты, что они подчеркивали как бесконечную перспективу (на потолке многих сводов видны кусочки уходящего в бесконечность неба с птицами и облаками), так и красоту и удивительное многообразие сотворенного мира (стены и колонны покрыты множеством гротесков, изображающих причудливых существ, птиц и животных). Петербургские Лоджии зеркально перевертывают пространство и еще более усиливают символический эффект бесконечной вселенной: окна в Эрмитаже расположены на противоположной стороне галереи и заменены зеркалами, в которых отражается застекленная аркада, размыкающая границы пространства (илл. 14).

Рейфенштейн, который вполне отдавал себе отчет о необычности поручения Екатерины, предложил еще более усилить идеологическое звучание русских Лоджий. Двенадцать фигур Славы (Renommées), держащие в руках части папского герба, которые были расположены в центре каждой аркады, он предложил заменить эмблемами, воспевающими царствование Екатерины (илл. 15). Как следует из письма Екатерины Гримму от 25 июля 1780 г., она не препятствовала этой инициативе, опасаясь только „чрезмерной и неуместной лести“ („une flatterie excessive et déplacée“)[67]. Рейфенштейн в развернутом письме Гримму (27 сентября 1780 г.) объясняет, что в этих эмблематических изображениях не будет „ничего панегирического, ничего

Илл. 16: Лоджии Рафаэля в Эрмитаже, плафон со светильником, где раньше могла находиться эмблема Екатерины, и со сценами истории всемирного потопа
Abb. 16: Die Raffael-Loggien in der Ermitage, Decke mit Leuchter an der Stelle, wo früher Katharinas Wappen gewesen sein könnte, und mit Szenen der Sintflut

Илл. 17: Корпус Лоджий Рафаэля на Зимней канавке в С.-Петербурге, проект архитектора Джакомо Кваренги, рисунок С. Ф. Галактионова, 1820–1830-е гг.
Abb. 17: Gebäude der Raffael-Loggien auf der Zimnjaja Kanavka in St. Petersburg, Projekt des Architekten Giaccomo Quarenghi, Zeichnung S. F. Galaktionov, 1820–1830er Jahre

льстивого". Он полагает: „Они будут выражать некоторые факты и события, которые некий историк выразил примерно так: „В счастливый век Екатерины в России поощрялись и распространялись науки, искусства, торговля и навигация. Победы и триумфы совершались на земле и на море".[68]

Однако петербургские Лоджии Рафаэля, задуманные как целостное произведение искусства, символизирующее эстетические ценности и идеологический проект эпохи Екатерины II, впоследствии, включившись в контекст русской культурной традиции, стали восприниматься по-другому. В эпоху Александра I и Николая I целостность и знаковость галереи уже не ощущается. Она неоднократно подвергается реставрации, воспринимаясь следующим поколением царствующего дома, обитавшего в Эрмитаже, либо как часть эрмитажной художественной коллекции, либо как декоративный элемент убранства дворца.

Какие части Лоджий Рафаэля были созданы в технике энкаустики, вероятно, теперь восстановить невозможно. В 1816 г. — как показывает платежная ведомость — были выделены деньги на реставрацию живописи и лепку в Лоджиях Рафаэля;[69] часть росписей галереи пылилась „в кладовых Эрмитажа", часть была вывезена в Царскосельский дворец, где в 1824 г. заменила „полинявшие" копии,[70] в галерею были встроены различные витрины, в которых выставлялись то минералы, то антики, то другие коллекции;[71] в 1830 г. разобраны и вывезены в Петергоф изразцовые печи, выстроенные внутри галереи для ее отопления;[72] не сохранились и эмблемы, вместо которых сейчас в центре потолка каждой из двенадцати аркад подвешены светильники (илл. 16).

В эпоху Николая I было реконструировано и здание Лоджий, перестройкой которого, по иронии судьбы, занимался также немецкий художник-неоклассицист и архитектор Лео фон Клен-

Илл. 18: Корпус Лоджий Рафаэля на Зимней канавке в С.-Петербурге, проект архитектора Лео Кленце, современный вид
Abb. 18: Gebäude der Raffael-Loggien auf der Zimnjaja Kanavka in St. Petersburg, Projekt des Architekten Leo von Klenze, heutige Ansicht

це. Корпус Лоджий Рафаэля был разобран, передвинут к югу почти на 10,5 метров, по обе стороны галереи прибавилось по кабинету. Наружный фасад здания, выполненный по проекту Кленце, сегодня не имеет почти ничего общего с прежним фасадом Кваренги. И уже в 1839 г. остроумный маркиз А. де Кюстин называет эту галерею „пародией“ (илл. 17, 18).

Таким образом, переписка императрицы Екатерины II и барона Гримма позволяет увидеть один из важнейших путей рецепции Винкельмана в России — путь идеологической инструментализации. Трансфер его идей, связанный как с общеевропейскими процессами открытия античности, так и с внутренними потребностями русской культуры, оказался востребованным как механизм мифологизации власти Екатерины. „Пересаживание“ на русскую почву ватиканских Лоджий Рафаэля, осуществленное при посредстве немецких художников-классицистов, первоначально было связано с винкельмановским пониманием античности, классической нормы и вкуса. Однако со временем этот художественный проект начинает восприниматься как репрезентация религиозно-политического „греческого проекта“ Екатерины, идеологическая метафорика которого также опиралась на идеи Винкельмана, но целью которого было создание сакрализованной мифологии государства.

Примечания:

1 Я. К. Грот так охарактеризовал длительность переписки: „la correspondance de Catherine II avec Grimm commença au printemps de 1774 et se continua presque jusqu'à la mort de la grande souveraine“ (Письма Гримма к императрице Екатерине II, изданные Я. Гротом / Второе, значительно пополненное издание = Lettres de Grimm à l'Impératrice Catherine II / Publiées par Jacques Grot / Seconde édition, considérablement augmentée. SPb., 1885. C. IX (Сборник Императорского Русского исторического Общества. Т. 44)). Далее при ссылке на это издание используется сокращение: СбРИО. Т. 44.

2 *Huber M.* Prospectus de l'Histoire de l'Art de l'Antiquité, par Winkelmann, traduite de l'allemand par M. Huber, d'après l'original refondu par l'auteur. Leipzig, 1778. Подробнее о Губере см.: *Griener P.* L'Esthétique de la Traduction: Winkelmann, les langues et l'histoire de l'art (1755–1784). Genève, 1998. P. 43f.

3 СбРИО. Т. 44. С. 26.

4 „Il a une envie si forte de placer l'auguste nom de notre Impératrice à la tête des souscripteurs, qu'il m'a envoyé son épais prospectus par la poste sans égards aux frais. [...] D'où le traducteur conclut que je n'ai pas un instant à perdre pour mettre son prospectus aux pieds de Votre Majesté Impériale, dont j'exécuterai les ordres quand je les aurai reçus“ (Там же).

5 „Pour M. Huber et son prospectus que vous me dispenserez de lire, de même que sa traduction, je vous donne plein pouvoir de souscrire ou non souscrire, à votre fantaisie“ (Письма Императрицы Екатерины II барону М. Гримму (годы с 1774 по 1796) / Сообщено из Государственного архива Министерства Иностранных дел в С.-Петербурге / Изд. и снабдил предисловием акад. Я. К. Грот. СПб., 1878. С. 124 (Сборник Императорского Русского исторического Общества. Т. 21)). Далее при ссылке на это издание используется сокращение: СбРИО. Т. 21.

6 Histoire de l'art de l'antiquité par M. Winkelmann, traduite de l'allemand par M. Huber. Leipzig, 1781. T. 1–3; Histoire de l'art de l'antiquité par M. Winckelmann, traduite de l'allemand par M. Huber. Nouvelle édition revue et corrigée. Paris, 1789. T. 1–3.

7 Journal Encyclopédique. 1782 (1 juin). Tome IV. Partie I. P. 246–263; 1782 (15 juin). Tome IV. Partie III. P. 427–437.

8 Journal Encyclopédique. 1779 (1 juillet). Tome V. Partie I. P. 361; 1783 (1 octobre). Tome VII. Partie I. P. 107–118.

9 Journal Encyclopédique. 1779 (15 août). Tome VI. Partie I. P. 64–165; 1782 (15 mai). Tome IV. Partie I. P. 72– 87.

10 „[...] peut-être Sa munificence ordinaire y joindra-t-elle une troisième pour M. Huber qui n'est pas le grand Huber de Genève, mais celui de Leipzig, traducteur de Winkelmann, pour qui Votre Majesté Impériale m'a permis de souscrire en Son nom auguste, et qui doit avoir expédié l'exemplaire ou les exemplaires de l'Impératrice (car je crois que la permission a été portée jusqu'à six) à M. de Stählin à Pétersbourg“. (СбРИО. Т. 44. С. 199).

11 СбРИО. Т. 44. С. 308–309.

12 СбРИО. Т. 44. С. 272.

13 *Лаппо-Данилевский К. Ю.* Об „Итальянском дневнике“ Н. А. Львова // *L'vov N. A.* Italienisches Tagebuch = Итальянский дневник. Hrsg. und kommentiert von Konstantin Ju. Lappo-Danilevskij / Übers. aus dem Russ. von Hans Rothe und Angelika Lauhus. Sankt Petersburg; Köln; Weimar; Wien, 1998. S. 40.

14 „Ce livre ne diminuera pas dans le palais impérial ni ce funeste Raphaélisme, *noch die leidige Cameensucht die je länger je mehr um sich greift*“ . (СбРИО. Т. 44. С. 199).
15 Подробнее о составе коллекции антиков Екатерины II см.: *Неверов О. Я.* Введение // Античные камеи в собрании Эрмитажа. Каталог. Л., 1988. С. 5–24.
16 СбРИО. Т. 21. С. 638.
17 *Неверов О. Я.* Геммы античного мира. М., 1982. С. 22.
18 СбРИО. Т. 21. С. 218, 220.
19 Там же. С. 214.
20 Там же. С. 203.
21 Там же. С. 188.
22 СбРИО. Т. 44. С. 173.
23 *Трубников А. А.* Материалы для истории царских собраний. Лоджии Рафаэля // Старые годы. 1913. Июль-сентябрь. С. 35.
24 Logge di Rafaele nel Vaticano. Roma, 1772–1777. Parti 1–3.
25 Речь шла о „копиях ватиканских арабесок Рафаэля“, которые Шувалов велел изобразить на белом мраморе. Ср.: „Andere Werkwürdichkeiten dieser Art sind erstlich Nachahmungen der vatikanischen Arabesken von Raphael, die der Oberkammerherr auf weißem Marmor hat malen lassen“ (Johann Bernoulli's Reisen durch Brandenburg, Pommern, Preußen, Curland, Russland und Pohlen in den Jahren 1777 und 1778. Leipzig, 1780. Bd. 5. S. 65).
26 „Je mourrai, je mourrai pour sûr: il fait un très grand vent de la mer, le pire de tout pour l'imagination […] et cet après-midi les plafonds des loges de Raphaël me sont tombés entre les mains. Il n'y a absolument que l'espérance qui me soutient, je vous prie de me sauver: écrivez tout de suite à Reiffenstein, je vous en prie, de faire copier ces voûtes en grandeur naturelle, de même que les murs, et je fais vœu à Saint-Raphaël de faire construire ses loges coûte que coûte et d'y placer les copies, car il faut absolument que je les voie comme elles sont. J'ai une telle vénération pour ces loges, ces plafonds, que je leur voue la dépense de ce bâtiment et que je n'aurai ni paix ni repos jusqu'à ce que cela soit sur pied“ (СбРИО. Т. 21. С. 101–102).
27 СбРИО. Т. 21. С. 66, 86, 92.
28 „Grâce au ciel et au divin Reiffenstein, et au céleste baron, et aux plafonds en estampes des loges, et au peintre Unterberger, que j'allais oublier, voilà donc un pilastre et deux contrepilastres achevés et peut-être déjà en chemin. [...] Ô Rome, Rome! que tout le reste de l'univers est loin de t'atteindre en fait de beaux-arts, de beaux restes, de, de, de…“ (СбРИО. Т. 21. С. 134.)
29 *Винкельман И. И.* Избранные произведения и письма / Пер. А. А. Алявдиной, вступ. ст. и редакция Б. Пшибышевского. М., 1996. С. 110–111. Ср.: „[...] edle Einfalt und stille Größe [...] — und diese Eigenschaften sind es, welche die vorzügliche Größe eines Raffaels machen, zu welcher er durch die Nachahmung der Alten gelanget ist“ (*Winckelmann J. J.* Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst / Zweyte vermehrte Auflage. Dresden; Leipzig, 1756. S. 24).
30 Ср.: „Die beiden Apostel schweben nicht wie Würgeengel in den Wolken, sondern wenn es erlaubt ist, das Heilige mit dem Unheiligen zu vergleichen, wie Homers Jupiter, der durch das Winken seiner Augenlider den Olymp erschüttern macht“ (*Winckelmann J. J.* Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke. S. 25).
31 „Toutes les grandes parties que Raphael possédait supérieurement à tous les autres grands maîtres, correction et finesse dans le dessin, simplicité et naïveté dans la composition, et expression de l'âme des figures par les attitudes, gestes et mines de leur visage, selon la différence individuelle des personnes qui composent le scène [...]“ (Приложение к переписке Екатерины и Гримма, сообщения различных лиц из разных городов Европы // РГАДА. Ф. 10. Оп. 3. Ед. хр. 504. Л. 80–80 об.).
32 *Винкельман И. И.* Мысли о подражании произведениям греческой живописи и скульптуры. С. 111. *Winckelmann J. J.* Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke. S. 25.
33 *Винкельман И. И.* О способности чувствовать прекрасное в искусстве // Винкельман И. И. Избранные произведения и письма. С. 230; *Winckelmann J. J.* Abhandlung von der Fähigkeit der Empfindung des Schönen in der Kunst, und dem Unterrichte in derselben. Dresden, 1763. S. 14.
34 *Винкельман И. И.* Избранные произведения и письма. С. 231–232. Ср.: „[...] *die sogenannte Bibel des Raffael,* [...] *das ist die Geschichte des alten Testaments, welche dieser große Künstler an dem Gewölbe eines offenen Ganges im vatikanischen Palaste* teils selbst gemalt, teils nach seinen Zeichnungen ausführen lassen“ *(Winckelmann J. J.* Abhandlung von der Fähigkeit der Empfindung des Schönen. S. 15–16).
35 *Винкельман И. И.* Избранные произведения и письма. С. 234. Ср.: „Es kann also die wahre und völlige Kenntnis des Schönen in der Kunst nicht anders als durch Betrachtung der Urbilder selbst und vornehmlich in Rom erlangt werden, und eine Reise nach Italien ist denjenigen zu wünschen, die mit Fähigkeit zur Kenntnis des Schönen von der Natur begabt sind und hinlänglichen Unterricht in derselben erlangt haben“ (*Winckelmann J. J.* Abhandlung von der Fähigkeit der Empfindung des Schönen. S. 16–17).
36 *Винкельман И. И.* Избранные произведения и письма. С. 239. *Winckelmann J. J.* Abhandlung von der Fähigkeit der Empfindung des Schönen. S. 21.
37 СбРИО. Т. 21. С. 102.
38 Там же. С. 134.
39 Там же. С. 101–102.
40 „[...] à Rome, où le cher divin Reiffenstein, [sur la pancarte du céleste baron] a mis en l'air toutes les têtes et a commencé déjà les échafaudages pour la copie des loges. [...] je n'ai eu rien de plus pressé que d'ordonner au très ample baron Friedrichs d'envoyer à Gaspard Santini, banquier à Rome, une lettre de crédit pour qu'il tire sur lui, Friedrichs, à mesure que le divin Reiffenstein prendra chez lui, Gaspard Santini, jusqu'à l'occurrence de 23,126 scudi romani. [...] *Was meinen Sie davon?*“ (Там же. С. 117–118).
41 *Винкельман И. И.* Избранные произведения и письма. С. 114. Ср.: „[...] nach dem Studio der schönen Natur, des Konturs, der Draperie, und der edlen Einfalt und stillen Größe in den Werken griechischer Meister, wäre die Nachforschung über ihre Art zu arbeiten ein nötiges Augenmerk der Künstler, um in der Nachahmung derselben glücklicher zu sein“ (*Winckelmann J. J.* Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst / Zweyte vermehrte Auflage. Dresden; Leipzig, 1756. S. 28).
42 *Winckelmann J. J.* Geschichte der Kunst des Alterthums. Dresden, 1764. S. 286–287.
43 Extrait du Mémoire sur la Peinture à l'Encaustique, et sur la

Peinture à la Cire, par M. le comte de Caylus, de l'Académie des Belles-lettres, et par M. Majault, Docteur de la Faculté de Médecine en l'Université de Paris, et Ancien Médecin des Armées du Roi // Journal œconomique, ou Mémoires, notes et avis sur l'Agriculture, les Arts, le Commerce, & tout ce qui peut avoir rapport à la santé, ainsi qu'à la conservation & à l'augmentation des biens des Familles. (Paris). 1755. Octobre. P. 69–96; Mémoire sur la peinture à l'encaustique et sur la peinture à la cire / Par M. le comte de Caylus [...] et M. Majault [...]. Genève, 1755; *Mazéas G.* Extract of a Letter. Concerning an Ancient Method of Painting, Revived by Count Caylus // Philosophical Transactions. (London). 1756. № 49. P. 652–654; *Parsons J.* Observations on the Abbé Mazéas's Letter on the Count de Caylus's Method of Imitating the Ancient Painting in Burnt Wax // Philosophical Transactions. (London). 1756, № 49. P. 655–663; *Müntz J.* Encaustic: Or, Count Caylus's Method of Painting in the Manner of the Ancients. London, 1760; *Müntz J.* Encaustic: Or Count Caylus's Method // The Critical Review, or Annals of Literature. (London). 1760. № 10, July. P. 26–27.

44 „Античные художники рисовали двумя способами — кистью и грифелем. [...] Второй род живописи грифелем создавался в воске и, скорее всего, только на небольшой дощечке, чтобы ее можно было легко держать в руке. Основа наносилась общая, предположительно, белым воскам, так, как покрывали дощечку для письма. На этой загрунтованной дощечке выскребалось пространство по контуру того предмета, который нужно было изобразить и где художник затем начинал наносить свою восковую краску. Собственно говоря, художники держали перед собой восковые краски различных цветов, которые хранились отдельно друг от друга в особых ячейках ящика, чтобы грифелем наносить друг за другом подходящие цветовые оттенки; затем краски растирались небольшой лопаточкой, более или менее разогретой на жаровне с углями, и контур размывался так, как хочет художник. Таким способом постепенно вся дощечка покрывалась красками и картина завершалась вплоть до последнего цветового перехода. Затем, чтобы еще больше размыть контур красок и окончательно разгладить все шероховатости, готовую картину, вероятно, подсушивали на огне — снова слегка нагревая ее поверхность" („Die Alten hatten zwei Gattungen zu mahlen, die eine mit dem Pinsel, und die andere mit dem Griffel. [...] Die zweite Gattung der Malerei, mit dem Griffel, geschah in Wachs, und zwar, wie es scheint, nur auf Tafeln von nicht bedeutender Größe, um die Tafeln desto leichter zu handhaben. Die Grundierung der Tafel war allgemein, wie es scheint, mit weißem Wachs, so wie man die Tafeln zum Schreiben überzogen. Auf eine so grundierte Tafel wurden die zu mahlenden Gegenstände eingerissen, wo dann der Mahler begann seine Wachspastelle aufzutragen. Der Künstler hatte nämlich die in besondere Fächer eines Kastens abgeteilten Wachspastelle der verschiedensten Farben vor sich, um mit dem Griffel die passenden Farbenteilchen neben einander aufzutragen, und sie dann mit dem eisernen Spatchen, mehr oder weniger in einer Kohlenpfanne erwärmt, auszubreiten, und die Tinten nach Belieben mit einander zu verschmelzen. Auf solche Weise ward allmählig die ganze Tafel mit den Farben überdeckt, und das Gemälde bis zum letzten Übergehen vollendet. Dann kam noch das eigentliche Einbrennen des Gemahlten hinzu. Dies geschah, wie es scheint, durch eine leichte Erwärmung der Oberfläche, um die Tinten der Farben mehr zu verschmelzen und vollkommen abzugleichen" (*Hirt A.* Die Geschichte der bildenden Künste bei den Alten. Berlin, 1833. S. 162–163).

45 *Goethe J. W.* Sämtliche Werke. Hamburger Ausgabe. Hamburg, 2003. Bd. 10. S. 144.

46 *Трубников А. А.* Материалы для истории царских собраний. С. 34–38; *Левинсон-Лессинг В. Ф.* История картинной галереи Эрмитажа. Л., 1985. С. 99.

47 „Jene Kunst, eine Wachsseife zum Bindemittel der Farben anzuwenden, war erst vor kurzem wieder in den Gang gekommen, und da es in der Kunstwelt hauptsächlich darum zu tun ist, die Künstler auf irgendeine Weise zu beschäftigen, so gibt eine neue Art, das Gewohnte zu tun, immer wieder frische Aufmerksamkeit und lebhaften Anlass, etwas, was man auf die alte Weise zu unternehmen nicht Lust hätte, in einer neuen zu versuchen. Das kühne Unternehmen, für die Kaiserin Katharine die Raffaelschen Logen in einer Kopie zu verwirklichen und die Wiederholung sämtlicher Architektur mit der Fülle ihrer Zieraten in Petersburg möglich zu machen, ward durch diese neue Technik begünstigt, ja, wäre vielleicht ohne dieselbe nicht auszuführen gewesen. Man ließ dieselben Felder, Wandteile, Sockel, Pilaster, Kapitäler, Gesimse aus den stärksten Bohlen und Klötzen eines dauerhaften Kastanienholzes verfertigen, überzog sie mit Leinwand, welche grundiert sodann der Enkaustik zur sichern Unterlage diente. Dieses Werk, womit sich besonders Unterberger nach Anleitung Reiffensteins mehrere Jahre beschäftigt hatte, mit großer Gewissenhaftigkeit ausgeführt, war schon abgegangen, als ich ankam, und es konnte mir nur, was von jenem großen Unternehmen übrigblieb, bekannt und anschaulich werden" (*Goethe J. W.* Werke. München, 1982. Bd. 11. Zweiter Römischer Aufenthalt. September 1787. S. 406–407).

48 *Соколова Т. М.* Лоджии Рафаэля. Л., 1975. С. 15; Лоджии Рафаэля в Эрмитаже [альбом: авт. текста Н. Н. Никулин]. СПб., 2005. С. 30.

49 Там же. С. 23–24.

50 Там же. С. 30. Прим. 30, 66.

51 Saggi sul ristabilimento dell'antica arte de'greci, e de'romani pittori del signor Abate D. Vincenzo Requeno. Venezia, 1784.

52 Memorie per le belle arti. 1785. Giugno P. LXXXIX–XCIV; 1785. Luglio. P. CVI–CX („Pittura"); 1785. Luglio. P. CXXI–CXXVI („Architettura").

53 Journal Encyclopédique. 1786 (1 mai). Tome III. Partie III. P. 561; 1786 (1 juillet). Tome V. Partie I. P. 100–105 и др.

54 Ср.: Memorie per le belle arti. 1786. Novembre. P. CCLVII–CCLVIII („Pittura all'encausto"); 1788. Giugno. P. CLI–CLII („Pittura all'encausto"); Journal Encyclopédique. 1784 (1 septembre). Tome VI. Partie II. P. 511–515 („Observations sur la peinture à l'encaustique en usage chez les anciens, adressées à un amateur des arts, par M. Pingeron, ancien secrétaire du musée de Paris") и др.

55 „J'ai cru devoir aussi joindre à cet envoi une espèce de miniature, en arabesque que vous aurez trouvée au fond de la petite caisse, représentant un petit compartiment tiré des Loges de Raphaël, peint en encaustique suivant le Système des anciens, nouvellement recherché et retrouvée par Mr Requeno, savant ex-jésuite Espagnol à Ferrare. Depuis quelque temps les feuilles littéraires et publiques d'Italie en parlent souvent trop ou trop

peu favorablement. [...] La longe maladie qui l'automne et l'hiver passés m'oblige de garder presque trois mois ma chambre, me donna publié sur ses nouvelles découvertes dans l'ancienne manière de peindre en encaustique, bien différente de celles qui sous les auspices de Monsieur le Comte de Caylus furent faites, il y a trente ans environ, en France. [...] Mais il n'est pas nécessaire qu'on peigne toujours sur le mortier ses murailles, j'ai peint et j'ai fait peindre sur toutes sortes de canevas, papier, vélin, toiles, bois, muraille et marbre, depuis le genre le plus fine comme de miniature, têtes, figures et sujets historiques, paysages, marines, décorations dans les manières très- fines ou brossées comme la sorte les peintures sur les murailles antiques, et tout a également réussi. [...] Je chargeai donc M. Unterberger et son élève, qui a peint pour moi la pièce en arabesque qui est dans la petite caisse de Sa Majesté Impériale, de présenter au Vatican les meilleures pièces de ma collection, et ils eurent la satisfaction d'y voir leurs ouvrages applaudis de manière à espérer des encouragemens plus efficaces que les miens. [...] Je fais actuellement quelques essais sur enduire de cire [...] par un élève d'Unterberger précisément de la même manière dont les copies des Loges pour Sa Majesté Impériale ont été faites, et si cela réussit, comme je l'espère par une petite expérience déjà faite, on pourrait en rendre les copies d'Unterberger en Russie. [...] Dans un mois de temps le dernier morceau de ces copies des Loges doit être fini, encaissé et expédie pour Livourne. J'y joindrai alias le morceau de l'expérience indiquée, et je ne manquerai pas de vous informer de tout ce qui concerne l'exécution des ordres de Sa Majesté Impériale par rapport à ces Loges de Raphaël copiées" (Письмо И. Ф. Рейффенштейна к барону Ф. М. Гримму из Рима от 10 января 1787 г. // Архив СПбИИ РАН. Ф. 203. Оп.1. Ед. хр. 165. Л. 8–10). Благодарю А. Ф. Строева, обратившего мое внимание на это письмо.

56 „Je n'ai pas le temps de commenter le divin; d'ailleurs cela ne manquerait pas. Le prince Potemkine s'est emparé de l'envoi encaustique du divin; c'est bien dommage que Unterberger n'aient pu employer cela pour les copies des loges de Raphaël [...]". (СбРИО. Т. 21. С. 402).

57 Общий счет за Лоджии Рафаэля, выставленный в 1780 г. Екатерине II римским банкиром Гаспаро Сантини, составил 16 000 скуди. См.: Приложение к переписке Екатерины и Грима // РГАДА. Ф. 10. Оп. 3. Ед. хр. 504. Л. 138 об.

58 СбРИО. Т. 44. С. 95, 96.

59 „J'ai jugé que tant qu'il vivrait, il serait toujours plus ou moins employé au service de notre Impératrice, qui ne cesserait jamais d'avoir des affaires à Rome, quoiqu'il n'y en ait point entre le chef de l'église orthodoxe grecque et celui de l'église schismatique romaine" (СбРИО. Т. 44. С. 56).

60 СбРИО. Т. 44. С. 96.

61 „[...] nous [...] braves Luthériens [...] ne pouvons plus donner à sa sainteté, le Pape, les noms dont nous l'avons de tout pemps décoré [...]". (СбРИО. Т. 44. С. 98).

62 СбРИО. Т. 44. С. 160.

63 Приложение к переписке Екатерины и Гримма, сообщения различных лиц из разных городов // РГАДА. Ф. 10. Оп. 3. Ед. хр. 504. Л. 93.

64 См.: *Соколова Т. М.* Лоджии Рафаэля. С. 15.

65 СбРИО. Т. 44. С. 137.

66 „C'est diabolique que cet empire de Russie soit au rebours de tous les autres pays. Dans la plupart des autres grandes monarchies tout se fait et se passe à l'insu du souverain, qui ne se mêle ordinairement ni des grandes ni des petites affaires; en Russie, au contraire, on ne peut réussir dans la plus petite bagatelle sans y mêler l'Impératrice" (СбРИО. Т. 44. С. 132).

67 СбРИО. Т. 21. С. 183.

68 РГАДА. Ф. 17. Оп. 2. Ед. хр. 281. Л. 2–2об.

69 Ложи Рафаэля. О выдаче денег на реставрацию живописи и лепку. 1816 // РГИА. Ф. 471. Оп. 1. Ед. хр. 554.

70 О перемене пилястр и плафонов Рафаэлевой Ложи в Царскосельском Дворце (1824) // Архив Государственного Эрмитажа. Ф. 1. Оп. 2, ч. 1. Ед. хр. 15. Л. 37–61.

71 О передаче минералогического кабинета, находящегося в Рафаэлевой Ложи (1832) // Архив Государственного Эрмитажа. Ф. 1. Оп. 1. Ед. хр. 13.

72 Реестр вещам, назначенным для употребления к отделке Петергофского дворца в английском саду // РГИА. Ф. 466. Оп. 1. Ед. хр. 98. Л. 107 сл.

Irina Nikolaevna Lagutina

J. J. Winckelmann im Briefwechsel von Katharina II. mit F. M. Grimm

Der mehrere Jahre andauernde Briefwechsel der russischen Zarin Katharina II. (1729–1796) mit Baron Friedrich Melchior Grimm (1723–1807)[1], der auf Französisch mit wenigen deutschen Einsprengseln geführt wurde, ist eine der wichtigsten Quellen für die Erforschung der Rezeption der europäischen künstlerischen Ideen und der Aufklärungsideologie in Russland (Abb. 1). Behandelt werden darin die verschiedensten Themen – von künstlerischen und politischen Vorhaben, Fragen des Erwerbs von Kunstwerken bis hin zu persönlichen Ansichten über Geschmack, Pläne, Enkelkinder usw. Der Briefwechsel besteht aus zwei Teilen: dem Textkorpus der Briefe selbst, die zum größten Teil bereits im 19. Jahrhundert veröffentlicht wurden, und aus der als Anhang an Grimms Briefe angefügten Korrespondenz anderer Verfasser. Zu ei-

nem beträchtlichen Teil sind dies die bis heute nicht herausgegebenen Briefe von Johann Friedrich Reiffenstein (1719–1791), der sich in Rom als Handelsvermittler beim Ankauf von Kunstwerken und Kommissionär der Kaiserlichen Kunstakademie betätigte. Winckelmann wird in der Korrespondenz nur einige Male erwähnt, doch stimmt eine ganze Reihe von Katharinas Äußerungen mit den ästhetischen Ansichten Winckelmanns überein, was zweifelsfrei belegt, dass die Zarin seine Ansichten schon Ende der 1770er Jahre kannte.

Die erste Erwähnung Winckelmanns findet sich in Grimms Brief vom 30. November /11. Dezember 1778 im Zusammenhang mit Michael Huber (1727–1804), dem Übersetzer der *Geschichte der Kunst des Alterthums* ins Französische. Huber unterrichtete französische Sprache und Literatur an der Leipziger Universität und veröffentlichte 1778 den Entwurf der in Arbeit befindlichen Übersetzung.[2] Als Grimm der Zarin den „Herrn Huber aus Leipzig" vorstellt, der „eine genaue Übersetzung des Werkes von Winckelmann macht" („Ce M. Huber de Leipzig [...] prépare une traduction exacte de l'ouvrage de Winkelmann"[3]), nennt er weder den Titel des Werkes, noch erklärt er, wer Winckelmann ist, d.h., man darf davon ausgehen, dass Katharina sowohl den Namen des Verfassers als auch den Titel seines Hauptwerkes („l'ouvrage") kennt. Grimm schlägt Katharina vor, sich in die Bestellliste einzutragen und den Entwurf kennenzulernen. Er schreibt, der Übersetzer „wünsche so sehr, dass der kaiserliche Name unserer Zarin an der Spitze der Abonnenten stehen möge, dass er mir seinen dicken Prospekt, ungeachtet der Kosten, mit der Post gesandt hat." Weiter erkundigt er sich vorsichtig, im Stile eines Höflings, ob er ihr diesen Prospekt nicht zur Kenntnisnahme schicken sollte („Ich weiß nicht, wie der Übersetzer auf den Gedanken kommen konnte, dass ich nicht verabsäumen würde, seinen Prospekt Ihrer Kaiserlichen Majestät zu Füßen zu legen, deren Befehlen ich sofort Folge leiste").[4] Es ist interessant, dass die Zarin es zwar ablehnt, das archäologische Werk zu lesen, aber dennoch Grimm erlaubt, nach Gutdünken zu verfahren: „[...] was M. Huber und seinen Prospekt betrifft, ersparen Sie mir das Lesen, auch das Lesen der Übersetzung, ich überlasse ihnen die Entscheidung zu bestellen oder nicht zu bestellen, wie es Ihrer Phantasie beliebt" (Brief vom 1./2. Januar 1779).[5] Die erste Ausgabe dieser Übersetzung erschien in drei Bänden in Leipzig 1781[6], und an der Spitze der Abonnentenliste prangte dank Grimms Bemühungen der Name von Katharina II.

Dieser Gegenstand erscheint im Briefwechsel nicht zufällig, denn in den 1770er – 1780er Jahren wird Winckelmanns Name nicht nur unter den Fachleuten für Archäologie und Altertum, sondern auch unter der gebildeten Leserschaft allgemein bekannt. Katharina hätte – auch ohne besonderes wissenschaftliches Interesse für antike Funde – mühelos Informationen über Winckelmann bekommen können, zum Beispiel aus der am Petersburger Hofe beliebten Zeitung *Journal Encyclopédique*, wo in jeder Nummer Auszüge aus der *Geschichte der Kunst des Alterthums* erscheinen, dazu Artikel mit genauen Erörterungen seiner ästhetischen Ansichten und Auffassungen zum Altertum[7], der umfangreiche Artikel von Ch. G. Heynes *Lobschrift auf Winkelmann*[8], viele seiner Briefe[9] usw.

Das Thema erscheint in einem weiteren Brief von Grimm vom 12. (23.) August 1781, worin der Verfasser wiederum nichts „verabsäumen möchte" und an Katharina, die ihm zwei goldene Medaillen schickt, welche er an zwei von ihr ausgewählte Personen überreichen soll, die Bitte richtet, seinen Protegé mit einer ebensolchen Medaille zu würdigen: „vielleicht könnte Eure übliche Großzügigkeit dazu noch eine dritte [Medaille, I. L.] für M. Huber geben, nicht den großen Huber aus Genf, sondern Huber aus Leipzig, den Übersetzer Winckelmanns, dessen Werk Ihre Kaiserliche Majestät gestatteten mit Ihrem Kaiserlichen Namen zu zeichnen, dieser müsste schon ein Exemplar oder etliche Exemplare für die Zarin (ich meine die Erlaubnis für bis zu sechs Exemplare bekommen zu haben) an Herrn Stählin nach Petersburg abgeschickt haben".[10] Katharina ist mit der Medaille zwar einverstanden, hat aber keine Eile mit der Erfüllung des Versprechens, denn am 1. (12.) Januar 1783 erwähnt Grimm beiläufig, dass Huber die goldene Medaille immer noch nicht bekommen habe, die ihm „vor achtzehn Monaten versprochen" worden sei, und weist Katharina sorgsam auf die Erfüllung des Versprechens hin: „[...] diese Gunsterweisung haben die Zeitungen schon ausposaunt, und alle wollen die Medaille sehen, sodass Huber verdächtigt wird, ein Betrüger zu sein. Der Arme ist darüber schon ganz betrübt."[11] Am 9. März 1783 teilt Katharina Grimm mit, dass sie die goldene Medaille für Huber abgesandt habe.[12]

Wie man sieht, ist es Grimm, der die Zarin auf die entstehende französische Übersetzung der *Geschichte der Kunst des Alterthums* aufmerksam macht und durch dessen Bemühen schon 1781 höchstwahrscheinlich mehrere Exemplare des Werkes nach Sankt Petersburg geschickt wurden. Auch wenn man Katha-

rinas Interesse für Winckelmanns Schriften nicht überbewerten sollte – es bewegte sich auf dem allgemeinen europäischen Niveau der Antiken-Mode – so findet man doch zwischen den Zeilen der Korrespondenz ein Verständnis für die klassische Kunst, wie es in Winckelmanns Ideen erscheint, denn diese wurden, wie K. Ju. Lappo-Danilevskij zu Recht bemerkt, in Russland „begierig aufgenommen und hastig aufgegriffen, denn sie erwiesen sich als außergewöhnlich überzeugend und deshalb einflussreich."[13]

Bezeichnend ist, wie Grimm die *Geschichte der Kunst des Alterthums* in einem der zitierten Briefe an Katharina charakterisiert: „Dieses Buch wird im kaiserlichen Palast weder dem *bekannten Raphaélisme noch der leidigen Cameensucht*, die sich immer weiter verbreitet, Abbruch tun" (Hevorhebung I. L.).[14] Grimm schreibt zwar im üblichen vornehm lavierenden Stil, doch wie aus diesem Auszug hervorgeht, versteht er sehr wohl, dass die Popularisierung eines ernsthaften wissenschaftlichen Werkes in den Kreisen des Zarenhofes etwas unpassend ist. Doch um seine derart beharrliche Unterstützung für die Hubersche Übersetzung der *Geschichte der Kunst des Alterthums* zu untersetzen, weist er geschickt darauf hin, dass gerade die Winckelmannsche Kunsttheorie die Mode für Antike und griechische Kunst begründet und außerdem mit der Vorstellung von Raffael als klassischem Künstler korreliert. Grimm verknüpft Winckelmanns Ideen insbesondere mit Katharinas Leidenschaft für antike Kameen, deren Sammlung eine der bedeutendsten in Europa war und in den 1790er Jahren rund 10.000 Stücke zählte.[15] Das „Antikenkabinett" war, wie aus dem Brief der Zarin an Grimm vom 25. Mai 1795 hervorgeht, für sie eine Art „Lehrmaterial" für das Studium der Antike: Die Kollektion sei „systematisch angeordnet, beginnend mit den Ägyptern, weitergehend über alle Mythologien und Geschichten" („tout cela est rangé systématiquement en commençant par les Egyptiens et passant par toutes les mythologies, histories").[16] Man muss anmerken, das die Systematisierung dieser Sammlung (zu dieser Zeit gab es bereits den handschriftlichen Katalog der Antikensammlung der Ermitage (in französischer Sprache) ohne Winckelmanns Veröffentlichung der „Beschreibung der geschnittenen Steine des verstorbenen Baron von Stosch" (*Description des pierres gravées du feu baron de Stosch*, 1760) unmöglich gewesen wäre, und dass nach Ansicht von O. Ja. Neverov „Winckelmann, der keine anderen griechischen Originale in den Händen hatte, erst durch die Gemmen in seiner *Geschichte der Kunst des Alterthums* ein zutreffendes Bild der Entwicklung und der Abfolge der Stile der antiken Kunst geben konnte".[17] Die von Grimm verwendeten Ausdrücke „die leidige Cameensucht" und „ce funeste Raphaélisme" beziehen sich auf Briefe von Katharina (vom 13. Juli 1781, 12. September 1781, 21. April 1781 u.a.), in denen die Zarin ihre „Kameensucht" als „Gefräßigkeit" („la gloutonnerie")[18] bezeichnet und mit der Krätze vergleicht („la gloutonnerie de cette espèce se gagne comme la gale")[19], gleichzeitig zählt sie sich zu den „Vielfraßen" („le régistre des gloutons"), was dem „göttlichen" Reiffenstein mitzuteilen sei, ebenso bezüglich der Antiken, „Ansichten von Rom", „Ansichten von Sizilien", der „Villa Farnese" usw. – an vorderster Stelle der Liste stehen jedoch die „Arabesken von Raffael" („les arabesques de Raphaël").[20] Katharina erwähnt in ihren Briefen oftmals sowohl die Kameen als auch das Kopieren von Raffaels Loggien (Brief vom 7. September 1780)[21], in Grimms Briefen ist gleichzeitig die Rede von „einem schweren Anfall von „Antiquitäten-Fieber, oder Raphaels-Sucht" (Brief vom 6. [17.] Juni 1781).[22]

Das Kopieren von Raffaels Loggien in Vatikan durch eine Gruppe von deutschen Malern – Schülern und Anhängern von Winckelmann (A. R. Mengs, J. F. Hackert, A. Kauffmann, K. Unterberger u.a.) – wird schrittweise zum wesentlichen Thema des Briefwechsels zwischen Katharina und Grimm in den 1780er Jahren. Organisator des Vorhabens war Reiffenstein und als Vermittler trat Grimm auf, der zu jener Zeit in Paris lebte. Dieser bekam aus Rom Reiffensteins detallierte Berichte und legte diese seinen „Rechenschaftslegungen" an Katharina über den ästhetischen, ideologischen und finanziellen Aspekt des Projekts bei.

Die Frage, weshalb Katharina eine märchenhafte Summe für die Anfertigung von Kopien eines Kunstwerkes ausgab und sie den Perlen ihrer Kollektion in der Ermitage hinzufügte, erfordert eine gesonderte Untersuchung und lenkt unsere Aufmerksamkeit auf die Winckelmannsche Bewertung von Raffaels Schaffen im Kontext des Klassizismus am Ende des 18. Jahrhunderts.

Zu jener Zeit gab es bereits eine ganze Reihe von Stichen, Gemälden und Alben, die das Motiv der Vatikanischen Loggien ganz oder teilweise abbildeten. Nach Ansicht von A. A. Trubnikov bekam Katharina II. diese Darstellungen vom Fürsten N. V. Repnin 1775[23]; es handelte sich dabei um kolorierte Stiche von G. Volpato und G. Ottaviani nach Zeichnungen der Künstler G. Savorelli und P. Camporesi[24] (Abb. 2). Kopien der Loggien von Raffael brachte 1777 auch

I. I. Šuvalov von seiner Auslandsreise mit und hätte sie Katharina zeigen können (gesehen und beschrieben hat sie der deutsche Jurist und Astronom Johann Bernulli, der Šuvalov 1778 besuchte).[25] Der ganze Satz bestand aus 46 Stichen und war in drei Teile geteilt, die die Darstellungen der Pfeiler, der Wände und der Decken der Loggien enthielten. Im zweiten Teil waren unter der bildlichen Darstellung auch die Bezeichnungen der biblischen Szenen mit Angabe des Kapitels und des Verses in der Heiligen Schrift als Stich vorhanden. Aus diesem Grunde wurden zunächst dieser Teil des Satzes und später alle Stiche als „Raffaels Bibel" bezeichnet. Gegenwärtig befindet sich diese Ausgabe im Stichkabinett der Staatlichen Ermitage (Sankt Petersburg).

Der bekannte Brief von Katharina an Grimm vom 1. September 1778, in dem sie schreibt, dass das Betrachten der Stiche von Volpato und Ottaviani an einem Tag, an dem sie schon am Morgen schlechter Stimmung war, der Anlass zur Bestellung der Kopien von Raffaels Loggien war, schafft die Illusion einer inneren Aufwallung der Zarin und einer leidenschaftlichen Liebhaberin und Kennerin des Schönen: „Ich sterbe, ich sterbe bestimmt: vom Meer weht ein sehr starker Wind, der schlimmste, den man sich vorstellen kann, [...] und heute Nachmittag sind mir die Decken von Raffaels Loggien in die Hände gefallen. [...] Ich bitte Sie, schreiben Sie sofort an Reiffenstein, er soll diese Gewölbe in natürlicher Größe kopieren lassen, ebenso die Wände, und ich gelobe dem heiligen Raphael, die Loggien, koste es was es wolle, bauen zu lassen und dort die Kopien anzubringen, denn ich muss sie unbedingt so sehen, wie sie sind. Ich verehre diese Loggien, diese Decken so sehr, dass ich ihnen zu Ehren die Mittel für dieses Gebäude ausgebe und nicht Rast noch Ruh haben werde, bevor das nicht vollendet ist"[26] (Abb. 3).

Doch Katharina verstellt sich hier – die Bestellung der Kopien war durchaus kein Impuls einer seelischen Regung, denn sie hatte die Stiche schon ganze drei Jahre zu ihrer Verfügung und erwähnt Raffaels Loggien schon früher, zum Beispiel in den Briefen an Grimm vom 5. Oktober 1777, 13. April 1778, 8. Juni 1778 u.a.[27] Vielmehr muss sie zu dieser Zeit schon ein neues Projekt im Kopf gehabt haben, denn sie bestellt ja nicht einfach darstellende Kopien der Decken, Wände und Gewölbe, sondern überträgt gewissermaßen ein Stückchen Rom in natürlicher Größe hierher, mit dem sich, wie sie in emotional aufgeladener Weise am 11. April 1779 an Grimm schreibt, auf dem Gebiet der Kunst kein Land vergleichen könne: „Gott sei Dank sind dank Reiffenstein und dem Maler Unterberger, den ich nie vergessen werde, ein Pilaster und zwei Gegenpilaster fertig und vielleicht schon auf dem Wege. [...] Oh Rom, Rom! Wie weit entfernt von dir ist doch der Rest der Welt in den schönen Künsten, den schönen Hinterlassenschaften [...]."[28]

Nach Winckelmanns Lehre besitzen Raffaels Werke alle Eigenschaften der antiken Vorbilder: den Werken Raffaels sei die „edle Einfalt und stille Größe" eigen und „diese Eigenschaften sind es, welche die vorzügliche Größe eines Raffaels machen, zu welcher er durch die Nachahmung der Alten gelanget ist."[29] In seinen *Gedancken über die Nachahmung der Griechischen Wercke in der Bildhauerey und Mahlerey* spricht Winckelmann von Raffaels Aposteln: „Die beiden Apostel schweben nicht wie Würgeengel in den Wolken, sondern [...] wie Homers Jupiter, der durch das Winken seiner Augenlider den Olymp erschüttern macht."[30] Wie aus Reiffensteins Brief vom 23. Juni 1779 hervorgeht, den Grimm akkurat seinem eigenen Bericht für Sankt Petersburg beigelegt hat, ist er es, der Katharina den Erwerb von Raffaelkopien empfiehlt. Reiffenstein hält sich an die Ansichten Winckelmanns und unterstreicht „die großen Vorzüge von Raffael gegenüber den anderen großen Meistern, die Genauigkeit und Feinheit der Zeichnung, die Einfachheit und Natürlichkeit der Komposition, den Ausdruck der Seele der Figuren durch ihre Haltung, Gestik und Mimik entsprechend den individuellen Unterschieden der Figuren, die die Szene darstellen [...]."[31]

Die These, dass nur Raffael in der Neuzeit imstande war, „den wahren Charakter der Alten in neueren Zeiten zuerst zu empfinden und zu entdecken", und man sich zur Beurteilung von Raffaels Werken „mit diesem wahren Geschmacke des Altertums [...] seinen Werken nähern"[32] müsse, die bereits in den Schriften der 1750er Jahre aufleuchtet, wird von Winckelmann später, in den Schriften der 1760er Jahre, weiterentwickelt. Interessant ist in diesem Zusammenhang Winckelmanns *Abhandlung von der Fähigkeit der Empfindung des Schönen in der Kunst, und dem Unterrichte in derselben* (1763), insbesondere deren zweiter Teil, in dem es direkt um die Herausbildung des Gefühls für das Schöne geht.[33]

Für die Herausbildung eines Kunstgeschmacks, der auf der klassischen Norm beruht, empfiehlt Winckelmann folgendes Herangehen: Zunächst müsse man das Gefühl, das Herz und die Augen für die Betrachtung des Schönen „wecken". Dazu sollte man – neben dem Lesen von Beispielen aus der Dichtung – Stiche

von antiken Kopien und Raffaels Loggien im Vatikan betrachten: „Ferner kann *die sogenannte Bibel des Raffael gesucht werden, das ist die Geschichte des alten Testaments, welche dieser große Künstler an dem Gewölbe eines offenen Ganges im vatikanischen Palaste* teils selbst gemalt, teils nach seinen Zeichnungen ausführen lassen." [Hervorhebung I. L.].[34] Dann empfiehlt Winckelmann einen Aufenthalt in Rom, um sich an den Originalen zu ergötzen: „Es kann also die wahre und völlige Kenntnis des Schönen in der Kunst nicht anders als durch Betrachtung der Urbilder [d.h. von Raffael. I. L.] selbst und vornehmlich in Rom erlangt werden, und eine Reise nach Italien ist denjenigen zu wünschen, die mit Fähigkeit zur Kenntnis des Schönen von der Natur begabt sind und hinlänglichen Unterricht in derselben erlangt haben".[35] Er fügt hinzu, dass das Gefühl für das Schöne „allein in Rom völlig, richtig und verfeinert werden könne."[36] Als würde sie Winckelmanns Empfehlungen folgen, der die Originale als „Urbilder" bezeichnet, nennt Katharina Rom in ihrem Brief an Grimm vom 1. September 1778 „Stadt der Modelle" („[…] dans la ville des modèles, dans Rome").[37] Der weiter oben zitierte Auszug aus ihrem Brief an Grimm vom 11. April 1779, worin sie bedauert, dass sie solche Urbilder, also „die herrlichen Kunstwerke" nicht mit eigenen Augen in Rom sehen könne, entstand zweifellos ebenfalls unter dem Einfluss der Winckelmannschen Ideen (Abb. 4, 5).[38]

Wie eine mustergültige Schülerin in der Entwicklung des Geschmacks für das Schöne folgt Katharina Winckelmanns Empfehlungen. Sie betrachtet zunächst die Stiche der Loggien und versucht dann, über Grimm ein verkleinertes Modell der ganzen Galerie zu bestellen: „Ach, wenn man mir ein kleines Modell des Gebäudes machte, [...] würde man mich dem Ziele näherbringen [...]" („Hélas, si on me faisait un petit modèle du bâtiment [...] on m'approcherait du but").[39] Doch Winckelmann meint: „Die Kopie im Kleinen ist nur der Schatten, nicht die Wahrheit", und Katharina beschließt letztlich, die Loggien in Sankt Petersburg in natürlicher Größe ausführen zu lassen. Am 17. Dezember 1778 schreibt sie an Grimm: „[...]in Rom hat der teure, göttliche Reiffenstein alles auf die Beine gestellt und die Gerüste für das Kopieren der Loggien begonnen. [...] Ich habe eiligst den Baron Friedrichs angewiesen, an Gasparo Santini, Bankier in Rom, einen Kreditbrief zu schicken, damit er [...], so wie der göttliche Reiffenstein bei ihm nehmen wird, Kredite ziehen soll, bis zu einer Summe von 23.126 römischen Scudi"[40] (Abb. 6, 7).

Doch die Kopie der Vatikanischen Galerie war keine gewöhnliche Replik eines Kunstwerkes. In Rom wurde für Katharina eine neoklassizistische künstlerische Synthese verwirklicht, in die auch die Winckelmannsche Vorstellung von Raffael als einem mustergültigen „antiken" Künstler einfloss. Deshalb gehörte zur Umsetzung dieses ungewöhnlichen Vorhabens auch die Anwendung der antiken Maltechnik, denn „[...] nach dem Studio der schönen Natur, des Konturs, der Draperie, und der edlen Einfalt und stillen Größe in den Werken griechischer Meister, wäre die Nachforschung über ihre Art zu arbeiten ein nötiges Augenmerk der Künstler, um in der Nachahmung derselben glücklicher zu sein"[41], wie Winckelmann meinte. Eine wichtige Technik der antiken Maler war die Verwendung von Wachs (die sogenannte Enkaustik), das, nach Winckelmann, die Bilder vor dem Verderben schützte und gleichzeitig die Farben kräftiger machte (als Beispiele führt er einige Gemälde aus der Nähe des antiken Herculaneum an).[42] Nach den archäologischen Ausgrabungen wurden mehrfach Versuche unternommen, die in Vergessenheit geratene Technik der „Wachsmalerei" wieder zu beleben; dazu wurden von den Künstlern die verschiedensten Methoden vorgeschlagen, von denen die des Archäologen und Graveurs Anne Claude Philippe Comte de Caylus, des Verfassers der *Gedanken über die Enkaustik und die Wachsmalerei*, die mehrfach von Zeitungen und Zeitschriften nachgedruckt wurden, die populärste war.[43] Die Technik der Wachsmalerei nach Caylus brachte Reiffenstein in Rom seinen vornehmen Schülern (darunter auch Goethe) bei. Nach Alois Hirt, einem Maler aus dem Freundeskreis von Goethe und Reiffenstein, der später die „antike" Technik genau beschrieb, malte man „nur auf Tafeln von nicht bedeutender Größe, um die Tafeln desto leichter zu handhaben."[44] In seiner „Italienischen Reise" (Eintrag vom 1. Dezember 1786) berichtet Goethe amüsiert, wie die besonders geschäftstüchtigen Künstler in Rom Unterricht in Enkaustik geben, wobei sie oft unter dem Vorwand der Anleitung selbst den größten Teil des Bildes malen, das anschließend mit Wachs überzogen und in einen vergoldeten Rahmen gesteckt wird, wodurch die „schöne Schülerin" von ihrem ungeahnten Talent entzückt ist.[45]

Doch in diesem Falle konnte die Technik der Wachsmalerei „auf Tafeln" nicht angewandt worden sein, denn es ist bekannt, dass die Loggien, die chargenweise über Livorno bis 1787 nach Sankt Petersburg gebracht wurden, auf Leinwand gemalt waren[46], was neben anderen Belegen auch in der *Italienischen*

Reise von Goethe bezeugt wird: „Jene Kunst, eine Wachsseife zum Bindemittel der Farben anzuwenden, war erst vor kurzem wieder in den Gang gekommen, und da es in der Kunstwelt hauptsächlich darum zu tun ist, die Künstler auf irgendeine Weise zu beschäftigen, so gibt eine neue Art, das Gewohnte zu tun, immer wieder frische Aufmerksamkeit und lebhaften Anlass, etwas, was man auf die alte Weise zu unternehmen nicht Lust hätte, in einer neuen zu versuchen. Das kühne Unternehmen, *für die Kaiserin Katharine die Raffaelschen Logen in einer Kopie zu verwirklichen und die Wiederholung sämtlicher Architektur mit der Fülle ihrer Zieraten in Petersburg möglich zu machen, ward durch diese neue Technik begünstigt, ja, wäre vielleicht ohne dieselbe nicht auszuführen gewesen.* [Hervorhebung I. L.] Man ließ dieselben Felder, Wandteile, Sockel, Pilaster, Kapitäler, Gesimse aus den stärksten Bohlen und Klötzen eines dauerhaften Kastanienholzes verfertigen, überzog sie mit Leinwand, welche grundiert sodann der Enkaustik zur sichern Unterlage diente. Dieses Werk, womit sich besonders Unterberger nach Anleitung Reiffensteins mehrere Jahre beschäftigt hatte, mit großer Gewissenhaftigkeit ausgeführt, war schon abgegangen, als ich ankam, und es konnte mir nur, was von jenem großen Unternehmen übrigblieb, bekannt und anschaulich werden.“ (Eintrag vom 28. September 1787).[47]

Die Frage nach der Anwendung der Enkaustik beim Kopieren der Loggien ist bis heute nicht eindeutig geklärt. So heißt es in zwei maßgeblichen Veröffentlichungen der Ermitage, die mit einem Abstand von dreißig Jahren erschienen, – der Studie von T. M. Sokolova *Raffaels Loggien* (1975) und im Bildband *Raffaels Loggien in der Ermitage* (2005) –, dass für die Kopien die Temperatechnik verwendet wurde.[48] Unter Berufung auf „entsprechende Analysen im chemischen Labor der Ermitage“ verwirft N. N. Nikulin grundsätzlich die Anwendung der Wachstechnik bei den russischen Loggien[49] und unterstreicht, dass die „Gemälde mit Tempera gemalt“[50] sind. Die Ausführungen des Wissenschaftlers, die dem oben angeführten Zeugnis von Goethe eindeutig widersprechen, erfordern die Betrachtung dieser Kopien aus einem anderen Blickwinkel.

1784 erschein das Buch des Jesuiten Vincenzo Requeno *Traktat über die Wiederherstellung der antiken Kunst der Malerei bei den Griechen und Römern*[51], in dem ein gänzlich neues Verfahren der Wiederbelebung der verloren gegangen Methode der antiken Malerei unter Verwendung von Wachs vorgeschlagen wird. In dem Buch wird die Technik der Enkaustik als Wand- und Monumentalmalerei beschrieben, was Reiffenstein, der für den russischen Hof Kopierarbeiten dieser Art leitete, nicht entgehen konnte. Außerdem wurde es möglich, für die Enkaustik nicht mehr Holztafeln, sondern Leinwand und Stein zu verwenden, was wesentlich bequemer und praktischer war. Im römischen Kunstjournal *Memorie per le belle arti* erschienen 1785 in mehreren Ausgaben Auszüge aus Requenos Buch[52], die im Jahr darauf, 1786, im *Journal Encyclopédique*[53] nachgedruckt wurden. Es entspann sich eine öffentliche Debatte über die verschiedenen Arten der Wachsmalerei[54], die Katharina nicht entgangen sein konnte.

Am 10. Januar 1787 schickt Reiffenstein an Baron Grimm (der dies wie üblich an die russische Zarin weiterleitet) ein kleines Stück der Loggien von Raffael, das nach der Enkaustik-Methode von Requeno bemalt wurde, und berichtet im beiliegenden detaillierten und ausführlichen Brief von seinen Experimenten beim Kopieren der Loggien mittels Enkaustik. Dieses einzigartige Dokument, aus dem weiter unten ein großer Auszug angeführt wird, bestätigt, dass zumindest die letzte Charge der Loggien sehr wahrscheinlich mit Anwendung der Wachsmalerei entstand (etwa zur selben Zeit berichtet auch Goethe davon).

So teilt Reiffenstein Grimm mit, dass dem Brief ein Päckchen mit einer Art Miniatur beigelegt ist, die im Stile einer Arabeske gemalt ist, „die Sie am Boden der Kiste finden und die ein Stück der Loggien Raffaels darstellt, welches mittels Enkaustiktechnik gemalt wurde, gemäß dem antiken System, welches vom Abbé Requeno wiederentdeckt wurde, einem Gelehrten und ehemaligen spanischen Jesuiten in Ferrara“. Schon seit einigen Jahren würde die literarische Öffentlichkeit in Italien häufig von ihm reden und ihn entweder zu sehr rügen oder zu sehr loben. „Letzten Herbst und Winter war ich lange krank“, schreibt Reiffenstein weiter, „und war fast drei Monate in meinem Zimmer festgehalten. Ich vertiefte mich in das Studium der Publikationen über diese neuen Entdeckungen der antiken Malereimanier der Enkaustik, welche sich sehr von all jenen unterscheiden, die in Frankreich vor etwa dreißig Jahren verbreitet waren, dank der Hilfe des Herrn Grafen de Caylus. [...] Meine Freunde, die mich während meiner Krankheit besuchten, Hackert, Angelika Kauffmann, Unterberger, nahmen freudig die Studien dieses Kunstkenners zur Kenntnis und machten danach vorzügliche Sachen in dieser Manier. [...] Über einige Monate wurden mein Zimmer und meine kleine Bibliothek zu einer kleinen Enkaustik-Akademie, wo Unterberger auch eine der

Arabesken auf schwarzem Grund malte, die ich als eine der besten bezeichnen kann." Nach dieser Methode „muss man nicht auf steinernen Wänden malen, ich male und werde auf Geweben aller Art, Papier, Leinwand, Holz, Wänden und Marmor malen, angefangen von solchen Genauigkeit in der Darstellung verlangenden Sachen wie Miniaturen, Köpfen, Figuren, historischen Sujets und Landschaften, Seestücken, Dekorationen in sehr feiner und reiner Manier, bis hin zu Malereien auf steinernen Ruinen – und alles gelingt gleichermaßen gut." (Abb. 8)

Dann folgt eine für unsere Argumentation besonders wichtige Stelle: „Ich werde Unterberger und seinem Schüler, die für mich einen Teil der Arabesken gemalt haben, welche in der kleinen Kiste für Ihre Kaiserliche Majestät sind, sagen, sie sollen die besten Stücke meiner Sammlung im Vatikan zeigen, und sie werden zufrieden sein, wenn ihre Arbeiten mit Begeisterung aufgenommen werden (dessen bin ich mir sicher) und eine wirksamere und bessere Ermutigung als die meinige erhalten. [...] Ich mache jetzt gewisse Experimente zum Auftragen des Wachses [...] für den Schüler von Unterberger (genau in dieser Manier), welcher die Kopien der Loggien für Ihre Hoheit gemacht hat, und wenn es gelingt, wie ich hoffe, was unser kleines Experiment schon gezeigt hat, können diese Kopien Unterbergers nach Russland geschickt werden. [...] In einem Monat müsste der letzte Teil der Kopien der Loggien vollendet, in Kisten verpackt und nach Livorno geschickt sein. Ich werde auch das Fragment beilegen, welches nach dem Ihnen schon bekannten Muster gemacht wurde, und ich werde nicht versäumen, Sie über alles in Kenntnis zu setzen, was die Ausführung des Auftrags Ihrer Kaiserlichen Majestät bezüglich der Kopien dieser Loggien von Raffael betrifft."[55]

Als Antwort auf diesen Brief schreibt Katharina am 4. April 1787 an Grimm: „Ich habe keine Zeit, den Göttlichen [d.h. Reiffenstein, I. L.] zu kommentieren, das ist im Übrigen auch nicht nötig. Fürst Potëmkin war entzückt von der Sendung der Enkaustik; es ist sehr schade, dass Unterberger sie nicht eher für die Kopien von Raffaels Loggien verwenden konnte."[56]

Somit ist anzunehmen, dass Goethes Äußerung eine Phase des Kopierens betrifft und die Frage der Verwendung der Enkaustik zum Kopieren der Loggien erst Mitte der 1780er Jahre aktuell wird, als ein Teil der Kopien bereits nach Russland verschickt worden war. Wie übrigens aus der Rechnung für die Bezahlung von Raffaels Loggien von 1780 hervorgeht, die Grimm mit seinem Brief vom 18. (29.) September 1780 ordnungsgemäß an Katharina schickt, konnte diese Technik auch früher angewendet worden sein, denn unter den Ausgaben findet sich auch folgende Position: „Ausgaben für den Transport der Pilaster in den Vatikan, um sie Seiner Heiligkeit zu zeigen, und *für gewachste Leinwand* – 17,65 Scudi" („Frais pour le transport des pilastres au Vatican, pour les faire voir à Sa Sainteté et *pour de la toile cirée* ¾ 17, 65") [Hervorhebung I. L.].[57] (Abb. 9).

Mitte der 1770er Jahre, als im Briefwechsel von Katharina mit Grimm das Thema von Raffaels Loggien aufkommt, bildete sich in Russland die Ideologie eines religiös-politischen „griechischen Projekts" heraus, dessen Ziel die Rückeroberung der Küste Kleinasiens und Konstantinopels vom Osmanischen Reich war. Im Ergebnis sollte das Territorium des ehemaligen Byzantinischen Reiches befreit und ein orthodoxes „griechisches Reich" wiederhergestellt werden, das nach Katharinas Vorstellungen von ihrem zweiten Enkel Konstantin regiert werden sollte, der nach dem letzten Kaiser von Byzanz Konstantin XI. Palaiologos benannt worden war.

Das Kunstprojekt zur Herausbildung eines Kunstgeschmacks nach der „Methode Winckelmann" nicht nur bei der Zarin, sondern offensichtlich auch bei ihren Enkeln, dem 1777 geborenen Alexander und dem 1779 geborenen Konstantin, wird in den 1780er Jahren zum Ausdruck dieses „griechischen Projekts". Katharinas Auftrag wurde von klassizistischen Malern ausgeführt, und die russischen Loggien stellten ein Modell des Winckelmannschen griechischen Altertums dar, als dessen „Abbild" das antike Rom galt. Doch mit der nach Sankt Petersburg gebrachten Vatikanischen Galerie wurde eine neue Welt nachgebildet, in der Größenordnung mit dem katholischen Rom vergleichbar, aber dennoch dessen Spiegelbild und Gegenstück, eine ideale christliche Welt, die dem russischen Bewusstsein nahestand. Mit seinem feinen Gespür eines erfahrenen Zarenhöflings nimmt Grimm diese neue antik-christliche Weltanschauung auf, der Katharina nahestand, und bezeichnet sie in seinem Brief mit der Rechenschaftslegung vom 18. [28.] August 1780 als „Hyperboreas-Minerva" („Minerve l'hyperboréenne"), „Kaiserin der Griechen" („l'Impératrice des Crecs") und „Haupt des Heiligen Griechischen Reiches" („chef du Saint-Empire Grec").[58] Hier klingt bereits das Motiv des Lächerlichmachens und Parodierens des katholischen Roms an. Davor, als das Vorhaben des Kopierens der Loggien noch am Anfang stand, benutzte Grimm zur Gegenüberstellung von Orthodoxie und Katholizismus neutrale Ausdrücke

(Bericht vom 6. [17.] Juni 1779): „Ich denke, solange er lebt [d.h. Reiffenstein I. L.], wird er immer, so gut es geht, in den Diensten unserer Zarin stehen, die immer Angelegenheiten in Rom haben wird, obwohl es diese zwischen dem Oberhaupt der östlichen orthodoxen Kirche und der schismatischen römischen Kirche gar nicht geben darf."[59] Ein Jahr später fragt er schon, ob es wahr sei, dass „die Kaiserin der Griechen die Schandtat begangen habe, einer lateinischen Messe beizuwohnen" („l'Impératrice des Grecs a commis l'abomination d'assister à une messe latine"), und spricht vom „heiligen Petersburger Dreifuß" („trépied sacré de Pétersbourg").[60] Bei der Übersendung von Reiffensteins Briefen an die „Kaiserin der Griechen" verhöhnt er offen den Papst und ist im Geiste des aufgeklärten 18. Jhs. nicht sonderlich wählerisch in seinen Ausdrücken: Er nennt ihn den „Antichristen, der eine Audienz gibt" („l'audience que l'Antechrist lui donnée"). In diesem Brief bezieht er sich offenbar auf eine Äußerung Katharinas und stellt fest: „[...] wir braven Lutheraner [...] dürfen Seiner Heiligkeit dem Papst nicht solche Namen geben [...]."[61] An anderer Stelle stellt Grimm „die griechische Kaiserin" dem „Papa Braschi" gegenüber, dabei leger den bürgerlichen Namen von Papst Pius VI. gebrauchend.[62] Dabei bestand die Ironie darin, dass die Loggien von Raffael sich in den Privatgemächern des Papstes befanden, und so musste Reiffenstein jedes Mal um eine Audienz beim Papst und die Genehmigung für das Kopieren für jeden Teil der Galerie ersuchen, wovon er Grimm genau berichtet, und dieser entsprechend auch Katharina (zum Beispiel ist im Brief vom 9. August 1780 die Rede von der Audienz des „Chevalier Miller", bei der es unter anderem um die Erlaubnis für die Arbeiten in seinen Privatgemächern ging).[63]

Die russische Galerie folgt insgesamt ihrem Vatikanischen Vorbild, indem an den Gewölben 52 Szenen der „Bibel des Raffael" dargestellt werden: 48 Szenen aus dem Alten Testament und vier aus der Geschichte des Neuen Testaments. Doch Katharina ersetzt nicht nur den sakralen Raum des Vatikans durch den weltlichen Raum der Ermitage, was an sich schon eine äußerst bedeutsame Innovation ist, sondern sie sakralisiert die kaiserliche Macht. Das alttestamentarische „Gesetz" markiert scheinbar das Wesen von Katharinas Selbstherrschaft und bildet damit die inhaltliche Spannung der russischen Loggien.

Interessant sind in diesem Zusammenhang die Änderungen, die die Maler in der Ausmalung der Loggien selbst vorgenommen haben (diese sind bekannt und beschrieben)[64], und die Neuerungen des italienischen Architekten Giacomo Quarenghi, die er beim Bau der Galerie in Sankt Petersburg einführte. Für uns sind hier nur einige davon von Interesse, die den Sinn von Katharinas Denkgebäude verkörpern. Wie aus Grimms Brief vom 27. Februar (10. März) 1781 hervorgeht, war es Katharina, die über die von den Malern vorzunehmenden Änderungen entschied.[65] Dies sind der Ersatz der Wappenkreise der Medici durch ein Ornament mit einem Raffael-Medaillon (Abb. 10, 11) und der Ersatz des Wappens von Papst Leo X. durch das Wappen des Russischen Reiches (zweiköpfiger Adler mit den Initialen von Katharina II.). Dieses Wappen bildet den inhaltlichen Mittelpunkt der Komposition der russischen Loggien, weil es sich in deren Mittelteil befindet – im Gegensatz zum Wappen von Leo X. in den Vatikanischen Loggien, das förmlich den Weg in die vom Schöpfer geschaffene Welt eröffnet. In der neuen Welt musste die Zarin und „Gesetzgeberin" an zentraler Stelle sein, an der Stelle des Demiurgen, des Schöpfergottes (Abb. 12, 13). Dies vermerkt auch Grimm mit gewisser Ironie: „Es ist geradezu teuflisch, dass in diesem Russischen Reich alles genau anders geht als in den anderen Ländern. In den meisten großen Monarchien wird alles ohne Wissen des Herrschers erledigt, der sich gewöhnlich weder in große noch in kleine Angelegenheiten einmischt; in Russland ist es umgekehrt, da erreicht man nicht die kleinste Bagatelle, ohne die Zarin damit zu behelligen."[66]

Eine ganze Welt stellten auch die Vatikanischen Loggien dar, denn Raffael und seine Schüler haben neben der Geschichte des Alten Testaments in der Mitte die dekorativen Elemente so angeordnet, dass sie sowohl eine endlose Perspektive betonen (an vielen Decken sieht man kleine, ins Unendliche entschwindende Stücke Himmel mit Vögeln und Wolken), als auch die Schönheit und wunderbare Vielfalt der erschaffenen Welt (Wände und Säulen sind mit zahlreichen grotesken, seltsamen Wesen, Vögeln und Tieren bedeckt). In den Petersburger Loggien ist der Raum spiegelbildlich dazu angeordnet und unterstreicht noch stärker den symbolischen Effekt der Unendlichkeit, denn die Fenster in der Ermitage befinden sich auf der gegenüberliegenden Seite der Galerie und sind durch Spiegel ersetzt, in denen sich die verglaste Arkade spiegelt und die Grenzen des Raumes scheinbar überwindet (Abb. 14).

Reiffenstein, dem die Außergewöhnlichkeit von Katharinas Auftrag gänzlich bewusst war, schlug vor, die ideologische Aussage der russischen Loggien noch zu verstärken, indem die zwölf Gloriafiguren (Renom-

mées) in der Mitte jeder Arkade, die Teile des päpstlichen Wappens in den Händen halten, durch Embleme der Lobpreisung von Katharinas Herrschaft ersetzt werden sollten (Abb. 15). Wie aus Katharinas Brief an Grimm vom 25. Juni 1780 hervorgeht, verhinderte sie diese Initiative nicht, befürchtete jedoch „übermäßige und deplatzierte Schmeichelei" („une flatterie excessive et déplacée").[67] Reiffenstein erläutert in einem ausführlichen Brief an Grimm (27. September 1780), dass in diesen emblematischen Darstellungen „nichts Panegyrisches, nichts Einschmeichelndes" sein würde. Er vermutet: „Sie werden einige Fakten und Ereignisse wiedergeben, die ein gewisser Historiker in etwa so ausgedrückt hat: ‚Im glücklichen Zeitalter Katharinas wurden in Russland die Wissenschaften, die Künste, der Handel und die Seefahrt gefördert und verbreitet. Siege und Triumphe wurden zu Land und zu Wasser errungen.'"[68]

Aber die Petersburger Raffael-Loggien, gedacht als ein ganzheitliches Kunstwerk, das die ästhetischen Werte und das ideologische Projekt der Epoche von Katharina II. symbolisiert, wurden später im Kontext der russischen Kulturtradition anders aufgenommen. Zu Zeiten von Alexander I. und Nikolaj I. wird die Ganzheitlichkeit und Symbolik der Galerie nicht mehr wahrgenommen. Sie wird mehrfach restauriert und von den folgenden Generationen der Zarenfamilie, die die Ermitage bewohnte, entweder als Teil der Kunstsammlung oder als dekoratives Element der Palastausstattung empfunden.

Welche Teile von Raffaels Loggien in der Enkaustik-Technik ausgeführt worden waren, wird wohl heute nicht mehr zu ermitteln sein. Wie aus einem Zahlungsbeleg hervorgeht, wurden 1816 Gelder für die Restaurierung der Malerei und des Stucks in den Raffael-Loggien ausgegeben[69]; ein Teil der Ausmalung der Galerie verstaubte in den „Lagerräumen der Ermitage"[70], ein Teil wurde in den Palast von Carskoe Selo gebracht, wo 1824 damit „ausgeblichene" Kopien ersetzt wurden, in die Galerie wurden diverse Vitrinen eingebaut, in denen mal Mineralien, mal Antiken oder andere Sammlungen ausgestellt wurden[71]; 1830 wurden die Kachelöfen aus der Galerie ausgebaut und nach Peterhof gebracht[72]; auch die Embleme sind nicht erhalten geblieben, an deren Stelle in der Deckenmitte jeder Arkade Leuchter hängen (Abb. 16).

Unter Nikolaj I. wurde auch das Gebäude der Loggien rekonstruiert, womit – welch Ironie des Schicksals – wieder ein deutscher, neoklassizistischer Maler und Architekt, nämlich Leo von Klenze, beauftragt wurde. Das Gebäude der Raffael-Loggien wurde zerlegt, um fast 10,5 m nach Süden versetzt und mit einem Kabinett an jeder Seite der Galerie ergänzt. Die Außenfassade des Gebäudes, die nach einem Entwurf von Klenze gestaltet wurde, hat heute keinerlei Ähnlichkeit mehr mit der vormaligen Fassade von Quarenghi. Und schon 1839 bezeichnet der scharfsinnige Marquis de Custine die Galerie als Parodie (Abb. 17, 18).

So lässt sich aus dem Briefwechsel der Zarin Katharina II. mit Baron Grimm einer der wichtigsten Rezeptionswege von Winckelmann in Russland erkennen – der Weg der ideologischen Instrumentalisierung. Der Transfer von dessen Ideen, der sowohl mit den europaweiten Prozessen der Entdeckung der Antike als auch mit den inneren Bedürfnissen der russischen Kultur im Zusammenhang stand, kam als Mechanismus zur Mythologisierung von Katharinas Macht gerade recht. Die „Verpflanzung" der Vatikanischen Loggien von Raffael auf russischen Boden, die durch deutsche klassizistische Maler verwirklicht wurde, geschah ursprünglich im Kontext der Winckelmannschen Auffassung der Antike, der klassischen Norm und des Geschmacks. Doch mit der Zeit wird dieses künstlerische Vorhaben zunehmend als Sinnbild des religiös-politischen „griechischen Projekts" Katharinas verstanden, dessen ideologische Metaphorik ebenfalls auf Winckelmanns Ideen beruhte, dessen Ziel jedoch die Schaffung einer sakralisierten Mythologie des Staates war.

Анна Викторовна Успенская

АПОЛЛОН — ПОБЕДИТЕЛЬ ПИФОНА: ИДЕИ ВИНКЕЛЬМАНА В ПОЭЗИИ И ПУБЛИЦИСТИКЕ А. А. ФЕТА

Влияние И. И. Винкельмана на писателей поколения 1820-х гг. не подлежит сомнению. И немецкие подлинники его книг, и французские переводы были широко известны в университетской среде, к которой принадлежал в юности Афанасий Фет (илл. 1–2).[1] Фет, с детства свободно владевший немецким языком (его мать, Шарлотта Беккер, в первом браке — Фёт, была немкой), мог прочитать „Историю искусства древности“ еще в классической гимназии Крюммера (Лифляндия, г. Верро), или же во время обучения в Московском университете, на словесном отделении философского факультета.

Влияние идей Винкельмана, если и не воспринятых непосредственно, то пришедших к Фету сквозь призму русской культуры конца XVIII – начала XIX в., проявляется прежде всего в элегиях из разделов его поэтических сборников, озаглавленных „Элегии и думы“ и „Вечера и ночи“ („Право, от полной души я благодарен соседу...“, 1842; „Друг мой, бессильны слова — одни поцелуи всесильны...“, 1842; „Скучно мне вечно болтать о том, что высоко, прекрасно...“, 1842; „Долго еще прогорит Веспера скромная лампа...“, 1842; „Слышишь ли ты, как шумит вверху угловатое стадо...“, 1842; „Каждое чувство бывает понятней мне ночью, и каждый...“, 1843; „Лозы мои под окном разрослись живописно и даже...“, 1847; „Странное чувство какое-то в несколько дней овладело...“, 1847; „Целый заставила день меня промечтать ты сегодня...“, 1857). По следам „Римских элегий“ Гете Фет создавал новый по сравнению с романтизмом тип элегии, с героем, чуждым раздвоенности и неудовлетворенности. Эти элегии Фет никогда не включал в раздел „Антологические стихотворения“, но в них господствует гармоническое спокойствие, статичность жизненных сцен, ясная, рациональная композиция — то, что близко к знаменитому винкельмановскому девизу „благородная простота, спокойное величие“, воплотившему для него древнегреческий идеал. Античность здесь — это мир светлый, свободный, гармоничный. Душевный мир лирического героя так же ясен, как и мир природный. В элегиях отсутствуют такие характерные черты оригинального творчества Фета, как быстрая смена настроений, фиксация неясных душевных движений, попытка уловления неуловимого. В них нет места печальным медитациям, нет романтической раздвоенности. В этом Фет следует формуле Пушкина, высказанной в связи с идиллиями Дельвига и явно возникшей под влиянием учения Винкельмана: „Ничего напряженного в чувствах, тонкого, запутанного в мыслях, лишнего, неестественного в описаниях“.[2] Важно, что отказ от устаревших поэтических клише — от болезненной мечтательности, романтической неудовлетворенности — происходит у Фета за счет возвращения к классицистическим поэтическим принципам.

Во многих антологических стихотворениях Фета из одноименного раздела мы также видим

мир Древней Греции, который представляется идеальным воплощением красоты, где человек жил в гармонии с природой и самим собой. Идеал виделся не просто в искусстве греков, но и во всем строе их жизни. Формирование этих представлений в русской культуре произошло во многом благодаря знаменитым работам Винкельмана, и Фет часто следует тем же путем, что и Аполлон Майков, писавший: „Довольствуюся я, как славянин прямой, / Идеей общею в науке Винкельмана. / Какое дело мне до точности годов, / До верности имен! [...]“.[3] Для Майкова Греция в точном соответствии со взглядами Винкельмана представлялась золотым веком искусства и личной свободы: „[...] летим стрелою / К Афинам, в мраморный Пирей! / Там все иное — люди, нравы! / Там покрывал на женах нет! / Мужам поют там гимны славы, / Там воля, игры, жизнь и свет! [...]“ (поэма „Жрец“). Однако в целом ряде стихотворений Фета, связанных с античностью, мы видим более сложную ситуацию: происходит не только следование канону, но и преодоление его.

Осмыслению этического и эстетического идеала, который Греция дала миру, посвящено стихотворение „Золотой век“ (1856). Здесь также звучит мечта о Греции как воплощении Золотого века, где люди жили в блаженстве и безмятежности. Но Фет в данном случае ориентируется в большей степени не на традицию новоевропейской и русской антологической поэзии, а на саму античную легенду о Золотом веке, представленную у Гесиода и Овидия. Если в культуре нового времени, во многом под влиянием Винкельмана, Золотым веком представлялась сама Древняя Греция, то античные предания отодвигали это время в гораздо более далекое прошлое. Поэтому все стихотворение пронизано какой-то неуловимой печалью. Золотой век существует только в воображении — живописное шествие Вакха лишь чудится лирическому герою: „[...] Нагие дети пляшут и шумят, / Один приподнял пухлую ручонку / И крови не вкусившему тигренку / Дает лизать пурпурный виноград“. При этом картина языческого праздника принимает некоторые черты христианского рая, это несуществующий на земле „край обетованный“, где живут кроткие люди и звери. В конце стихотворения жизнь, полная красок и звуков, застывает, превращаясь в картину в духе Клода Лоррена „Асис и Галатея“, оставаясь лишь грезой, иллюзией.

Переосмысление восприятия Греции как Золотого века, неисчерпаемого источника „благородной простоты и спокойного величия“ видно в целом ряде так называемых „стихотворений во вкусе древних“. Этот жанр у Майкова, например, исполнен гармонии, эпического спокойствия. У Фета все обстоит иначе. В стихотворении „Не говори, мой друг: ‚Она меня забудет...‘“ образ женщины, смертельно раненой любовью, сопоставлен с образом жертвы жестоких дриад — убегающей от охотников раненой лани. Возникает мотив преследования человека некими метафизическими, враждебными ему силами, которые, как и в античном мифе, беспощадны к каждому, кто нарушит их жестокие законы. Героиня стихотворения (возможно, здесь речь идет о погибшей возлюбленной Фета Марии Лазич) находится во власти не просто обычной драматической коллизии, но, подобно героиням древних мифов, становится жертвой рока. Мир античного мифа и мир современный — несовершенны и дисгармоничны. Финал стихотворения похож на традиционные описания картин и статуй: „Но ловчий опытный уж на позыв победный / К сомкнувшимся губам рожок подносит медный“, однако от объективного спокойствия традиционной антологической лирики оно отличается своим напряженным драматизмом.

Случается у Фета и так, что жанр „антологического стихотворения“, издавна статичный, ясный, исполненный объективного спокойствия, начинает испытывать влияние новаторских художественных форм, характерных для стихов современной темы: импрессионистическое „уловление неуловимого“, попытка зафиксировать мимолетные впечатления окружающего мира, тончайшая смена настроений.

В миниатюре „Питомец радости, покорный наслажденью...“, напоминающей эпиграммы Греческой антологии, а также содержащей реминисценции из римской поэзии, прежде всего из Горация, звучат дионисийские мотивы, пир имеет выражено экстатический характер, зарождающаяся любовь приносит горечь: „Я заплачу ей дань / Любви Проперция, тоскливой, безотрадной“. Античный мир вовсе не гармоничен, и в те времена человек ощущал неясные, темные бессознательные движения души. Сами лица пирующих, освещенные огнями, которые качает ветерок, напоминают об импрессионистических

Илл. 1–2: Ж. А. Полонская, скульптурный портрет А. А. Фета, гипс тонированный, 1880-е, Литературный музей Института русской литературы (Пушкинский Дом), Санкт-Петербург
Abb. 1–2: Ž. A. Polonskaja, A. A. Fet, getönter Gips, 1880er Jahre, Literarisches Museum des Instituts für russische Literatur (Puškin-Haus) der Russischen Akademie der Wissenschaften, St. Petersburg

тенденциях стихотворений Фета, посвященных современной теме.

Можно привести в пример еще одно стихотворение — „Многим богам в тишине я фимиам воскуряю...“, где Дионис, „грозный владыка ума“, требует принести ему в жертву возлюбленную и герой, подчиняясь вакхическому безумию, готов это сделать. Очевидно, что Фету была близка не только светлая, радостная „аполлиническая“ сторона античности, но и ее вакхически-буйное начало и темная дионисийская глубина мифа. И когда мир человеческой души предстает в антологических стихотворениях Фета далеко не светлым и ясным, в этом сказывается с одной стороны „импрессионизм“ его „мелодической“ манеры, с другой же — глубокое чувство античности, в котором кроме винкельмановского „благородного спокойствия“ не менее сильно было выражено и трагическое начало. Фет — поэт предсимволистской эпохи, в его творчестве предвосхищено многое из того, что позднее явственно и по-разному проявилось в поэзии Серебряного века.

Мы можем наблюдать и явственное влияние идей Винкельмана, и отклонения от его идеала „благородной простоты и спокойного величия“ не только в миниатюрах „во вкусе древних“, но и в описании античных картин и статуй. В разделе „Антологические стихотворения“ есть ряд экфрасисов, — это описания картин „Сон и Пазифая“, „Диана, Эндимион и сатир“ и „Нимфа и молодой сатир“, а также описания статуй — „Диана“, „Венера Милосская“, „Аполлон Бельведерский“.

В одном из наиболее ранних стихотворений такого рода, вызывавшем бурный восторг у критики, — „Диана“ (1847) — мы можем усмотреть полемику с винкельмановскими идеями. Первая половина стихотворения — эталонное воплощение греческого идеала гармонии — благородной простоты и спокойного величия. Современный поэт, не находя в окружающей его жизни положительных начал, обращает взор к далекому прошлому. Но гармония отсутствует и в душе современного человека, а потому и его взгляд на античность

дисгармоничен — и это сказалось в стихотворении. Кажется, что прекрасная статуя Дианы оживает — „Качнулся на воде богини ясный лик“, но это только колышется на воде ее отражение. Идеал, казалось бы, найденный в античности, которому свойственны гармония, жизненная сила и энергия, оказывается иллюзией. Античный мир — это невоскресимое прошлое. Ф. М. Достоевский в статье „Г. –бов и вопрос об искусстве“ (1861) писал: „Мы знаем одно стихотворение, которое можно почесть [...] страстным зовом, молением перед совершенством прошедшей красоты и скрытой внутренней тоской по такому же совершенству, которого ищет душа, но должна еще долго искать и долго мучиться в муках рождения, чтобы отыскать его [...]. Последние две строки этого стихотворения полны такой страстной жизненности, такой тоски, такого значения, что мы ничего не знаем более сильного, более жизненного во всей нашей русской поэзии“.[4]

В этом и заключается драматизм нравственных поисков поэта в „Диане“. В экфрасисе Винкельмана доминирует восторг от возможности приобщения к великому искусству. („Я забываю обо всем при взгляде на этот шедевр искусства и сам принимаю величественную позу, чтобы стать достойным предмета созерцания“.[5]) У Фета вместо живой, трепещущей красоты, которая гармонировала бы с окружающей трепещущей природой и с настроением героя, перед нами холодный, „непостижимый“ мрамор: идеалу не дано воскреснуть: „[...] но мрамор недвижимый / Белел передо мной красой непостижимой“. „Сколько мучительной грусти скрывается в энтузиазме поэта!“ — писал Достоевский.

Стихотворение „Диана“ написано в мрачную эпоху последних лет царствования Николая I. Для Фета это были годы бедности и духовного одиночества, когда он служил в кавалерийском полку в глуши Херсонской губернии. Через десять лет, в 1856 г., в эпоху общественного подъема и надежд, сменивших пессимизм „мрачного семилетия“, Фет снова вернулся к экфрасисам, на этот раз он описывает не воображаемую статую, а знаменитую Венеру Милосскую, по следам посещения Лувра (в очерках „Из-за границы“ Фет дал и прозаическое описание этой статуи, повторяющее ключевые моменты стихотворения).[6]

В данном случае Фет гораздо ближе к идеям Винкельмана. Античной статуе не нужно „воскресать“. В красоте заключен вечный источник вдохновения, ее „всепобедная власть“ такова, что и пройдя сквозь тысячелетия, она обладает все той же творческой, преображающей силой. Неподвижный мрамор выглядит движущимся, дышащим, трепещущим телом, он „цветет“, „сияя“, „дыша“, „вея“, „млея“.

Стихотворение „Венера Милосская“ вызвало полемику, проявившуюся в том числе и в рассказе Глеба Успенского „Выпрямила“. Герой рассказа, сельский учитель Тяпушкин, увидев в Луврe статую Венеры, пытается припомнить стихотворение Фета, но видит в нем лишь нескромное любование „женскими прелестями“. Успенский, видимо, соглашающийся со своим героем, увлеченным идеями „пользы для народа“, не увидел, что Фет по-винкельмановски восхищается не просто прекрасными формами, но и высоким нравственным потенциалом античной культуры.

Кажется, нигде еще не указывалось, что в „Венере Милосской“ можно увидеть прямую рецепцию знаменитого винкельмановского описания Аполлона Бельведерского.[7] Эти описания сближает и напряженный пафос восторга перед вечной античной красотой, и сам творческий метод словесной передачи зрительных ощущений.

Восприятие античных статуй у Винкельмана и Фета сближается именно благодаря тому, что для них античное представление о красоте, воплощенное в великих произведениях искусства, обладает вечным значением, и красота эта олицетворяет идеал не только эстетический, но и этический. Винкельман применяет к статуе Аполлона выражения: „*это божественное создание*“, „Не вены и не жилы горячат это тело и движут им, но *небесный дух*“. Эпитеты в стихотворении Фета — „*небесный лик*“, „*божественное тело*“ также приобретают в общем контексте свое первоначальное значение святости.

У Винкельмана тело юного бога вызывает ассоциации с весенним цветением: „*Вечная весна*, точно в блаженном Элизиуме“; в другом месте, размышляя о статуях Аполлона, он прямо использует глагол „цвести“: „Юность его *цветет* здоровьем, а сила возвещает о себе подобно заре прекрасного дня“.[8] У Фета: „*Цветет* божественное тело *неувядающей красой*“.

У Винкельмана в облике бога сочетается гордость и в то же время возвышенное спокой-

ствие, нежность, мягкость во взоре: „Вечная весна [...] *с нежным изяществом* играет *на гордых* очертаниях его фигуры [...]“, „*Величественный взгляд* Аполлона словно бы устремлен в бесконечность и *не снисходит до побежденного*. *Презрение* играет на его губах, а *недовольство* […] восходит к его *гордому челу*. Но *мир*, который *в своем блаженном покое* высится над этим чувством, *остается нерушимым* и взгляд Аполлона *полон благости* [...]“. У Фета: „Как много *неги горделивой* в небесном лике разлилось!“ — то же сочетание гордости — и небесного спокойствия, благосклонности.

У Винкельмана говорится о всепобеждающей силе Аполлона: „Он настиг его (Пифона. — А. У.) и поразил. *Величественный* взгляд Аполлона словно бы устремлен *в бесконечность*“. У Фета: „*И всепобедной* вея властью, ты смотришь *в вечность пред собой*“. В обоих случаях боги с всепобеждающим величием смотрят в бесконечность (вечность). Такие совпадения не могут быть случайными и являются доказательством непосредственного влияния знаменитого экфрасиса Винкельмана.

Есть у Фета и стихотворение, совпадающее по сюжету со знаменитым винкельмановским экфрасисом — „Аполлон Бельведерский“ (1857), однако прямого влияния здесь не просматривается. Критика, в том числе И. С. Тургенев, отмечала, что „Аполлон Бельведерский“ слабее „Венеры“: „Стихотворение Ваше ‚Аполлон‘“ — мне не очень нравится. Слишком старательно, мелкоподробно и общего впечатления не передает“.[9] Примечательно, что Пифон изображен ярче, чем Аполлон. „Уже, томим язвительной стрелой, / Крылатый враг в крови изнемогает, / И черный хвост, сверкая чешуей, / Свивается и тихо замирает“. Этот образ, видимо, очень интересовал Фета и, как мы увидим, отразился в его дальнейшем творчестве.

Большой интерес представляет рецепция идей Винкельмана, особенно его знаменитого экфрасиса Аполлона, в публицистике Фета.

Статья Фета „Два письма о значении древних языков в нашем воспитании“[10] появляется в эпоху жарких дискуссий о возвращении преподавания классических языков в гимназии. С 1866 г., когда министром народного просвещения стал Д. А. Толстой, начинает готовиться реформа образования, которая была осуществлена 19 июня 1871 г. Ее суть заключалась в том, чтобы не допускать в университеты выпускников реальных училищ, вернуть в классические гимназии изучение древнегреческого языка и авторов и значительно увеличить в гимназическом курсе число часов по древним языкам. Русское образованное общество резко разделилось во мнениях не только по вопросу о преподавании латыни и древнегреческого, но и в целом — о роли античности в российском культурном пространстве. Против возвращения „классицизма“ выступала не только радикально-демократическая общественность, считавшая древние языки бесполезными в современных условиях, но и такой знаток античности как И. С. Тургенев,[11] и А. К. Толстой.[12] Фет, напротив, с энтузиазмом приветствовал эти изменения, увидев в них важную часть колоссальных общественных реформ начала 1860-х гг.

Вдохновленный этими реформами, Фет пишет программное публицистическое эссе. Он ставит вопрос не столько об изучении древних языков, сколько о роли античной культуры в деле воспитания нового поколения. Для Фета идеалом является европейский опыт всестороннего образования, завещанный древнегреческим миром. Именно благодаря ему Европа смогла стать „главою и повелительницей всего света, какою в свое время была Римская империя“ (с. 294). Для иллюстрации своей мысли Фет обращается к знаменитой статуе Аполлона, побеждающего Пифона. Возможно, он держит в памяти и „Историю искусства древности“ Винкельмана, во всяком случае вся статья пронизана идеями Винкельмана, писавшего в своем первом сочинении „Мысли о подражании греческим произведениям в живописи и скульптуре“ (1755): „Единственный путь для нас сделаться великими и, если возможно, неподражаемыми, это — подражание древним, и сказанное кем-то о Гомере, что им научается восхищаться лишь тот, кто научился его понимать“.[13] Фет считает, что только изучив древние языки, человек сможет в полной мере постигнуть античность.

Фет пишет, что само время реформ ставит девиз: „разумность, сознательность“. Но повсеместно торжествует иной подход — сиюминутное, беглое, частное, перескакивание с одного на другое.

Фет дает этому явлению хлесткое название „сектаторство“. Этот термин не тождественен сектантству (слово, происходящее от слов sequor

— следовать, secta — путь, учение), хотя действия радикально настроенных общественных кругов, исповедующих социалистические идеи, явно ассоциируются в сознании Фета с сектантством. Это слово произведено от глагола sector — „следовать", существует и производное от него — sectator — сопутствующий, последователь (так в Риме называли и параситов — прихлебателей на чужих пирах). Но явственно звучит и корень от слова seco, sectus sum — „резать, стричь, косить, оскоплять, расчленять". Если учесть контекст, объявляющий сектаторов порождениями и воплощениями мрачного хтонического чудовища Пифона, вступившего в бой с богом света Аполлоном, то зловещий смысл этого термина несомненен. Поверхностность, бойкое невежество сторонников „реального образования" — лишь симптомы более серьезной болезни. По Фету, беда в том, что невежество вечно строит „узкую, близорукую систему" (с. 279), отличительные черты которой — ограниченность, неспособность к широте взгляда, склонность к догматизму и агрессивность — все то, что является антиподом духовной свободы.

Кого имеет в виду Фет? Сектаторы — те, кто руководствуясь слепой догмой, пытаются живую жизнь загнать в рамки своих теорий, как, например, поступают социалисты, которых в статье о романе Чернышевского „Что делать?" Фет подверг остроумной и жесткой критике.[14] По Фету, зловещий оттенок придает происходящему то, что сектаторы действуют небессмысленно. Жажда упростить образование, обучать набору бессвязных умений и фактов — значит привести к узости, навязать несамостоятельное, рабское мышление. „Признать очевидность духовной иерархии не входит в их расчет. Долой авторитеты! Кричи, что все науки равноправны! [...] А коли они равноправны [...] — отстаивать самую теснейшую специальность, знакомство с которой требует наименьших трудов, наименьшей умственной гимнастики [...]" (с. 287). Отсюда и озлобление тех, кто выступает против образования классического.

Пифону и его порождениям Фет противопоставляет светлое, гармоничное, аполлоновское начало. В современных категориях его можно назвать *системным подходом*. Сектаторы взывают к фактам, доступным непосредственному анализу — Фет согласен, что без анализа не существует науки, но невозможно дойти до ее последних пределов (с. 278–280). И если сторонники реального образования предлагают анализ, то синтез выше анализа. Гуманитарные, человековедческие науки, „humaniora", изучают сущность, смысл явлений. Фет не отрицает важность специалистов — но над ними, „на вершине громадной пирамиды разделенного труда" должен стоять философ-мыслитель (с. 286) — и именно так выглядит „духовная иерархия" наук (с. 287).

Фет видит давние корни борьбы этих двух начал — бога света Аполлона с порождением духовного мрака — Пифоном. Он сравнивает два типа культуры, два типа цивилизации. Один — основанный на книжной культуре — является, в сущности, консервативным, неподвижным, где первоначальная книга преданий — основа культуры и ее же идеал (с. 294) — так Фет охарактеризовал восточный и средневековый тип цивилизации — „какая-то консервативная змея, укусившая свой хвост" (с. 294). Но существовал другой тип культуры: „Один только древний грек — этот благоуханный цветок человечества — всем гармоническим существом вынес на свет Божий атмосферу всесторонней культуры". Только греческий идеал — „убил Пифона, этого змия неподвижности и мрака" (с. 294). Только греки передали римлянам и завещали векам „откровение всестороннего образования" — Фет сравнивает его с прометеевским огнем. „И Европа ревностно блюдет завещанный ей священный огонь. Все ее музеи, академии, книгохранилища, школы, судилища, театры, цирки — не что иное, как светильники этого огня" (с. 295).

В чем же Фет видит всемирную заслугу греков? „Греческий красавец Геркулес навсегда расчистил Авгиевы стойла тупого одностороннего сектаторства" (с. 296). Здесь Фет затрагивает весьма сложную проблему так называемого „греческого чуда" — невиданного расцвета греческой культуры, основанного на соревновательном, агональном начале. Греция достигала величайших высот именно тогда, когда торжествовала широта взгляда, отсутствие предуказанных догм, соревнование идей, свобода мысли и свобода слова — то, что ненавистно „тупому сектаторству".

Эти идеи впрямую перекликаются с тезисами Винкельмана о народной вольности как о первопричине уникального, высочайшего взлета гре-

ческой цивилизации. Фет подчеркивает, что именно этот идеал греки сумели передать римлянам и завещать векам, он составляет фундамент современной европейской цивилизации: „Идеал европейского образования есть всестороннее развитие человека“ (с. 295). Под таким углом зрения гибель античности осмысляется Фетом как временное торжество Пифона: варвары, разрушившие Рим, — приверженцы мировоззренческой узости, упрощения. Именно в таких категориях Фет размышляет о Средних веках: „Было время, когда Пифон, в образе стоглавой внешней силы варваров нагрянул на своего лучезарного врага и похоронил его под величавыми обломками его же собственного святилища. Но Феникс возродился и духовному миру дана возможность снова согреваться в лучах всестороннего образования“ (с. 297).

Однако теперь обстоятельства переменились: современные люди — потомки варваров, а не греков. Фет до предела обостряет свою мысль: Грек — „чадо золотого века, которому не нужно трудиться, чтобы быть человеком культуры“. Современный человек — „сын железного века, и без труда для него нет культуры, — и если он желает быть сопричастным единственно всесторонней культуре, то нужно прежде, чтобы Аполлон убил в нем Пифона“ (с. 296). То есть современный человек должен убить Пифона в себе. „Для древних Пифон был вне, в теперешнее время он с нами, он в нас самих. Стоит нам только забыть непосредственное общение с богом света — и наш родимый варварский Пифон в ту же минуту с яростью подымает тысячи черных, узких сектаторских голов своих“ (с. 297).

По мнению Фета, сектаторы опасны именно лицемерием: хлопоча о насущной пользе, о реальном образовании, „пифоны“ отказываются принять интеллектуальный, нравственный багаж, накопленный античностью, то, что отличает цивилизованного человека от варвара.

В конечном итоге, „пифоны“ выказывают, чем именно им так враждебна завещанная древними культура: „Они не могут ей простить благоговения перед высшими проявлениями человеческого духа — наукой и искусством“, „поборники мрака“ хотят низвести их до уровня будничных полезных ремесел (с. 297–298).

Отвечая на вопрос, почему будущей российской элите необходимо изучать культуру античности, Фет говорит в необычайно возвышенном тоне.

Во-первых, только приобщение к великой сокровищнице древней мысли может воспитать философа-мыслителя: только он стоит на громадной вершине пирамиды человеческой деятельности. „Только он один [...] задает вопросы всему мирозданию, только он имеет на то возможность, а следовательно, и право. Только он один — всеозаряющий, просящийся к небу огонь на вершине жертвенника. Задуйте этот огонь — и все здание со всеми неисчисленными сокровищами, накопленными веками, потонет в безразличном мраке. Погасите внутренний, верховный смысл предметов и их взаимных отношений — и вы осудите все факты на хаотическую бессмыслицу“ (с. 287). Всеобщая и естественная история, опытные и математические науки — „потеряют смысл, что равносильно небытию“ (с. 286).

Во-вторых, Фет, разумеется, призывал не к поголовному изучению древних языков, а к созданию умственной и нравственной аристократии. Это становилось первоочередной задачей в России, где только что были законодательно отменены сословные различия. Изучение древних языков должно послужить великолепной гимнастикой ума (эту идею Фет вынес еще из пансиона Крюммера, считавшего, что упражнять мозг следует именно древними языками и математикой, ибо эти предметы дают не знания, а умение четко и системно мыслить). Но главное — это нравственное воспитание, взращивание широты взгляда, свободы духа. Фет не раз повторял, что весь духовный строй древней Греции — это возвышенный, героический духовный строй. Воспитанная таким образом молодежь станет новой российской „нравственной аристократией“ — но уже не по рождению, а „в силу доблестнейших проявлений духа, в силу любви, а не озлобления, в силу сосредоточенности, а не разбросанности и надломленности, в силу благодатного труда, а не завистливой праздности“ (с. 301).

В-третьих, изучение древней культуры — это единственный путь приобщения к европейскому пути развития, ведущему от античности через Возрождение. Фет не идеализировал Европу, еще менее он стремился на русской почве искусственно вырастить европейца, „попугая европейской культуры, принимающего на веру все ее

симпатии и антипатии“ (с. 305). Однако он прекрасно осознавал, что „идеал европейского образования есть всестороннее развитие человека. [...] Факт всемогущества Европы [...] — у всех перед глазами. Народу, не желающему неподвижности летаргии, духовного и вещественного рабства и, наконец, политической смерти, не остается ничего другого, как примкнуть к европейскому идеалу образования“ (с. 295). Фет считал, что только приобщение к классической культуре способно помочь российским интеллектуалам, а следом и другим слоям населения приобщиться к европейским культурным ценностям, мировому культурному наследию — и это облегчит России вхождение в европейскую семью народов, позволив яснее понять, что роднит Россию и Запад. Античность — это общие корни и западной, и русской культуры, то, благодаря чему мы можем ощутить родство с Европой, оказываемся способными слышать и понимать друг друга.

Есть серьезные основания считать, что красочная картина вселенской битвы Аполлона и Пифона — воплощений духовной свободы и духовного рабства — подсказана Фету идеями Винкельмана.

Примечания:

1 См.: *Lappo-Danilevskij K. Yu.* Gefühl für das Schöne. J. J. Winkelmanns Einfluss auf Literatur und ästhetisches Denken in Russland. Köln; Weimar; Wien, 2007; *Лаппо-Данилевский К.* Описание Аполлона Бельведерского из „Истории искусства древности“ И. И. Винкельмана и его русская судьба // „Невыразимо выразимое“: Экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте: Сборник статей / Составление и науч. ред. Д. В. Токарева. М., 2013. С. 245–255.

2 *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 16 т. М.; Л., 1937–1949. Т. 11. С. 58.

3 *Майков А. Н.* Избранные произведения. Л., 1977. С. 99. (Б-ка поэта. Большая сер. 2-е изд.).

4 *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1978. Т. 18. С. 96–97.

5 *Винкельман И. И.* История искусства древности. Мелкие сочинения / Изд. подг. И. Е. Бабанов. СПб., 2000. С. 275.

6 *Фет А. А.* Сочинения и письма: В 20 т. Т. 4. Очерки: Из-за границы. Из деревни. СПб., 2007. С. 72–73.

7 *Винкельман И. И.* История искусства древности. С. 275.

8 Там же. С. 120.

9 *Тургенев И. С.* Полное собрание сочинений и писем: В 28 т. Письма: В 13 т. М.; Л., 1961. Т. 3. С. 156.

10 *Фет А. А.* Два письма о значении древних языков в нашем воспитании // Литературная библиотека. 1867. Т. 5. Кн. 7/8. Апр. (кн. 1 и 2). С. 48–69. См. также: *Фет А. А.* Сочинения и письма: В 20 т. Т. 3. Повести и рассказы. Критические статьи. СПб., 2006. С. 274–307. Далее ссылки на это изд. — в тексте, в круглых скобках.

11 См. об этом: *Генералова Н. П.* Об адресате „Двух писем о значении древних языков в нашем воспитании“ А.Фета // Русская литература. 2006. № 1. С. 274–276.

12 См.: *Успенская А. В.* Античность в русской поэзии второй половины XIX в. СПб., 2005. С. 64–76.

13 *Винкельман И. И.* История искусства древности. С. 304.

14 *Фет А. А.* Сочинения и письма: В 20 т. Т. 3. Повести и рассказы. Критические статьи. СПб., 2006. С. 195–259.

Anna Viktorovna Uspenskaja

Apollo – Der Sieger über den Python. Winckelmanns Gedanckengut in der Dichtung und Publizistik von A. A. Fet

Der Einfluss J. J. Winckelmanns auf die Schriftsteller der Generation der 1820er Jahre ist unstrittig. Seine Bücher waren sowohl im deutschen Original als auch in französischer Übersetzung in den universitären Kreisen, zu denen Afanasij Fet (Abb. 1–2) in seiner Jugend gehörte, gut bekannt.[1] Fet, der von Kindheit an fließend deutsch sprach (seine Mutter Charlotte Becker, in erster Ehe Föth, war Deutsche), könnte die *Geschichte der Kunst des Alterthums* schon im klassischen Gymnasium von Krümmer (Werro, Livland) oder während des Studiums an der Moskauer Universität im Fachbereich Philologie der philosophischen Fakultät gelesen haben.

Der Einfluss der Winckelmannschen Ideen, die Fet, wenn nicht unmittelbar, so doch über die russische Kultur zum Ende des 18. – Beginn des 19. Jhs. wahrgenommen hat, äußert sich vor allem in den Elegien seiner Gedichtbände in den Kapiteln „Elegien und Gedanken“ und „Abende und Nächte“ („Ja, ich danke dem Nachbarn von ganzem Herzen [...]“, 1842; „Mein Freund, Worte sind machtlos, nur Küsse sind mächtig [...]“, 1842; „Das ewige Reden vom Hohen und Schönen ist eintönig [...]“, 1842; „Wie lange noch wird das schlichte Vesperlicht brennen [...]“, 1842; „Jegliches Gefühl ist mir nächtens vertrauter [...]“, 1843; „Malerisch sind die Weinstöcke unter meinem Fenster ge-

wachsen, sogar [...]“, 1847; „So ein seltsames Gefühl ergriff mich seit einigen Tagen [...]“, 1847; „Den ganzen Tag ließest du mich träumen [...]“, 1857). In Anlehung an Goethes *Römische Elegien* schuf Fet einen im Vergleich zur Romantik neuen Typ der Elegie mit einem Helden, dem Zwiespalt und Unzufriedenheit fremd sind. Diese Elegien hat Fet nie in das Kapitel „Anthologische Gedichte“ aufgenommen, doch herrscht darin harmonische Ruhe, die Szenen aus dem Leben sind statisch, der Aufbau ist klar und rational, was der berühmten Winckelmannschen Devise der „edle Einfalt und stillen Größe“ nahekommt, mit der dieser sein antikes griechisches Ideal umriss. Die Antike ist hier eine helle, freie, harmonische Welt. Die geistige Welt des lyrischen Ichs ist ebenso klar wie die natürliche Welt. In den Elegien fehlen solche sonst für das Werk Fets charakteristischen Züge wie schnelle Stimmungswechsel, das Festhalten unklarer seelischer Regungen und der Versuch, Unfassbares fassbar zu machen. Hier ist kein Platz für trauriges Nachdenken oder romantischen Zwiespalt. Darin folgt Fet Puschkins Formel, die im Kontext der Idyllen von Delwig geäußert wurde und offenkundig von der Lehre Winckelmanns beeinflusst war: „Nichts Angespanntes in den Gefühlen, nichts Raffiniertes, Verwirrtes in den Gedanken, nichts Überflüssiges, Unnatürliches in den Beschreibungen.“[2] Wichtig ist dabei, dass die Abkehr von den veralteten poetischen Mustern – der schmerzlichen Verträumtheit, der romantischen Schwärmerei – bei Fet zugunsten der Rückkehr zu den klassischen poetischen Prinzipien erfolgt.

Auch in vielen von Fets anthologischen Gedichten aus dem gleichnamigen Kapiteln erscheint die Welt des antiken Griechenland dargestellt als idealer Hort der Schönheit, wo der Mensch in Einklang mit der Natur und sich selbst lebte. Das Ideal wird nicht nur in der Kunst der Griechen, sondern auch in ihrer Lebensweise gesehen. Zur Herausbildung dieser Vorstellungen in der russischen Kultur trug in hohem Maße Winckelmann mit seinen berühmten Schriften bei, und Fet folgt diesen darin ebenso wie Apollon Majkov, der schrieb: „Ich, ein wahrer Slawe, geb mich zufrieden /mit der Idee in Winckelmanns Lehre / und entbehre leicht genaue Namen / und genaue Jahre! [...].“[3] Für Majkov stellte Griechenland, genau so wie für Winckelmann, das Goldene Zeitalter der Kunst und der persönlichen Freiheit dar: „[...] wir eilen fliegend / nach Athen, ins marmorne Piräus! / Wo Mensch und Sitte anders sind! / Kein Schleier deckt die Frauen dort! / Der Mann mit Hymnen wird gerühmt, / Dort sind nur Freiheit, Spiele, Licht und Leben! [...]“ (Versерzählung „Der Priester“). Allerdings ist dies in etlichen Gedichten Fets, die Bezug nehmen auf die Antike, komplizierter – er folgt dort nicht nur dem Kanon, sondern überwindet ihn auch.

Das Nachdenken über das ethische und ästhetische Ideal, das von Griechenland aus in die Welt ging, ist der Kern des Gedichts „Das Goldene Zeitalter“ (1856). Auch darin findet sich der Traum von Griechenland als der Verkörperung des Goldenen Zeitalters, in dem die Menschen in glückseliger Ruhe lebten. Doch Fet orientiert sich hier vornehmlich nicht an der Tradition der neuen europäischen und der besten russischen Lyrik, sondern an der antiken Sage vom Goldenen Zeitalter selbst, wie sie bei Hesiod und Ovid erscheint. Während in der Kultur der Neuzeit – in hohem Maße durch Winckelmann – als Goldenes Zeitalter das antike Griechenland selbst galt, wird diese Zeit in der antiken Überlieferung in eine weiter zurückliegende Vergangenheit verlegt. Deshalb durchzieht dieses ganze Gedicht eine gewisse ungreifbare Traurigkeit. Das Goldene Zeitalter existiert nur in der Phantasie – der malerische Zug des Bacchus erscheint dem lyrischen Ich nur: „[...] Nackte Kinder spielen und lärmen, / eines erhob seine weiche Hand / und lässt ein unschuldiges Tigerjunges / purpurne Weintrauben lecken.“ Dabei nimmt das Bild des heidnischen Festes gewisse Züge des christlichen Paradieses an, es ist das auf der Erde nicht existente „Land der Verheißung“, in dem sanfte Menschen und Tiere leben. Am Ende des Gedichts erstarrt das Leben, das so voller Farben und Klänge war, es wird zu einem Bild im Geiste von Claude Lorrains „Acis und Galatea“ und bleibt Traum und Illusion.

Die Neuinterpretation von Griechenland als dem Goldenen Zeitalter und unerschöpflichen Quell der „edle Einfalt und stillen Größe“ wird in einer Reihe so genannter „Gedichte in antiker Manier“ deutlich. Dieses Genre ist beispielsweise bei Majkov voller Harmonie und epischer Ruhe. Anders bei Fet. Im Gedicht „Sag nicht, mein Freund, sie werde dich vergessen [...].“ wird das Bild der von der Liebe tödlich verletzten Frau dem Bild des Opfers der grausamen Dryaden, der vor den Jägern fliehenden, verletzten Hirschkuh gegenübergestellt. Es erscheint das Motiv eines Menschen, der von irgendwelchen metaphysischen, feindlichen Kräften verfolgt wird, die – wie im antiken Mythos – erbarmungslos sind gegen jeden, der ihre strengen Gesetze verletzt. Die Heldin des Gedichts (möglicherweise handelt es sich hier um Fets ums Leben gekommene Geliebte Maria Lasič) befin-

det sich nicht nur in einer gewöhnlichen dramatischen Kollision, sondern wird, vergleichbar den Heldinnen der antiken Mythen, zum Opfer des Schicksals. Die Welt des antiken Mythos' und die gegenwärtige Welt erscheinen unvollkommen und disharmonisch. Der Schluss des Gedichts erinnert an traditionelle Beschreibungen von Gemälden und Statuen: „Doch der erfahrne Jäger setzt an zum Siegeston / und hebt das Horn an die geschlossnen Lippen", doch er unterscheidet sich von der objektiven Ruhe der traditionellen anthologischen Lyrik durch seine spannungsvolle Dramatik.

Bei Fet kommt es auch vor, dass das Genre der „anthologischen Gedichte", von jeher statisch, klar und voller objektiver Ruhe, unter den Einfluss neuer künstlerischer Formen gerät, die für die Lyrik zu einem zeitgenössischen Thema typisch sind, nämlich dem impressionistischen „Festhalten des Flüchtigen", dem Versuch, die flüchtigen Eindrücke des umgebenden Seins und feinste Stimmungsschwankungen festzuhalten.

In der Miniatur „Zögling der Freude, der Wonne ergeben. [...]", die an die Epigramme griechischer Anthologien erinnert und auch Anklänge an römische Poesie, vor allem Horaz, enthält, erklingen dionysische Motive, das Gelage ist ausgesprochen extatisch, die aufkeimende Liebe bringt Bitternis mit sich: „Ich werde ihr das Ihre zahlen, / der Liebe des Properz, so wehmütig und trostlos". Die antike Welt ist überhaupt nicht harmonisch, auch damals erlebte der Mensch diffuse, düstere, unbewusste Regungen der Seele. Die Gesichter der Teilnehmer des Gelages, die von flackernden Fackeln erhellt werden, erinnern an die impressionistischen Tendenzen von Fets Gedichten zu zeitgenössischen Themen.

Ein weiteres Gedicht kann als Beispiel dafür dienen: „Vielen Göttern zünd ich still den Weihrauch an [...]", in dem Dionysos, der „dräuende Herr des Sinnes", vom lyrischen Ich dessen Geliebte als Opfer fordert, und dieser sich dem bacchantischen Wahn unterordnet und bereit ist dazu. Es ist offensichtlich, dass Fet nicht nur die helle, freudvolle, „apollinische" Seite der Antike nahelag, sondern auch deren bacchantisch üppiges Prinzip und die dunkle dionysische Tiefe des Mythos. Und wenn das Seelenleben des Menschen in den anthologischen Gedichten Fets als durchaus nicht hell und klar erscheint, ist dies Ausdruck einerseits des „Impressionismus" seines „melodischen" Stils, andererseits des tiefen Empfindens der Antike, in dem neben der Winckelmannschan „edlen Stille" auch das tragische Prinzip nicht weniger kraftvoll zum Tragen kommt. Fet ist ein Dichter der vorsymbolistischen Epoche, er greift in seinem Werk vielem vor, was später deutlich und auf unterschiedliche Weise in der Dichtung des Silbernen Zeitalters Ausdruck findet.

Sowohl ein deutlicher Einfluss Winckelmannscher Ideen, als auch das Abweichen von dessen Ideal der „edlen Einfalt und stillen Größe" ist nicht nur in den Miniaturen „in antiker Manier", sondern auch bei der Beschreibung antiker Gemälde und Statuen zu erkennen. Im Kapitel „Anthologische Gedichte" gibt es etliche Ekphrasen, und zwar die Beschreibungen der Gemälde „Der Schlaf und Pasiphae", „Diana, Endymion und ein Satyr" und „Nymphe mit jungem Satyr" sowie der Statuen „Diana", „Venus von Milo" und „Apollo von Belvedere".

In einem der frühesten Gedichte dieser Art, das bei der Kritik helle Begeisterung hervorrief, der „Diana" (1847), kann man eine Polemik mit den Winckelmannschen Idealen erkennen. Die erste Hälfte des Gedichts ist eine mustergültige Verkörperung des griechischen Ideals der Harmonie – der „edlen Einfalt und stillen Größe". Der moderne Dichter findet in dem Leben um ihn herum nichts Positives und richtet den Blick auf die ferne Vergangenheit. Doch die Harmonie fehlt auch in der Seele des modernen Menschen, deshalb ist auch sein Blick auf die Antike unharmonisch, was sich in dem Gedicht auch niederschlägt. Die schöne Dianastatue wird scheinbar lebendig – „Es wogt der Göttin klares Antlitz auf dem Wasser" –, doch da schaukelt nur ihr Spiegelbild auf dem Wasser. Das scheinbar in der Antike gefundene Ideal mit seiner Harmonie, Lebenskraft und Energie erweist sich als Illusion. Die antike Welt ist für immer vergangen. F. M. Dostojewskij schrieb in seinem Artikel *Herr -bov und die Frage der Kunst* (1861): „Wir kennen ein Gedicht, dass man für einen [...] leidenschaftlichen Ruf, eine Anbetung der Vollkommenheit der vergangenen Schönheit und eine heimliche innere Sehnsucht nach der Vollkommenheit halten kann, die die Seele sucht, aber sie muss noch lange suchen und lange in den Wehen leiden, ehe sie sie findet [...]. Die letzten beiden Verse dieses Gedichts sind so voller leidenschaftlicher Lebendigkeit, Sehnsucht und Bedeutung, dass wir nichts Stärkeres, nichts Lebendigeres in unserer ganzen russischen Dichtung kennen."[4]

Eben darin besteht auch die Dramatik der moralischen Suche des Dichters in der „Diana". In Winckelmanns Ekphrase dominiert das Entzücken über die Möglichkeit, sich an solch einem großen Kunstwerk zu

ergötzen („Ich vergesse alles andere über dem Anblicke dieses Wunderwerkes der Kunst, und ich nehme selbst einen erhabenen Stand an, um mit Würdigkeit anzuschauen.“[5]). Bei Fet haben wir anstelle der lebendigen, bebenden Schönheit, die mit der sie umgebenden bewegten Natur und der Stimmung des Ichs harmonieren würde, den kalten, „unbegreifbaren“ Marmor – das Ideal darf nicht auferstehen: „[...] doch vor mir strahlte reglos / der Marmor in unfassbarem Weiß“. „Wie viel quälender Schmerz doch im Enthusiasmus des Dichters verborgen ist!“, schrieb Dostojewskij.

Das Gedicht „Diana“ entstand in der finsteren Zeit der letzten Herrschaftsjahre von Nikolaj I. Für Fet waren das Jahre der Armut und der geistigen Einsamkeit, als er im Kavallerieregiment im abgelegenen Gouvernement Cherson diente. Zehn Jahre später, 1856, in einer Zeit des gesellschaftlichen Aufschwungs und Optimismus', der den Pessimismus der „sieben finsteren Jahre“ ablöste, wandte sich Fet wieder den Ekphrasen zu; dieses Mal beschreibt er keine imaginäre Statue, sondern die berühmte Venus von Milo, die er im Louvre gesehen hatte (in den Skizzen *Aus dem Ausland* hat Fet auch eine Prosabeschreibung der Statue verfasst, in der Schlüsselstellen des Gedichts wiederholt werden).[6]

In diesem Fall steht Fet Winckelmanns Ideen wesentlich näher. Die antike Statue braucht nicht „aufzuerstehen“. In der Schönheit liegt die ewige Quelle der Inspiration, ihre „Allmacht“ ist so groß, dass ihr auch nach Jahrtausenden noch dieselbe schöpferische, verwandelnde Kraft innewohnt. Der reglose Marmor sieht aus wie ein beweglicher, atmender, bebender Körper, er „blüht“, „strahlt“, „atmet“, „bebt“, „zerfließt“.

Das Gedicht „Venus von Milo“ rief eine Polemik hervor, die sich unter anderem in der Erzählung *Aufgerichtet* von Gleb Uspenskij äußert. Der Held der Erzählung, der Dorfschullehrer Tjapuškin, erblickt im Louvre die Venus und versucht, sich an das Gedicht von Fet zu erinnern, doch darin entdeckt er nur das unbescheidene Genießen der „weiblichen Anmut“. Uspenskij, der offenbar wie sein Held ein Anhänger der Idee des „Nutzens fürs Volk“ ist, hat nicht erkannt, dass Fet sich auf Winckelmannsche Art nicht nur an den schönen Formen ergötzt, sondern auch am hohen moralischen Potenzial der antiken Kultur.

Bisher wurde wohl noch nicht darauf verwiesen, dass in der „Venus von Milo“ die direkte Rezeption der berühmten Winckelmannschen Beschreibung des Apollo von Belvedere erkennbar ist.[7] Beide Beschreibungen kennzeichnet sowohl ein angestrengtes Pathos des Entzückens in Anbetracht der antiken Schönheit, als auch die eigentliche kreative Methode der sprachlichen Wiedergabe von visuellen Eindrücken.

Der Wahrnehmung der antiken Statuen ist bei Winckelmann und Fet gemeinsam, dass für sie die antike Vorstellung von Schönheit, die in den großen Kunstwerken verkörpert wird, von ewiger Bedeutung ist und nicht nur ein ästhetisches, sondern auch ein ethisches Ideal darstellt. Winckelmann verwendet bei der Beschreibung des Apollo solche Wendungen wie „Über die Menschheit erhaben [...]“ und „Keine Adern, noch Sehnen erhitzen und regen diesen Körper, sondern ein himmlischer Geist [...]“. Die Attribute in Fets Gedicht – „himmlisches Antlitz“, „göttlicher Körper“ – nehmen im Gesamtkontext ebenfalls ihre ursprüngliche Bedeutung der Heiligkeit an.

Bei Winckelmann ruft der Körper des jungen Gottes Assoziationen mit dem Erblühen der Natur im Frühjahr hervor: „Ein ewiger Frühling, wie in dem glücklichen Elysien [...]“; an anderer Stelle verwendet er bei seinen Betrachtungen über Apollostatuen direkt das Verb blühen: „Auf dieser Jugend blüht die Gesundheit, und die Stärke meldet sich wie die Morgenröte zu einem schönen Tage.“[8] Bei Fet heißt es: „Der göttliche Körper blüht in nie welkender Schönheit.“

Bei Winckelmann vereint das Bild des Gottes Stolz mit erhabener Ruhe, Zartheit und Weichheit im Blick: „Ein ewiger Frühling, [...] spielt mit sanften Zärtlichkeiten auf dem stolzen Gebäude seiner Glieder.“ „Von der Höhe seiner Genugsamkeit geht sein erhabener Blick, wie ins Unendliche, weit über seinen Sieg hinaus: Verachtung sitzt auf seinen Lippen, und der Unmut, [...], tritt bis in die stolze Stirn hinauf. Aber der Friede, welcher in einer seligen Stille auf derselben schwebt, bleibt ungestört, und sein Auge ist voll Süßigkeit [...]“. Bei Fet: „Welch stolze Zärtlichkeit ergoss sich auf das himmlische Antlitz!“ – dieselbe Verbindung von Stolz und himmlischem Frieden und Wohlwollen.

Bei Winckelmann ist die Rede von der siegreichen Kraft des Apollo: „Er hat den Python [...] verfolgt [...] und erlegt [...] geht sein erhabener Blick, wie ins Unendliche [...].“ Bei Fet: „Und mit alles besiegender Macht blickst du in die Ewigkeit.“ In beiden Fällen blicken die Götter mit alles besiegender Größe in die Unendlichkeit (Ewigkeit). Diese Übereinstimmungen können nicht zufällig sein, sondern zeigen den direkten Einfluss der berühmten Winckelmannschen Beschreibung.

Es gibt von Fet auch das Gedicht „Apollo von Belvedere“ (1857), das thematisch mit der berühmten Ekphrase von Winckelmann übereinstimmt, dennoch ist hier kein direkter Einfluss erkennbar. Die Kritik, darunter auch Ivan Turgenev, bemerkte, dass der „Apollo von

Belvedere“ schwächer sei als die „Venus“: „Ihr Gedicht ‚Apollo‘ gefällt mir nicht so recht. Zu genau, zu kleinteilig – einen allgemeinen Eindruck vermittelt es nicht.“[9] Es fällt auf, dass der Python darin deutlicher dargestellt wird als Apollo. „Vom Giftpfeil wohl getroffen / vergeht der Feind in seinem Blute / Schwarz-schuppig ist der Schwanz / der sich still eindreht und erstarrt.“ Dieses Bild hat Fet offensichtlich sehr interessiert, und wir werden sehen, dass es in seinem späteren Werk wieder zum Tragen kommt.

Von besonderem Interesse ist die Rezeption der Winckelmannschen Ansichten und insbesondere der berühmten Apollo-Beschreibung in Fets Publizistik.

Fets Artikel *Zwei Briefe über die Bedeutung der alten Sprachen für unsere Erziehung*[10] erscheint zu einer Zeit, da über die Wiederaufnahme der klassischen Sprachen in das Lehrprogramm der Gymnasien heftig diskutiert wird. 1866 wurde D. A. Tolstoj Minister für Volksbildung, und damit begannen die Vorbereitungen für eine Bildungsreform, die am 19. Juni 1871 in Kraft trat. Ihr Kern bestand darin, dass der Realschulabschluss nicht mehr zum Universitätsstudium berechtigte, im klassischen Gymnasium wieder Altgriechisch unterrichtet und die klassischen griechischen Dichter behandelt wurden, sowie in einer beträchtlichen Erhöhung der Anzahl der Unterrichtsstunden in den klassischen Sprachen in der Abiturstufe. In der gebildeten russischen Schicht kam es zu heftigen Meinungsverschiedenheiten nicht nur bezüglich des Unterrichts in Latein und Altgriechisch, sondern auch über die Rolle der Antike im russischen Kulturraum allgemein. Gegen die Rückkehr zur „Klassik“ sprachen sich nicht nur die radikal-demokratischen Kräfte aus, da sie die alten Sprachen in der modernen Gesellschaft für nutzlos hielten, sondern auch ein solcher Kenner des Altertums wie Ivan Turgenev[11] sowie A. K. Tolstoj.[12] Im Gegensatz dazu begrüßte Fet diese Änderungen enthusiastisch und sah sie als Teil der großen gesellschaftlichen Umwälzungen zu Beginn der 1860er Jahre.

Angeregt durch diese Reformen schreibt Fet einen programmatischen publizistischen Essay. Er beschäftigt sich darin nicht so sehr mit dem Unterricht in den alten Sprachen, sondern vielmehr mit der Rolle der antiken Kultur in der Erziehung der neuen Generation. Als Ideal sieht Fet die allseitige europäische Bildung in der Nachfolge der alten griechischen Welt. Durch diese sei Europa zum „Haupt und Anführer der ganzen Welt, so wie seinerzeit das Römische Reich“ geworden (S. 294). Zur Verdeutlichung seiner Ansicht bemüht Fet die berühmte Statue des Apollo, der den Python besiegt. Möglicherweise erinnerte er sich auch an die *Geschichte der Kunst des Alterthums* von Winckelmann, jedenfalls ist der ganze Artikel durchzogen von Winckelmanns Gedanken, der in seiner ersten Schrift *Gedancken über die Nachahmung der Griechischen Wercke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst* (1755) schrieb: „Der einzige Weg für uns, groß, ja, wenn es möglich ist, unnachahmlich zu werden, ist die Nachahmung der Alten, und was jemand vom Homer gesagt, daß derjenige ihn bewundern lernet, der ihn wohl verstehen gelernet [...].“[13] Fet meint, man müsse die alten Sprachen lernen, um die Antike richtig zu begreifen.

Fet schreibt, das Zeitalter der Reformen bringe von selbst die Devise „vernünftig und bewusst“ hervor. Doch überall herrscht eine andere Denkungsart vor – ein nur auf den Moment bedachtes, oberflächliches, individuelles Hin und Her.

Fet nennt es treffend „Sektatorentum“. Dieser Begriff ist nicht identisch mit dem Sektierertum (das Wort kommt von sequor – folgen, secta – Weg, Lehre), obwohl für Fet das Handeln der radikalen gesellschaftlichen Kreise, die sozialistischen Ideen anhängen, eindeutig einen Bezug zum Sektierertum hat. Das Wort leitet sich ab vom Verb *sector* – folgen, davon abgeleitet: *sectator* – Begleiter, Anhänger (so nannte man in Rom auch die Parasiten, d.h. Personen, die sich an fremden Tafeln bedienten). Doch deutlich wird auch der Stamm von *seco, sectus* – abschneiden, abtrennen, absägen, zerteilen. Wenn man den Kontext hinzuzieht, in dem die Sektatoren als Ausgeburten und Inkarnation des finsteren, chthonischen Ungeheuers Python bezeichnet werden, das den Gott des Lichts Apollo bekämpfen will, wird der unheilvolle Sinn des Begriffs klar. Oberflächlichkeit und forsche Unwissenheit der Anhänger der „Realschulbildung“ seien nur die Symptome einer viel schwereren Krankheit. Laut Fet liegt das Problem darin, dass Unwissenheit immer zu einem „engen, kurzsichtigen System“ führt (S. 279), dessen Unterscheidungsmerkmale Beschränktheit, enger Blickwinkel sowie Neigung zu Dogmatismus und Aggressivität sind – das ganze Gegenteil von geistiger Freiheit.

Wen meint Fet damit? Als Sektatoren werden diejenigen verstanden, die blind einem Dogma folgen und das reale Leben in die Grenzen ihrer Theorie zwängen wollen, wie zum Beispiel die Sozialisten, die Fet in seinem Artikel über Černyševskijs Roman „Was tun?“ einer geistreichen und harschen Kritik unterzog.[14] Fet zufolge bekommen die Vorgänge einen bedrohlichen Anstrich durch die Tatsache, dass das

Handeln der Sektatoren nicht sinnlos ist. Der Drang nach Vereinfachung der Bildung, nach Vermittlung einer Ansammlung von zusammenhanglosen Fähigkeiten und Fakten führe zur Begrenztheit und Herausbildung eines unselbstständigen, sklavischen Denkens. „Die Anerkennung einer offensichtlichen geistigen Hierarchie kommt für sie nicht in Frage. Nieder mit den Autoritäten! Schrei, dass alle Wissenschaften gleichberechtigt sind! [...] Und wenn sie gleichberechtigt sind [...], dann muss man auf der schmalsten Spezialisierung beharren, deren Erlernen die wenigste Mühe macht, die geringste geistige Anstrengung erfordert [...]“ (S. 287). Daher komme auch die Aufregung derjenigen, die gegen die klassische Bildung sind.

Dem Python und seinen Ausgeburten stellt Fet das helle und harmonische apollinische Prinzip gegenüber. In modernen Kategorien ausgedrückt könnte man das als systemischen Ansatz bezeichnen. Die Sektatoren rufen nach Fakten, die sich unmittelbar analysieren lassen. Fet stimmt zu, dass es ohne Analyse keine Wissenschaft gibt, aber man könne so nicht bis an ihre Grenzen gehen (S. 278–280). Und wenn die Anhänger der Realschule schon die Analyse vorschlagen, so stehe doch die Synthese über der Analyse. Mit den Geisteswissenschaften, den humanistischen Fächern – „humaniora“ – wird das Wesen und der Sinn von Erscheinungen untersucht. Fet negiert die Bedeutung von Fachleuten durchaus nicht, doch sollte über ihnen „an der Spitze der gewaltigen Pyramide der Arbeitsteilung“ der Philosoph, der Denker stehen (S. 286) – und genau dies mache die „geistige Hierarchie“ aus (S. 287).

Fet sieht die uralten Wurzeln des Kampfes dieser zwei Prinzipien – einerseits Apollo als Gott des Lichts, andererseits der Python als Ausgeburt der geistigen Finsternis. Er vergleicht die beiden Kulturen und Zivilisationstypen. Der eine beruhe auf der Buchkultur und ist im Wesentlichen konservativ und unflexibel, das ursprüngliche Buch der Fünf Klassiker bilde hier die Basis und gleichzeitig das Ideal der Kultur (S. 294) – so charakterisiert Fet den orientalischen und mittelalterlichen Zivilisationstyp, als „eine konservative Schlange, die sich in den Schwanz beißt“ (S. 294). Doch es habe eine andere Kultur gegeben: „Allein die alten Griechen, diese wohlriechende Blüte der Menschheit, haben mit ihrem ganzen harmonischen Wesen die Atmosphäre der allseitigen Kultur auf Gottes Erde gebracht.“ Nur das griechische Ideal habe „den Python, diese Schlange der Starrheit und Finsternis, getötet“ (S. 294). Nur von den Griechen wurde die „Offenbarung der allseitigen Bildung“ den Römern übergeben und der Ewigkeit gestiftet, was Fet mit dem Feuer des Prometheus vergleicht. „Und Europa bewacht eifersüchtig das ererbte heilige Feuer. All seine Museen, Akademien, Büchersammlungen, Schulen, Gerichte, Theater, Zirkusse seien nichts Anderes als Leuchter dieses Feuers“ (S. 295).

Worin sieht Fet die Weltbedeutung der Griechen? „Der griechische Held Herkules hat den Augiasstall des stumpfsinnigen, einseitigen Sektatorentums ein für allemal ausgemistet“ (S. 296). Damit berührt Fet das äußerst komplexe Problem des so genannten „griechischen Wunders“ – der unvergleichlichen Blüte der griechischen Kultur, die auf einem agonalen Konkurrenzprinzip beruhte. Griechenland erklomm die höchsten Höhen gerade da, als ein weiter Blickwinkel dominierte, vorgegebene Dogmen fehlten und ein Wettbewerb der Ideen sowie die Freiheit des Denkens und des Wortes herrschten – all das, was das „tumbe Sektatorentum“ hasse.

Diese Ansichten korrespondieren direkt mit Winckelmanns Thesen zur Freiheit des Volkes als erster Ursache des einzigartigen Höhenflugs der griechischen Zivilisation. Fet hebt hervor, dass die Griechen eben dieses Ideal den Römern übergeben und der Zukunft hinterlassen haben, es bilde das Fundament der modernen europäischen Zivilisation: „Das Ideal der europäischen Bildung ist die allseitige Entwicklung des Menschen“ (S. 295). Von diesem Standpunkt aus sieht Fet den Untergang der Antike als einen zeitweiligen Sieg des Python; die Barbaren, die Rom zerstörten, seien Anhänger von weltanschaulicher Enge und Vereinfachung gewesen. In diesen Kategorien betrachtet Fet das Mittelalter: „Es gab eine Zeit, da der Python in Gestalt der tausendköpfigen äußeren Macht der Barbaren über seinen strahlenden Feind herfiel und ihn unter den erhabenen Bruchstücken seines eigenen Leuchters begrub. Doch Phönix wurde wiedergeboren, und die geistige Welt erhielt erneut die Gelegenheit, sich an den Strahlen der allseitigen Bildung zu wärmen“ (S. 297).

Doch inzwischen hätten sich die Verhältnisse verändert, denn die gegenwärtigen Menschen seien Nachfahren der Barbaren und nicht der Griechen. Fet treibt seinen Gedanken auf die Spitze: Der Grieche sei das „Kind des Goldenen Zeitalters und muss sich nicht anstrengen, um ein kulturvoller Mensch zu sein.“ Der zeitgenössische Mensch sei „Sohn der Eisenzeit, und ohne Mühen gibt es für ihn keine Kultur; und wenn er der allseitigen Kultur teilhaftig werden wollte, muss zuvor der Apollo in ihm den Python tö-

ten“ (S. 296). Das heißt, dass der zeitgenössische Mensch den Python in sich töten soll. „Für den Menschen der Antike war der Python äußerlich, doch heute ist er mit uns, ja, in uns selbst. Wir brauchen nur den unmittelbaren Umgang mit dem Gott des Lichts zu vergessen, und schon erhebt unser eigener, barbarischer Python grimmig seine tausend schwarzen, engen, sektatorischen Köpfe“ (S. 297).

Fet meint, dass die Sektatoren besonders durch ihre Heuchelei gefährlich seien, denn während sie für einen dringend benötigten Nutzen und die Realschule eintreten, lehnen die „Pythons“ die Übernahme des intellektuellen, moralischen Erbes ab, das in der Antike angehäuft wurde und den zivilisierten Menschen vom Barbaren unterscheidet.

Letztlich erkennt man, warum die „Pythons“ der ererbten Kultur der Antike so feindlich gesonnen sind: „Sie nehmen ihr die Verneigung vor den höchsten Erscheinungen des menschlichen Geistes, der Wissenschaft und der Kunst, übel“, die „Verfechter der Finsternis“ wollen diese auf das Niveau von gewöhnlichem, nützlichem Handwerk herabsetzen (S. 297–298).

Bei der Beantwortung der Frage, weshalb die künftige russische Elite die Kultur der Antike kennen lernen soll, greift Fet zu ungewöhnlich gehobenen Ausdrücken.

Erstens könne nur die Teilhabe an den großen Schätzen des antiken Denkens zur Heranbildung von Philosophen und Denkern führen, die allein an der Spitze der gewaltigen Pyramide des menschlichen Tuns stünden. „Nur sie allein [...] stellen die Fragen an die ganze Welt, nur sie haben dazu die Möglichkeit und folglich das Recht. Nur sie allein sind die alles erhellenden, zum Himmel strebenden Feuer ganz oben auf dem Opferaltar. Wird dieses Feuer gelöscht, versinkt das ganze Gebäude mit den ganzen unermesslichen Schätzen der Jahrhunderte in gleichgültiger Finsternis. Löscht man den inneren, höheren Sinn der Dinge und ihrer Wechselbeziehungen aus, werden allen Fakten zu chaotischer Sinnlosigkeit verurteilt“ (S. 287). Die Welt- und die Naturgeschichte, die Naturwissenschaften und die Mathematik „verlieren ihren Sinn, was gleichbedeutend wäre mit ihrer Nichtexistenz“ (S. 286).

Zweitens forderte Fet natürlich nicht den massenhaften Unterricht in alten Sprachen, sondern die Herausbildung einer geistig-moralischen Elite. Das war eine der wichtigsten Aufgaben in Russland, wo soeben per Gesetz die Standesunterschiede abgeschafft worden waren. Das Erlernen der alten Sprachen sollte eine hervorragende Übung für den Verstand sein (diesen Gedanken hat Fet noch aus der Schule von Krümmer mitgenommen, der gerade die alten Sprachen und die Mathematik für das richtige Gehirntraining hielt, da diese Fächer keine Kenntnisse, sondern die Fähigkeit zum genauen und systematischen Denken vermitteln). Aber das Wichtigste sei die moralische Erziehung, die Förderung breiter Horizonte und geistiger Freiheit. Fet hat mehrfach betont, dass das ganze Denkgebäude des antiken Griechenland erhaben und heroisch sei. Die auf diese Weise erzogene Jugend würde zur neuen russischen „moralischen Aristokratie werden – kein Adel von Geburt, sondern kraft heldenhafter geistiger Größe, kraft der Liebe und nicht des Zorns, kraft Konzentriertheit und nicht Zerstreutheit und Unfertigkeit, kraft fruchtbringender Arbeit und nicht neiderfüllten Müßigganges“ (S. 301).

Drittens sei das Studium der antiken Kultur der einzige Weg zur Teilhabe an der Entwicklung Europas von der Antike über die Renaissance. Fet idealisierte Europa durchaus nicht, noch weniger wollte er auf russischem Boden künstliche Europäer heranziehen, „Papageien der europäischen Kultur, die alle ihre Sympathien und Antipathien einfach annehmen“ (S. 305). Dennoch war ihm sehr wohl bewusst, dass das „Ideal der europäischen Bildung die allseitige Entwicklung des Menschen [ist]. [...] Dass Europa allmächtig ist [...], sieht ein jeder. Einem Volk, das keine reglose Lethargie, keine geistige und materielle Sklaverei und schließlich nicht den politischen Tod will, bleibt nichts Anderes übrig, als sich dem europäischen Bildungsideal anzuschließen“ (S. 295). Fet meinte, dass nur die Heranführung an die klassische Kultur den russischen Intellektuellen und nach ihnen den anderen Bevölkerungsschichten helfen könnte, an den europäischen kulturellen Werten und dem Weltkulturerbe teilzuhaben; dies würde es Russland erleichtern, Teil der europäischen Völkerfamilie zu werden und die Gemeinsamkeiten von Russland und dem Westen klarer zu erfassen. Die Antike sei die gemeinsame Wurzel sowohl der westlichen als auch der russischen Kultur, durch sie empfinden wir die Verwandtschaft mit Europa und können einander zuhören und verstehen.

Es gibt guten Grund anzunehmen, dass das malerische Bild des universellen Kampfes von Apollo mit dem Python, der Verkörperung der geistigen Freiheit bzw. der geistigen Sklaverei, bei Fet durch die Winckelmannschen Ideen entstanden ist.

Pascal Weitmann

Die griechische Skulptur des 4. Jahrhunderts v. Chr. bei Ludwig Heinrich Freiherr von Nicolay und Winckelmann

Ludwig Heinrich Nicolay wurde am 25. Dezember 1737 in Straßburg geboren und erlangte dort 1760 in der Jurisprudenz das Lizentiat. 1766–1769 war er Begleiter des Grafen und Präsidenten der Kaiserlichen Sankt Petersburger Akademie der Wissenschaften, der heutigen Russischen Akademie der Wissenschaften, Kirill Grigor'evič Razumovskij (1728–1803) und Lehrer von dessen Sohn auf dessen Grand Tour durch Italien, Frankreich, England und zurück nach Russland, auf welcher Reise Nicolay auch Winckelmann kennenlernte. 1769 wurde er durch Vermittlung Razumovskijs in Sankt Petersburg Erzieher, dann Sekretär des nachmaligen Zaren Paul I. (1754–1801, reg. ab 1796). In seinen Petersburger Jahren machte er die Bekanntschaft mit dem 1766–1778 dort weilenden französischen Bildhauer Étienne-Maurice Falconet (1716–1791).[1] 1781–1782 brach er mit dem Kronprinzen nochmals zu einer Reise u.a. nach Wien, Italien und Frankreich auf, bei welcher Gelegenheit er von Kaiser Joseph II. zum Reichsritter geadelt wurde. Nicolay machte nach der Thronbesteigung Pauls I. Karriere, erhielt 1796 die Ernennung zum Baron, 1798–1803 war er Präsident der Kaiserlichen Sankt Petersburger Akademie der Wissenschaften[2], die er nach Grundsätzen der Aufklärung umstrukturierte. Ansonsten war er seit seiner Straßburger Zeit als Lyriker und Dramatiker in deutscher Sprache tätig, auch als Übersetzer und Bearbeiter von Ariost, Boiardo, Goldoni, Racine und Molière. Nach dem Tod Pauls I. zog er sich auf sein Landgut in der Nähe von Wiborg in Karelien zurück, wo er am 18. November 1820 verstarb.[3]

Noch vor seiner Reise nach Sankt Petersburg, und kurz vor dessen gewaltsamem Tod, war Nicolay Frühjahr 1768 in brieflichen Kontakt mit Winckelmann getreten.[4] Offenbar hatte Nicolay sich von Winckelmann die Abschrift eines ungedruckten Textes erbeten, den dieser aber bereits vernichtet hatte, da er sich darin „über das jugendliche Nackende von der höchsten Schönheit so erkläret hatte, daß ich es unter meinem Namen nicht hätte können erscheinen laßen."[5] Es ging mutmaßlich also um unbekleidete Statuen. 1773 erschien Nicolays gleichnishafte Abhandlung *Das Schöne*.[6] Sie ist „einem Prinzen" gewidmet, also wohl seinem Schüler, dem nachmaligen Zaren Paul I.: Ein König sucht den als Nachfolger geeignetsten unter seinen vier Söhnen, wozu diese ihm je ihren höchsten Gewinn aus einer dreijährigen Reise vorzuführen haben. Es geht um einen Paragone von Schönheiten. Der erste Sohn präsentiert den aus Ägypten mitgebrachten Wundervogel Phönix, gemeint ist: das Naturschöne.[7] Der zweite Sohn bringt aus Athen die Statue eines Cupido herbei, vorgeblich von Praxiteles, also die Schönheit der Skulptur; über diese wird dann verwiesen auf die anderen Künste – Malerei, Architektur, sogar Musik und Dichtung.[8] Der zweite Sohn führt gegen das Naturschöne also das Kunstschöne an. Der dritte Sohn präsentiert die Schönheit der Wissenschaft – insonderheit die persischen Lehren des Zarathustra (!)[9], der vierte Sohn schließlich einen zu Unrecht exilierten ehemaligen Vertrauten des Vaters des Königs – letztlich die Schönheit der vaterländischen Tugend.[10] Mit der Schönheit der Tugend bleibt er

Abb. 1: Étienne-Maurice Falconet, Drohender Amor, Exemplar für Graf A. S. Stroganov, Staatliches Ermitage Museum, St. Petersburg
Илл. 1: Этьенн-Морис Фальконе, Грозящий Амур, статуя, созданная для графа А. С. Строганова, Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

selbstredend am Ende in diesem Wettkampf siegreich.[11] Die Tugend vereinige nämlich „das einfache der natur, die ordnung der kunst, die überzeugung der wissenschaft, und leyder auch die seltenheit".[12] Gegen die Schönheit der Kunst wird eingewandt, dass deren Empfindung lediglich einem kleinen Kreis von Kennern vorbehalten sei.[13]

Als zweiter Kandidat kommt also als Protagonistin der Künste die Skulptur ins Rennen, und zwar mittels eines sehr rokokomäßig skizzierten, nackten Cupido, der aber als Werk des Praxiteles aus parischem Marmor vorgestellt wird, also als ein Werk des 4. Jahrhunderts v. Chr.:

„Der bildhauer hatte den gott der liebe als einen jüngling in der schönsten blüte seiner jahre vorgestellet. Ein weiches, zartes fleisch, eine sanfte, glatte haut bedeckte den schlanken leib und die biegsamen gelenke. Sein zierlicher und feiner fuss schien auch im unbeweglichen steine, alle die unruhe und leichtigkeit der jugend zu haben. Ein süsses lächeln wohnte auf seinen lippen und mengte sich zu dem unausdrücklichen reitze seines mundes, vor welchem er einen verrätherischen finger hielt. Rückwärts lehnte sich die andere hand auf den köcher und bogen, als wollte er die gefahr seiner pfeile verbergen. Die kühnheit erschien auf der freyen und heitern stirne. Sein schiefer blick, so sanft er ihn auch zu machen suchte, verrieth dennoch eine heimliche bosheit, die er nicht völlig daraus verbannen konnte. So schmeichlend, so zärtlich, so verführerisch auch seine mine war, so zeugte sie doch ein inneres mistrauen, und mischte eine gewisse unruh unter die sanfte neigung, die man gegen ihn fühlte. Die harmonie, das spiel, der ausdruck aller seiner züge gaben ihm einen so wahren, einen so lebhaften charakter, dass man in denselben alles zu sehen glaubte, was jemals die dichtkunst, den Amor zu malen, von der natur entlehnet hatte. Jeder zug wies eine empfindung, und machte tausend empfindungen rege."[14]

Vom Standmotiv abgesehen, erinnert die Beschreibung an den sitzenden „Drohenden Amor" (Abb. 1), welchen Falconet 1757 im Pariser Salon als Terrakotte vorgestellt hatte und für die Marquise de Pompadour (1721–1764) in Marmor umsetzen konnte, dann in zahlreichen Repliken, eine davon 1766–1769 für den Grafen Alexandr Sergeevič Stroganov (1733–1811).[15] Im weiteren wird bei Nicolay die von Pausanias überlieferte Legende paraphrasiert, wie die Hetäre Phryne Praxiteles mit Vorspiegelung eines Brandes dessen schönstes Werk habe bestimmen lassen.[16] Der von Nicolay eingeführte Eros soll also derjenige des Praxiteles zu Thespiai in Böotien sein, wobei Nicolay dem Meleagros von Gadara in Anthologia Graeca XII 56 folgt, wonach dieser Eros aus parischem Marmor bestanden habe.[17] Die antiken Schriftquellen sind für das Aussehen dieses Eros unergiebig, Nicolay hat es also frei erfunden. Dieser Eros gilt Nikolay als Gipfel aller Kunst.[18] Diese Kunst wird der Natur gegenübergestellt, aber als solche, vollständig ohne historisch differenzierende Aspekte. Nicolay betrachtet Kunst ohne eine Berücksichtigung von Auf- oder Abstieg oder sonstiger historischer Veränderung. Kunst ist bei ihm auch ganz traditionell im Sinne von ars oder τέχνη verstanden, als die Summe der menschlichen Erfindungen gegen die Mängel der Natur, gleichermaßen auf die Gebiete von Kunst, Technik oder Sittlichkeit – gemäß heutigem deutschem Sprachgebrauch – sich erstreckend.[19]

Es scheint uns auffällig, dass für den Gipfel der Kunst ausgerechnet eine Eros-Statue gewählt wurde. Man würde eher einen Apoll oder eine Aphrodite erwarten, zumal ohnehin bereits der Name der Phryne

fällt, die gemäß Athenaios zum Vorbild der Knidischen Aphrodite des Praxiteles gedient haben soll.[20] Hier, wie in der Erzählung als Ganzer, scheint uns programmatische Prüderie deutlich zu werden.

Ebenso bemerkenswert erscheint, dass Nicolay sich zwar auf einen nach den Schriftquellen namhaften antiken Bildhauer bezieht, aber zur Verkörperung von dessen Eros stillschweigend und selbstverständlich auf ein Werk seines Bekannten Falconet zurückgreift. Das ergänzt auf der Ebene der bildenden Kunst ein auch in Nicolays Sinngedichten deutliches Selbstbewusstsein der Leistung moderner Kunst:

Auf die Alten
Was soll ich mir den Kopf zerbrechen,
Zu wissen, was die Alten sprechen?
Ich bin so gut, als sie gewesen.
Sie haben mich auch nicht gelesen.[21]

Das ist das direkte Gegenteil von Winckelmanns Standpunkt, wonach „Der eintzige Weg für uns, groß, ja, wenn es möglich ist, unnachahmlich zu werden, ist die Nachahmung der Alten, […].“[22]

Andererseits arbeitete Winckelmann, im Gegensatz zu Nicolay, bekanntlich historisch und unterschied in der griechischen Kunstgeschichte die drei Hauptepochen des Notwendigen, Schönen und Überflüssigen[23] oder, im Anschluss an die Einteilungen Scaligers zur Geschichte der römischen Literatur und Florus‘ zur politischen Geschichte Roms sowie gemäß dem Aufbau der klassischen Tragödie, fünf: Anfang, Fortgang, Stand, Abnahme und das Ende bzw. Großen/Hohen Stil, Schönen Stil, Stil der Nachahmer, fortschreitende Dekadenz und außerhalb liegendes Ende.[24] Praxiteles kommt dabei für Winckelmann an den Beginn des Schönen Stils zu stehen, dessen herausragende Eigenschaften die Grazie und Gefälligkeit seien.[25] In der ersten Auflage der *Geschichte der Kunst des Alterthums* listet Winckelmann als Werke des Praxiteles seinen einschenkenden Satyr[26], den Cupido zu Thespiai, die Aphrodite von Knidos und den eidechsentötenden Apollon[27] auf, wobei er bestehende Identifikationen der Eros-Statue zurückweist, aber lediglich auf Identifikationsfragen zu dem Apoll näher eingeht.[28]

Eine Parallele zu Nicolays enthusiastischer Würdigung des pseudoantiken Eros ist dagegen Winckelmanns bekannte Beschreibung des Apoll im Belvedere (Abb. 2).[29] Vielleicht ist Nicolay durch deren Lektüre auf sein Beispiel des Eros von Praxiteles gekommen, denn im Rahmen der Abhandlung der Kunst unter

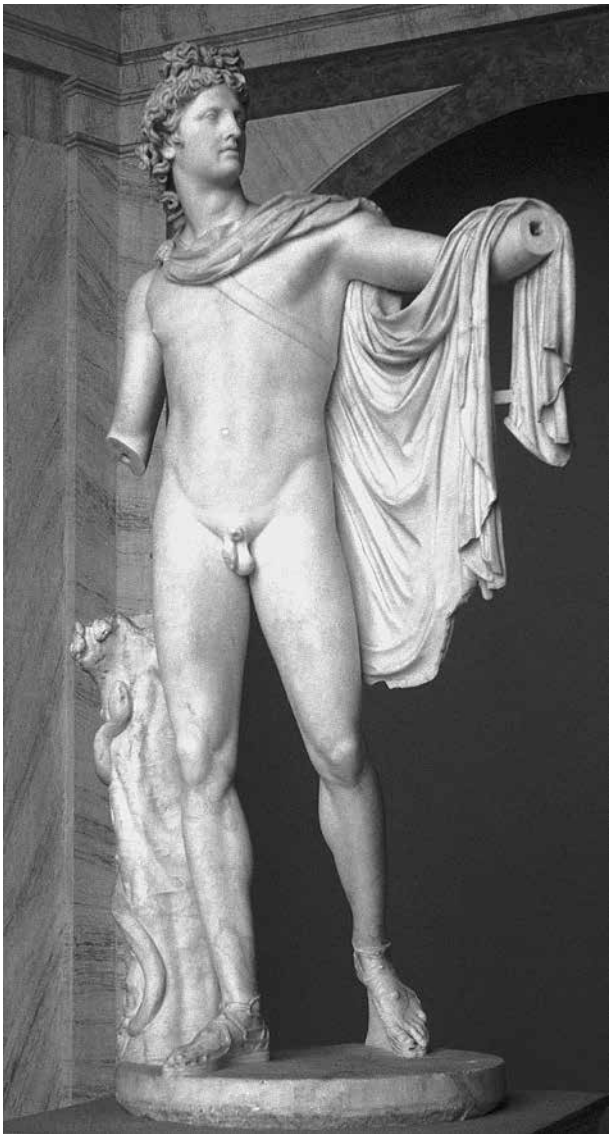


Abb. 2: Apollon vom Belvedere, Vatikanische Museen, Rom
Илл. 2: Аполлон Бельведерский, Музеи Ватикана, Рим

den römischen Kaisern erwähnt Winckelmann zunächst kurz, im Anschluss an Pausanias (Reisebeschreibung IX 27, 3), dass Kaiser Caligula den Eros von Thespiai nach Rom entführt, Kaiser Claudius zurückgegeben, aber dann Nero wiederum entführt hätte. Es folgt unmittelbar anschließend der hypothetisch über den mutmaßlichen Fundort Antium, als Aufenthaltsort Neros, begründete Hinweis, dass der Apoll vom Belvedere gleichfalls eine der unter Nero aus Griechenland entführten Statuen wäre. Winckelmann gilt der Apoll also in derselben Weise für ein griechisches Original[30] wie Nicolay sein fiktiver Eros. Winckelmann beschreibt den Apoll von oben nach unten, wobei bei jedem Detail sogleich mögliche Deutung und Vergleiche, sowohl nach der Natur wie

Abb. 3: Antonio Tarsia, Apollon, Staatliches Ermitage Museum, St. Petersburg
Илл. 3: Антонио Тарсиа, Аполлон, Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

nach anderen Kunstwerken, und dieses auch unter historischem Blickwinkel, angeführt werden. Die weich fließenden Locken dienen ihm nebenbei zur Datierung zwischen Phidias und Alexander dem Großen, also in seinen Großen oder Schönen Stil, im 5./4. Jahrhundert v. Chr. Die Figur wird als vollendet schön eingeschätzt, was trotzdem nicht hindert, da und dort ästhetische Vorbehalte anzumelden.

Nicolay hingegen hebt ganz auf Gelingen von Naturnachahmung und Ausdruck ab. Historische Verweise fehlen bei ihm, aber auch Relativierungen der Vollendung – was sich freilich bereits daraus ergibt, dass der Eros paradigmatisch eingeführt wird und in seiner Gestalt ohnehin vollständig fiktive Rekonstruktion, trotz seiner Anlehnung an Falconet, ist. Die historische Betrachtung der bildenden Kunst – das war der wohl erst durch Winckelmanns Schriften nach Russland vermittelte Paradigmenwechsel. Nicolays Traktat steht ganz in westeuropäischer Tradition, schon darin, dass er, antikisierend, die Skulptur und nicht die Malerei als die paradigmatische Gattung der Künste heraushebt. Die osteuropäisch-orthodoxe Tradition hätte selbstverständlich die Ikone, die Malerei, verlangt. Die antikisierende Rundskulptur war zwar, soweit wir sehen, auch Mitte des 18. Jahrhunderts für russische Künstler noch ein ungewohntes Gebiet, aber wie beispielhaft die Kopie eines um 1717 für Peter den Großen (1672–1725, reg. ab 1682) geschaffenen Werkes des Venezianers Antonio Tarsia (1662–1739)[31] zeigt (Abb. 3), der „Apollon mit Lyra“ (Abb. 4), 1752 von Vasilij Mluimov (Mitte des 18. Jahrhunderts)[32], hat nicht erst Nicolay die intensivere Beschäftigung

Abb. 4: Vasilij Mluimov, Apollon mit Lyra, Russisches Museum, St. Petersburg
Илл. 4: Василий Млуимов, Аполлон с лирой, Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

Abb. 5: Michail Ivanovič Kozlovskij, Amor mit Pfeil, Russisches Museum, St. Petersburg
Илл. 5: Михаил Иванович Козловский, Амур со стрелой, Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

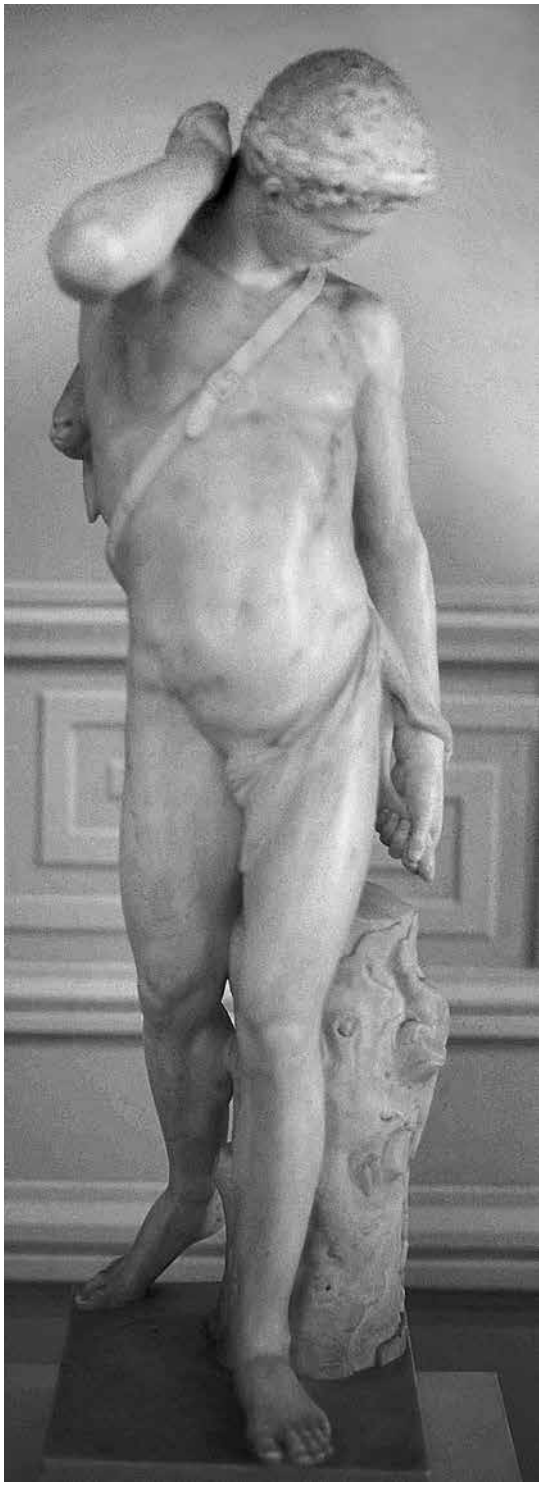


Abb. 6: Michail Ivanovič Kozlovskij, Hirt mit Hase (Apollon), Schloss von Pavlovsk
Илл. 6: Михаил Иванович Козловский, Пастушок с зайцем (Аполлон), Павловский дворец

mit ihr in Russland aufgebracht. Aber sein Beitrag blieb auch nicht ungelesen: 1797 schuf Michail Ivanovič Kozlovskij (1753–1802, 1773 mit Stipendium in Rom)[33] einen „Amor mit Pfeil“ (Abb. 5)[34], der zwar seinerseits eine Variante zu dem von Falconet (Abb. 1) darstellen könnte, den man aber eher als plastische Umsetzung von Nicolays praxitelischem Amor bezeichnen möchte. 1789 hatte jedoch Kozlovskij bereits seinen „Hirt mit Hase (Apollon)“ (Abb. 6) geschaffen[35], der nichts anderes ist als eine stark verkleinerte und seitenverkehrte Umbildung des Apolls vom Belvedere (Abb. 2). Am Ende des 18. Jahrhundert suchte offensichtlich ein russischer Künstler die vollendete Statue zu erschaffen durch Umsetzung der Empfehlungen beider deutscher Literaten.

Abgekürzte Literatur:

DNO III: Der Neue Overbeck. Die antiken Schriftquellen zu den bildenden Künsten der Griechen. Spätklassik. Bildhauer des 4. Jhs. v. Chr., hrsg. von Sascha Kansteiner u.a., Berlin/Boston 2014, Bd. III.

GK: Johann Joachim Winckelmann, Geschichte der Kunst des Alterthums, (Text: erste Aufl. Dresden 1764, zweite Aufl. Wien 1776), in: Schriften und Nachlaß, hrsg. von Adolf H. Borbein u.a., Mainz 2002, Bd. IV,1.

HRüdiger: Horst Rüdiger, Eine verlorene Schrift Winckelmanns? Zwei Briefe Winckelmanns an Ludwig Heinrich Nicolay, in: Antikenrezeption, Antikeverhältnis, Antikebegegnung in Vergangenheit & Gegenwart, Bd. II: Von Winckelmann zum Klassizismus, Stendal 1983 S. 303–322 (Schriften der Winckelmann-Gesellschaft 6, 2).

Schœne: [Ludwig Heinrich] N[icolay], Das Schœne. Eine Erzehlung, in: Verse und Prose, Basel 1773, Bd. I S. 57–115. Separat gedruckt Berlin/Stettin 1780.

Anmerkungen:

1 Peter von Gerschau, Aus dem Leben des Freiherrn Heinrich Ludwig von Nikolay, weiland Kaiserl. Russischen Geheimraths und des St. Annen=Ordens erster Classe Ritters, hrsg. von August von Binzer, Hamburg 1834 S. 28–29; Edmund Heier, L. H. Nicolay (1737–1820) and his Contemporaries, Den Haag 1965 S. 27, 143–144 (Archives internationales d'histoire des idees 9); HRüdiger S. 306–308. Zur wohl korrekten Schreibweise „Nicolai“, aber der eingebürgerten „Nicolay“, vgl. Edmund Heier, Ludwig Heinrich von Nicolay (1737–1820) as an Exponent of Neo-Classicism, Bonn 1981 S. 10 (Studien zur Germanistik, Anglistik und Komparatistik 105); dort auch S. 21–54 eine (literarische) Biographie.

2 Wilhelm Bode, s.v. Nicolay: Ludwig Heinrich (v.), in: Allgemeine Deutsche Biographie, hrsg. von Historische Commission bei der Königl. Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Leipzig 1886, Bd. XXIII S. 631–632; von Gerschau (wie Anm. 1), S. 39–40.

3 Georges Livet, s.v. Nicolay, Ludwig Heinrich Frhr. v., in: Neue Deutsche Biographie, hrsg. von Historische Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Berlin 1999, Bd. XIX S. 209–210.

4 Erhalten sind zwei Briefe von Winckelmann an Nicolay, aufbewahrt in Helsinki, Universitätsbibliothek: HRüdiger S. 303–304, 313–315.

5 Winckelmann, Brief 1 an Nicolay (HRüdiger S. 304).

6 Schœne.

7 Schœne S. 61–72.

8 Schœne S. 72–90.

9 Schœne S. 90–101.

10 Schœne S. 101–111.

11 Schœne S. 111–115.

12 Schœne S 114.

13 Schœne S. 94.

14 Schœne S. 73–74.

15 Amsterdam, Rijksmus. BK-1963-101; Marmor, H 87 cm; 1757, erstes Exemplar der Pompadour; Frits Scholten, L'Amour Menaçant or Menacing Love. A statue by Falconet (engl.: L. Richards), Zwolle/Amsterdam 2005 (dort S. 12–17 auch zu der Tradition der Geste des Schweigens in Darstellungen des Harpokrates); Paris, Louvre RF 296; Marmor, 91,5 × 50 × 62 cm; 1757, zweites Exemplar der Pompadour; Jean-René Gaborit, Der Louvre. Die europäische Plastik, München 1995 S. 65; St. Petersburg, Ermitage H. ск. 1856; Marmor, H 85 cm; 1766–69 für den Grafen Stroganov; The Hermitage. Western European Art. Paintings Drawings Sculptures, Leningrad, 2. Aufl. 1988 S. 325–326. Kat. 387. Die Figur war seinerzeit so beliebt, dass sie in Serie hergestellt wurde, so auch in Bisquit-Porzellan von Sèvres mit ergänzend einer Statuette der Psyche: Paris, Mus. des Arts Decoratifs; H 23,6 cm; 1761/66; Scholten, L'Amour Menaçant or Menacing Love (wie oben), S. 49 Abb. 50–51. Ferner Rezeption in verschiedensten Medien und Größen, vgl. Scholten ebd., S. 50–59 mit Abb. 52–68.

16 Schœne S. 75–76. Nach Pausanias, Reisebeschreibung I 20, 1–2. Weitere Stellen zu diesem Eros in DNO III S. 119–132 Nr. 1918–1935 (Magdalene Söldner u.a.).

17 Pausanias, Reisebeschreibung IX 27, 3 spricht dagegen von pentelischem Marmor, der Präfekt Julian in Anthologia Graeca XVI 203 von Bronze.

18 Schœne S. 84, 87. Nicolay lässt einen zufällig anwesenden griechischen Bildhauer auftreten, der die makellose Vollendung des Werkes bezeugt: ebd., 74–75. Generell habe die Malerei bis zu Nicolays Gegenwart noch keine entsprechende Vollendung erreicht: ebd., 85. Die Architektur spreche eher den Verstand an, nicht das Gefühl, sei daher auch elitär (ebd., 85); die Musik wirke zwar auf das Gemüt, aber verklinge, verschwinde (ebd., 86); die Dichtkunst habe zwar in der Versammlung der Vorzüge des Schönen nicht ihresgleichen, aber Homer könne jedenfalls noch eher eine weitere Steigerung erfahren als das Werk des Praxiteles (ebd., 86–87).

19 Vgl. Schœne S. 79–82.

20 Athenaios, Deipnosophistes 13 (591 a). Zur Knidierin: DNO III S. 51–79 Nr. 1855–1888 (Magdalene Söldner u.a.); Moritz Taschner, Knidische Aphrodite, „Venus Colonna“, in: Praxiteles oder die Überwindung der Klassik. Ausst.-Kat. Berlin 2002, hrsg. von Klaus Stemmer, Berlin 2002, Führungsblatt V 472; Francis Haskell, Nicholas Penny, Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500–1900, New Haven/London, 2. Aufl. 1982 S. 330–331 Nr. 90.

21 Ludwig Heinrich von Nicolay, Vermischte Gedichte und prosaische Schriften, Berlin/Stettin 1792, Bd. II S. 115 Nr. 2. Hinweis von HRüdiger S. 309.
22 Johann Joachim Winckelmann, Gedancken über die Nachahmung der Griechischen Wercke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst, in: Kleine Schriften. Vorreden. Entwürfe, hrsg. von Walther Rehm, Hellmut Sichtermann, Berlin 1968 S. 29, 32–33. (zuerst: 1755).
23 GK (Wien, 2. Aufl. 1776) S. 3 (5, 8–10).
24 GK (Wien, 2. Aufl. 1776) S. 452 (429, 10–21). Nach Iulius Caesar Scaliger, Poetices libri VII, Lyon 1561, Buch 6 (besonders S. 295) und Lucius Annaeus Florus, Epitomae de Tito Livio I praef. 4–8.
25 GK (Wien, 2. Aufl. 1776) S. 452 (429, 18–19), 476 (451, 3–6). Die beiden Charakteristika sind für Winckelmann synonym und menschliche Schöpfung: „Grazie ist das vernünftig gefällige. […] Sie bildet sich durch Erziehung und Ueberlegung, […] die Natur in allen Handlungen […] auf den rechten Grad der Leichtigkeit zu erheben. In der Einfalt und in der Stille der Seele wirket sie […] in einem schönen Körper herrschet sie mit großer Gewalt. […] Die Grazie in Werken der Kunst geht nur die menschliche Figur an, und lieget nicht allein in deren Wesentlichen, dem Stande und Gebährden, sondern auch in dem Zufälligen; dem Schmucke und der Kleidung.“: Johann Joachim Winckelmann, Von der Grazie in Werken der Kunst, in: Kleine Schriften (wie Anm. 22), S. 157, 1. 4–5. 7. 9–10. 12; 158, 7–9 (zuerst: 1759).
26 Dazu DNO III S. 150–153 Nr. 1949–1950 (Magdalene Söldner u.a.); Jens Daehner, Einschenkender Satyr, in: Praxiteles (wie Anm. 20), Führungsblatt V 441.
27 Dazu DNO III S. 108–112 Nr. 1912–1913 (Magdalene Söldner u.a.); Moritz Taschner, Apollon Sauroktonos, in: Praxiteles (wie Anm. 20), Führungsblatt V 475; Pascal Weitmann, Götterbild und Götternähe im Spiegel der Entwicklung klassisch griechischer Skulptur, in: Die griechische Klassik. Idee oder Wirklichkeit. Ausst.-Kat. Berlin/Bonn 2002, hrsg. von Martin Maischberger, Wolf-Dieter Heilmeyer, Mainz 2002 S. 90 mit 84 Kat. 8; Haskell, Penny (wie Anm. 20), S.151–153 Nr. 9.
28 GK (Dresden 1764) S. 342–343 (658, 1–660, 1 mit Anm. 342).
29 GK (Dresden 1764) S. 391–394 (774, 13–780, 36). Apoll vom Belvedere: Vatikan, Mus. 1015; Carrara-Marmor, 2,24 × 1,18 × 0,77 m; Kopie ca. 130/40 n. Chr. nach Original um 330/20 v. Chr.; Pascal Weitmann, Œuvre d’art et historicité, à l’exemple de l’Apollon du Belvédère (frz.: Françoise Wuilmart), in: la part de l’œil 15/16. Dossier: Problème de la Kunstwissenschaft, hrsg. von Holger Schmid, Eliane Escoubas, 1999/2000 S. 268–301; Weitmann (wie Anm. 27), S. 91–92 mit 84 Kat. 11; Reinhard Lullies, Griechische Plastik. Von den Anfängen bis zum Beginn der Römischen Kaiserzeit, München[4] 1979 S. 117–118 mit Taf. 231; Haskell, Penny (wie Anm. 20), S. 148–151 Nr. 8.
30 Erst 1779 wurde entdeckt, dass der Apoll aus Carrara-Marmor besteht, also eine römische Kopie sein muss: A. R. Mengs, Opere, hrsg. von C. Fea, Rom 1787 S. 360.
31 Ulrich Thieme, Felix Becker, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, Leipzig 1938, Bd. XXXII S. 449–450 s.v. Tarsia (Tersia), Antonio.
32 Sankt Petersburg, Russisches Mus. Ск-387; Marmor, 88 × 42 × 32 cm; datierte Kopistensignatur 15.03.1752; The Russian Museum Leningrad. Sculpture 18th to Early 20th Century. Catalogue/Государственный Русский Музей. Скульптура XVIII-начало XX века. Каталог, hrsg. von L. P. Šapošnikova u.a., Leningrad 1988 S. 107–108 Kat. 788. Das Vorbild findet sich Sankt Petersburg, Ermitage H. ск. 524; Marmor, H 91 cm; ca. 1717/18, signiert: Monica De Vincenti, Antonio Tarsia (1662–1739), in: Venezia arti 10, 1996 S. 51–52 mit Abb. 4; Sergej O. Androsov, Петр Великий и скульптура Италии/Pietro il Grande e la scultura italiana, St. Petersburg 2004 S. 167, 172–173, 169 Abb. 81, 397–398 Kat. 101.
33 Thieme, Becker (wie Anm. 31), Bd. XXI S. 335–336 s.v. Koslowskij (Козловскій), Michail Iwanowitsch.
34 Sankt Petersburg, Russisches Mus. Ск-317; Marmor, 133 × 64 × 54 cm; signiert und datiert 1797; The Russian Museum Leningrad (wie Anm. 33), S. 82–83 Kat. 558.
35 Mutmaßlich das Originalwerk aus Marmor steht derzeit im Schloss von Pavlovsk; ein Guss von 1909 nach dem Modell von 1789: Sankt Petersburg, Russisches Museum Ск-322; Bronze, 81 × 26 × 31 cm; The Russian Museum Leningrad (wie Anm. 32), S. 79–80 Kat. 545.

Паскаль Вейтман

БАРОН ЛЮДВИГ ГЕНРИХ НИКОЛАИ И ВИНКЕЛЬМАН О ГРЕЧЕСКОЙ СКУЛЬПТУРЕ IV В. ДО Н.Э.

Людвиг Генрих Николаи родился 25 ноября 1737 г. в Страсбурге, здесь же в 1760 г. окончил университет лиценциатом права. В 1766–1769 гг. он сопровождал президента Санкт-Петербургской Императорской Академии наук (ныне Российская Академия наук) графа Кирилла Григорьевича Разумовского (1728–1803), будучи наставником его сына, во время Гран-тура по Италии, Англии и на обратном пути в Россию. Во время этой поездки Николаи познакомился с Винкельманом. В 1769 г. благодаря посредничеству Разумовского он стал в Петербурге поначалу воспитателем, а затем секретарем будущего императора Павла (1754–1801), вступившего на престол в 1796 г. В Петербурге Николаи познакомился с французским скульптором Этьеном-Морисом Фальконе (1716–1791),[1] в 1766–1778 гг. работавшим здесь. В 1781–1782 гг. он предпринял путешествие с наследником престо-

ла, побывав, помимо прочего, в Вене, Италии и Франции; во время этой поездки император Иосиф II пожаловал ему дворянство Священной Римской империи. Николаи сделал карьеру после вступления на престол Павла I. В 1796 г. ему был дарован титул барона. В 1798–1803 гг. Николаи был президентом Санкт-Петербургской Императорской Академии наук,[2] реорганизовав ее сообразно основополагающим принципам эпохи Просвещения. К слову сказать, еще в Страсбурге он начал сочинять лирику и драмы на немецком языке, он также переводил и перерабатывал Ариосто, Боярдо, Гольдони, Расина и Мольера. После смерти Павла I он уединился в своем поместье недалеко от Выборга, в Карелии, где скончался 18 ноября 1820 г.[3]

Весной 1768 г., еще до своего переезда в Петербург и незадолго до насильственной смерти Винкельмана, Николаи вступил с ним в переписку.[4] По-видимому, Николаи попросил у Винкельмана список с его неопубликованного сочинения, однако тот его уже уничтожил, ибо в нем он „о юношеской высшей красоте написал столь откровенно, что не хотел, чтобы это было напечатано под его собственным именем“.[5] Следовательно, можно предполагать, что речь шла об обнаженных статуях. В 1773 г. Николаи опубликовал притчу „Прекрасное“,[6] она посвящена „одному принцу“, то есть, вполне возможно, его ученику, будущему царю Павлу I. В притче король собирается избрать наследником наиболее к тому пригодного из числа своих четырех сыновей, для чего каждый из них должен ему предъявить наиболее прекрасное приобретение, сделанное во время трехлетней поездки. Таким образом, речь идет о состязании красот. Первый сын показывает волшебную птицу Феникс, привезенную из Египта; имеется в виду красота природы.[7] Второй сын привозит из Афин статую Купидона, предположительно изготовленную Праксителем, то есть красоту скульптуры (далее от нее будут сделаны отсылки к живописи, архитектуре, даже к музыке и к поэзии).[8] Следовательно, второй сын выдвигает красоту природы против красоты искусства. Третий сын демонстрирует отцу красоту науки, в особенности персидского учения Заратустры (!),[9] и, в конце концов, четвертый сын — бывшего доверенного друга короля, несправедливо сосланного, т. е. в конечном счете добродетель любви к Отечеству.[10] Конечно же, обладая красотой добродетели, он в завершение одерживает победу в этом состязании.[11] Ибо добродетель объединяет в себе „простоту природы, упорядоченность искусства, убедительность науки и, к сожалению, она также весьма редка“.[12] Красота искусства упрекается в том, что ее ощущение доступно лишь малому кругу знатоков.[13]

Итак, скульптура, которой принадлежит первенство среди искусств, вступает в соревнование второй, а именно в облике нагого Купидона, описанного в стиле рококо, но который все же представлен как произведение Праксителя из паросского мрамора, то есть как произведение IV в. до н. э.:

„Скульптор изобразил бога любви в виде мальчика в цвете его юных лет. Мягкая, податливая плоть; нежная, гладкая кожа покрывала стройное тело и гибкие суставы. Его хрупкая и тонкая ступня, даже изваянная из недвижного камня, кажется, обладала беспокойством и легкостью юности. Сладкая улыбка жила на его устах и соединялась с невыразимым очарованием его рта, перед которым он держал лукавый пальчик. Другая рука была оперта тыльной стороной на колчан и лук, будто бы он вознамерился скрыть опасность своих стрел. Отвага сияла на его открытом и ясном челе. Его косой взгляд, сколь бы кротким он ни стремился его сделать, все же выдавал потаенную злость, которую ему не удавалось полностью скрыть. И сколь бы льстиво, нежно и обольстительно ни было выражение его лица, на нем в той же мере было написано внутренне недоверие, примешивавшее определенное беспокойство к той кроткой симпатии, которую он вызывал. Гармония, игра, выражение всех его черт придавали ему столь истинный, столь живой характер, что нам кажется, что мы видим в нем самом все, что когда-либо поэзия, рисуя Амура, заимствовала из природы. Каждая черта выдавала чувство и приводила в движение тысячу чувств“.[14]

Описанная поза приводит на память Грозящего Амура Фальконе (илл. 1). Эту статую из терракоты, выставленную в 1757 г. в парижском Салоне, скульптор затем в 1721–1764 гг. изваял из мрамора для маркизы де Помпадур, а затем неоднократно изготовлял копии, одну из них — в 1766–1769 гг. для графа Александра Сергеевича Строганова (1733–1811).[15] Далее Николаи парафразирует легенду, донесенную до нас Павсанием, о том, как гетера Фрина выдумкой

о пожаре заставила Праксителя признаться, какое из своих творений он считает прекраснейшим.[16] Следовательно, Эрот, о котором повествует Николаи, должен быть созданием Праксителя из Феспий в Беотии; в этом Николаи следует Мелеагру Гадарскому (Anthologia Graeca XII 56), согласно которому этот Эрот был изваян из паросского мрамора.[17] Древние авторы сообщают недостаточно сведений о том, как выглядел этот Эрот. Следовательно, Николаи дал волю вымыслу. Этот Эрот для него — высочайшее достижение всяческого искусства.[18] Это искусство противопоставляется природе как таковое, целиком, без учета исторически дифференцирующих аспектов. Николаи рассматривает искусство без оглядки на периоды возвышения или упадка или же других исторических изменений. Искусство понимается им также вполне традиционно, в смысле ars или τέχνη, как совокупность человеческих изобретений, устраняющих недостатки природы и, выражаясь современным языком, простирающихся в равной мере на области искусства, техники или нравственности.[19]

Нам кажется примечательным то, что в качестве высочайшего достижения искусства избрана статуя Эрота. Скорее, можно было бы ожидать Аполлона или Венеру, тем более что и так уже было упомянуто имя Фрины, которая согласно Афинею послужила Праксителю образцом для создания Афродиты Книдской.[20] Здесь, как и во всем рассказе, по нашему мнению, дает о себе знать морализм, положенный в его основу.

Столь же примечательно и то, что Николаи хотя и упоминает знаменитого древнего скульптора, о котором сведения сохранились благодаря античным источникам, но по умолчанию и как нечто само собой разумеющееся использует произведение своего знакомца Фальконе для воплощения собственного Эрота. Заключительный аккорд в том, что касается изобразительных искусств, вносят эпиграммы Николаи, пронизанные сознанием значительности свершений современного искусства:

На древних

К чему себе я должен голову ломать,
И знать, что говорят древние?
Я столь же хорош, как были они.
Также и они меня не читали.[21]

Это полная противоположность мнению Винкельмана, согласно которому „Единственный путь для нас стать великими и, если возможно, неподражаемыми, это — подражание древним“ (перевод И. Е. Бабанова).[22]

С другой стороны, в противоположность Николаи, Винкельман, как известно, работал, опираясь на принцип историзма, и различал в греческой истории искусства три главные эпохи — необходимого, прекрасного и чрезмерного,[23] или же, следуя введению в историю греческой литературы Скалигера или предисловию Флоруса к политической истории Рима, видел в ней в соответствии со строением греческой классической трагедии пять эпох: начало, продолжение, достижение высшей точки, спад и завершение или же древнейший стиль, высокий (или же великий) стиль, прекрасный стиль, стиль подражателей, усиливающийся упадок и внеположный конец.[24] Пракситель при этом оказывается у Винкельмана в начале прекрасного стиля; его выдающимися качествами оказываются грация и привлекательность.[25] В первом издании „Истории искусства древности“ Винкельман перечисляет как творения Праксителя: Сатира, наливающего вино,[26] Купидона из Феспий, Афродиту Книдскую и Аполлона,[27] умертвляющего ящерицу, отвергая существовавшую идентификацию статуи Эрота и останавливаясь подробнее лишь на вопросах идентификации статуи Аполлона.[28]

Зато параллелью к восторженному описанию псевдоантичного Эрота является известный Винкельманов экфрасис Аполлона Бельведерского (илл. 2).[29] По-видимому, прочитав его, Николаи узнал об Эроте Праксителя, ибо Винкельман, рассматривая историю искусства при римских императорах и почерпнув сведения у Павсания („Описание Эллады“ IX 27, 3), поначалу кратко упоминает, что император Калигула перевез Эрота из Феспий в Рим, император Клавдий вернул его назад, а Нерон его сызнова похитил. Сразу же затем следует гипотетическое указание на то, что также и Аполлон Бельведерский был в числе других скульптур, увезенных при Нероне из Греции; оно основывается на допущении, что Антиум, предполагаемое место находки статуи, был местом пребывания Нерона. То есть Винкельман полагает, что имеет дело с греческим оригиналом Аполлона Бельведерского,[30] подобно тому, как Николаи полагает таковым свою вымышленную статую Эрота. Вин-

кельман описывает Аполлона сверху вниз; при этом, тут же он в отношении каждой детали приводит возможные толкования и сравнения как с явлениями природы, так и с другими произведениями искусства (с этими последними также и с исторической точки зрения). Мягко струящиеся локоны дают ему основание попутно датировать статую периодом между Фидием и Александром Великим, т. е. великим или прекрасным стилем в V или в IV в. до н. э. Фигура оценена как совершенно прекрасная, что, тем не менее, не препятствует то тут, то там делать оговорки с эстетической точки зрения.

Николаи, напротив, обращает свое внимание целиком на то, удачно ли подражание природе и выражение. Исторические отсылки у него отсутствуют, впрочем, как и сомнения в совершенстве, из чего, конечно, следует, что Эрот представлен в качестве образцовой статуи и что его образ, как ни крути, — реконструкция, полностью основанная на вымысле, несмотря на то, что Николаи опирается на Фальконе.

Историческое изучение искусства — пожалуй, именно в нем состояла смена парадигм в России, свершившаяся только благодаря сочинениям Винкельмана.

Произведение Николаи принадлежит полностью западноевропейской традиции; уже потому, что он, антикизируя, в качестве образцового рода искусства избирает не живопись, а скульптуру. Восточноевропейская, православная традиция, само собой разумеется, избрала бы таковым иконопись, т. е. живопись.

Хотя также и в середине XVIII в. антикизирующая объемная скульптура была для русских художников еще непривычна, все же Николаи не был первым, кто способствовал более интенсивным занятиям ею в России, как показывает ма́стерская копия 1752 г. (илл. 4) Василия Млуимова (жил в середине XVIII в.) со статуи „Аполлон с лирой“ (илл. 3)[32] венецианца Антонио Тарсиа (1662–1739),[31] изготовленной в 1717 г. для Петра Великого (1672–1725; правил с 1682 г.).

Но и вклад Николаи не остался невостребованным.

В 1797 г. Михаил Иванович Козловский (1753–1802; в 1773 г. пенсионер в Риме)[33] изваял Амура со стрелой (илл. 5),[34] который хотя и мог бы, в свою очередь, рассматриваться как вариант статуи Фальконе (илл. 1) но, скорее, его следовало бы охарактеризовать как скульптурное воплощение „Праксителева Эрота“ Николаи.

В 1789 г. Козловский уже создал Пастушка с зайцем (Аполлона) (илл. 6)[35] являющегося ничем иным, как сильно уменьшенной зеркальной переделкой Аполлона Бельведерского (илл. 2).

В конце XVIII в. русский художник, со всей очевидностью, стремился к тому, чтобы создать совершенную статую, претворив в камень пожелания двух немецких писателей — Винкельмана и Николаи.

Volker Heenes

Johann Friedrich Reiffenstein (1719–1793) – Kunstagent, Antiquar und Hofrat: Seine vielfältigen Beziehungen nach Sankt Petersburg

Johann Friedrich Reiffenstein (Abb. 1) wurde am 22. November 1719 in der ostpreußischen Kreisstadt Ragnit geboren. Sein Vater war dort Ratsherr und Apotheker. Die Eltern verstarben früh, so dass Reiffenstein ins Löbenichtsche Armenhaus nach Königsberg kam.[1] Ab 1735 besuchte er dort die Universität, wo er Rechtswissenschaften studierte. Sein eigentliches Interesse galt aber den „schönen Wissenschaften". 1741 wurde er Sekretär der „Königlich Deutschen Gesellschaft" in Königsberg, einem Verein zur Pflege der deutschen Sprache. Dadurch lernte Reiffenstein den Initiator der „Deutschen Gesellschaften", den Leipziger Sprach- und Literaturwissenschaftler Johann Christoph Gottsched (1700–1766), kennen. Auf dessen Empfehlung hin bekam er 1745 eine Anstellung als Pagenhofmeister am Hof des Landgrafen von Hessen-Kassel. Dort erhielt er den Titel eines Rats und die Anwartschaft auf eine Bibliothekarstelle. In Kassel freundete er sich mit dem Maler Johann Heinrich Tischbein und dem Architekten Simon Louis de Ry an.[2] Mit Tischbein gründete er die „Gesellschaft der freien Künste". Als Mitglied der Kaiserlich Franciscischen Akademie der Freien Künste und Wissenschaften in Augsburg redigierte Reiffenstein deren Monatsschrift. Daraus erwuchs nun seine erste Berührung mit Johann Joachim Winckelmann, dessen 1755 erschienene Schrift *Gedancken über die Nachahmung der griechischen Kunstwerke* von der Kasseler Gesellschaft der freien Künste mit der Verleihung der Ehrenmitgliedschaft ausgezeichnet wurde; als deren Sekretär musste Reiffenstein dem inzwischen nach Rom übergesiedelten Gelehrten das Diplom zustellen. Zwei Jahre später veröffentlichte diese Augsburger Monatsschrift die erste Ankündigung von Winckelmanns Versuch einer Geschichte der Kunst.

1759 ließ sich Reiffenstein, da sich die Zusage der Stelle als Bibliothekar ständig verzögerte, für zwei Jahre beurlauben, um den jungen Grafen Friedrich Ulrich zu Lynar als Hofmeister und Tutor auf dessen „Grand Tour" durch Deutschland, Frankreich, die Schweiz und Italien zu begleiten. In Rom war Winckelmann ihr Führer; zusammen besuchten sie neben den Altertümern Roms noch Frascati und Tivoli. Winckelmann führte sie auch in die römische Gesellschafts- und Künstlerkreise ein, wie z. B. bei Kardinal Albani, der Gräfin Cheruffini oder Giovanni Casanova. Reiffenstein war von der dortigen Atmosphäre, von Winckelmann und seinem Kreis, so angetan, dass er sich entschloss, in Rom zu bleiben. Er begleitete seinen Zögling zunächst noch bis Florenz, wo er sich schließlich fast ein Jahr lang aufhielt und u. a. die für sein späteres Leben wichtige Bekanntschaft von Angelika Kauffmann machte.

Vom Herbst 1763 an wohnte er in Rom, zunächst in einem Haus in der Via Condotti, dann wohl seit Herbst 1767 in zwei Räumen im Erdgeschoß des Palazzo Zuccari, dem heutigen Sitz der Bibliotheca Hertziana.[3] Schon Winckelmann hatte in den Jahren 1755/56 für kurze Zeit dort gewohnt.[4] Reiffenstein wohnte dort ein Vierteljahrhundert bis zu seinem Tod. Zunächst widmete er sich, zusammen mit Winckelmann, dem Studium der Antike. Darüber hinaus

Abb. 1: Johann Friedrich Reiffenstein, Kupferstich von Giovanni Morghen (sculp.) nach Ludwig Guttenbrunn (pinx.), um 1775
Илл. 1: Иоганн Фридрих Рейфенштейн, гравюра на меди Джованни Моргена по рисунку Людвига Гутенбрунна, ок. 1775

beschäftigte er sich mit der Wiedergewinnung der antiken Enkausten-Malerei, worin ihm ein gewisser Erfolg beschieden war. Seine Technik kam bei der Herstellung der Kopien der Loggien Raffaels für Katharina II. zur Anwendung, wie Goethe berichtet.[5] Die Enkausten-Malerei ist eine künstlerische Maltechnik, bei der in Wachs gebundene Farbpigmente heiß auf den Maluntergrund aufgetragen werden. Daneben befasste er sich auch noch mit der Wiedergewinnung der antiken Glaskunst, um in buntem Glas Nachbildungen geschnittener antiker Steine herzustellen. Diese waren bei den damaligen Romreisenden sehr begehrt. Seine Erfindung wurde dann von Josiah Wedgewood (1730–1795) und James Tassie (1735–1799) in ihren Fabriken benutzt, die damit sehr zur Verbreitung der Liebhaberei am Gemmenstudium beitrugen.[6] Winckelmann erwähnt Reiffensteins Forschungen zur Glaskunst anerkennend in seinen *Anmerkungen über die Geschichte der Kunst des Alterthums*[7], in der zweiten Auflage seiner *Geschichte des Alterthums* paraphrasiert er sogar aus dessen Schrift *Über die Glasarbeiten der Alten*, wenn er über die Glaskunst in der Antike spricht.[8] Er schien vorübergehend gehofft zu haben, Reiffenstein könnte sein wissenschaftlicher Mitarbeiter und Nachfolger werden, musste aber bald erkennen, dass er dazu nicht geeignet war.[9] Carl Justi zitiert zu Reiffenstein folgenden Ausspruch Winckelmanns: „der ehrliche Reiffenstein verliert sich in Kleinigkeiten, unternimmt vieles und bringt nichts zu Ende“.[10]

Seit 1765 arbeitete Reiffenstein auch als Cicerone für hochgestellte Persönlichkeiten.[11] Winckelmann ließ ihn zur eigenen Entlastung die Rombesucher aus den nordeuropäischen Ländern führen, woraus schließlich auch die für ihn noch wichtigen Kontakte zu den Höfen von Gotha und Sankt Petersburg resultierten.[12]

Winckelmann und Reiffenstein unterschieden sich in ihrem Verständnis der Antikenvermittlung deutlich von den einheimischen italienischen Fremdenführern. Bei diesen handelte es sich meist um oberflächlich gebildete „Kunstzeiger“ und „Herumführer“. So beklagt der Schriftsteller Johann Jakob Volkmann (1732–1803), Verfasser der Historisch-kritischen Nachrichten von Italien, dass die italienische Ciceroni „ohne viel Wissenschaft und Geschmack zu besitzen, den Schlendrian gleichsam auswendig gelernt [hätten], [...] taufen die Statuen nach Belieben, und geben den Gemälden falsche Namen [...] Die meisten Stücke sind bey ihnen ohne Wahl cose stupende, sie können aber den Liebhaber selten auf das wahre Schöne führen, und zur Bildung seines Geschmacks beytragen“.[13] Winckelmann setzte als Cicerone neue ideelle Maßstäbe, indem er die Anschauung der Kunst, besonders der Antike, als Erlebnis inszenierte. Damit ging er über die bisher auf „Fakten“ reduzierte Annäherung an die Sehenswürdigkeiten der Stadt Rom weit hinaus. Bei ihm trat das sinnenhafte Erfahren des Gesehenen in den Vordergrund, das er in seinen Beschreibungen der Statuen vom Belvedere schriftlich gefasst hatte. Er erhob die klassische griechische Kultur zum ästhetischen und moralischen Ideal, das für den sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts formierenden Klassizismus zum Modell werden sollte.[14]

Nach Winckelmanns Tod 1768 avancierte Reiffenstein zum bevorzugten Cicerone der zahlreichen Romreisenden. Er war dem schriftstellerischen und ästhetischen Wirken seines Vorbildes und Freundes verpflichtet und versuchte, dessen Ästhetik später an den Kunstakademien Nord- und Osteuropas durchzusetzen.[15] Daher widmete er sich der Verbreitung, Umsetzung und Veröffentlichung von Winckelmanns Werk, größere eigene Publikationen brachte er nicht heraus.[16]

Abb. 2: Johann Joachim Winckelmann, Büste von Friedrich Wilhelm Döll, gegossen von Louis Valadier, Rom 1777/78, Antikensammlung Kassel
Илл. 2: Иоганн Иоахим Винкельман, бюст работы Фридриха Вильгельма Дёля, отлит в бронзе Луи Валадье в Риме в 1777/78, Собрание античного искусства, Кассель

Abb. 3: Johann Joachim Winckelmann, Kopie von Salvatore de Carlis nach der Büste von Friedrich Wilhelm Döll, Glyptothek München
Илл. 3: Иоганн Иоахим Винкельман, копия бюста работы Фридриха Вильгельма Дёля, исполненная Сальваторе де Карлисом, Глиптотека в Мюнхене

1777 ließ er von dem Gothaer Bildhauer Friedrich Wilhelm Doell, dessen künstlerische Ausbildung er in Rom beaufsichtigte, eine Büste Winckelmanns anfertigen. Da diese wohl zu detailliert war bzw. eine Ausführung in Marmor zu zeitaufwendig gewesen wäre, ließ Reiffenstein sie von dem in Rom lebenden Franzosen Louis Valadier (1726–1785) in Bronze gießen.[17] Er schickte sie noch im selben Jahr an die Kasseler Altertümergesellschaft (Societé des Antiquités) als seinen Beitrag zur Preisfrage der Gesellschaft in diesem Jahr, welche hieß: „*Eloge auf Herrn Winckelmann, wie er die Altertumswissenschaft angetroffen und wie er sie verlassen hat*“[18] (Abb. 2).

Im Oktober 1781 ließ Reiffenstein noch eine – ebenfalls von Doell gefertigte – Marmorbüste Winckelmanns im Pantheon in Rom aufstellen, als sichtbare und dauerhafte Ehrung seines Freundes.[19] Sie wurde 1820 unter Papst Pius VII., dem die Anhäufung von Gelehrten- und Künstlerbüsten in der Kirche S. Maria ad Martyres nicht gefiel, in die Protomoteca Capitolina auf dem Kapitol gebracht. Eine Kopie davon sollte auch in der Walhalla in Donaustauf aufgestellt werden (Abb. 3).[20]

Durch seine Tätigkeit als Cicerone des europäischen Hochadels und führender Intellektueller seiner Zeit – so führte er u. a. Kaiser Joseph II., Prinz August von Sachsen-Gotha-Altenburg, den russische Thronfolger Pawel Petrowitsch sowie dessen Frau Maria Fjodorowna, Goethe, Anna Amalia von Sachsen Weimar und Herder durch die Ewige Stadt – machte er die Bekanntschaft des russischen Grafen Iwan Iwanowitsch Schuwalow, der sich von 1765 bis 1774 in Rom aufhielt und engen Kontakt zum Zarenhof hatte.[21] Schuwalow gründete 1755 die Moskauer Universität (die heutige Lomonossow-Universität) und 1757 die Akademie der Künste in Sankt Petersburg. Diese nahm durch den Regierungsantritt Katharina II. 1762 einen ungeahnten Aufschwung, namentlich durch Erhöhung der Mittel sowie der Etablierung eines italienischen und französischen Stipendienprogramms.

Abb. 4: Philipp Hackert, Die Seeschlacht von Tschesme, 1774, Schloss Peterhof
Илл. 4: Филипп Хаккерт, Чесменское сражение, 1774, Большой Петергофский дворец

Durch Schuwalow, der im Auftrag der Zarin in Rom Kunstwerke erwerben sollte, bekam Reiffenstein die Aufgabe, junge Künstler des Stipendienprogramms der Petersburger Akademie während ihres Romaufenthalts zu betreuen und zu unterrichten.[22]

Reiffenstein unterwies sie in Winckelmanns neoklassischer Theorie, die er sehr dogmatisch interpretierte, da er hoffte, so einen Grundstein für die grundlegende Erneuerung der Bildenden Künste zu legen. Darüber hinaus stellte er Unterrichtsmaterial für die Petersburger Akademie bereit, wie Gipsabgüsse, Korkmodelle antiker römischer Gebäude von Antonio Chichi[23] und Stiche von Giovanni Battista Piranesi (1720–1778) und Giovanni Volpato (1733–1803).[24]

1769 lernte Reiffenstein in Rom den in Prenzlau geborenen Maler Jakob Philipp Hackert (1737–1807) kennen und schätzen. Er half ihm, auf dem stark umkämpften römischen Kunstmarkt Fuß zu fassen, indem er ihn in seinen Künstlerkreis aufnahm. Dieser Kreis traf sich zumeist in Reiffensteins Wohnung im Palazzo Zuccari. Sinn und Zweck der Zusammenkünfte war es, sich gegenseitig Aufträge zu verschaffen. Künstler, die nicht zu diesem Kreis gehörten, hatten kaum eine Chance, Aufträge von Romreisenden oder Adeligen aus dem europäischen Ausland zu erhalten. Noch Goethe berichtete von diesem Zirkel und beschreibt ihn in seinen Reiseerinnerungen als die „Heilige Familie“, wobei Reiffenstein die Rolle des Gottvaters einnahm, Angelika Kauffmann war Maria, ihr Ehemann Antonio Zucchi der heilige Joseph, Hackert war der Gottessohn und der unbekannte englische Maler Rubby der Esel.[25]

Auf Reiffensteins Rat hin vergab Schuwalow 1771 den Auftrag der russischen Kaiserin an Hackert, eine Bilderserie zu schaffen, die den Seesieg der Russen über die Türken bei Tschesme feiern sollte. Die russische Flotte hatte unter dem Oberbefehl von Graf Alexej Grigorowitsch Orlow 1770 die Türken bei Tschesme an der kleinasiatischen Küste besiegt. Diese Schlacht wurde später dann in eine Reihe mit den Seeschlachten von Lepanto (Christliche Liga gegen die Türken 1571) und Trafalgar (1805 Großbritannien gegen Frankreich und Spanien) gestellt, die jeweils historische Wendepunkte markierten und zu Natio-

nalmythen wurden.[26] Die Serie umfasste sechs Bilder, und es wurden weder Kosten noch Mühen gescheut, um die Darstellung so realistisch wie möglich zu gestalten. Hackert musste für die Fertigstellung der Schlachtengemälde mehrfach von Rom nach Livorno reisen, um von Graf Orlow, der dort inzwischen mit seinen Schiffen eingetroffen war, die notwendigen Instruktionen für eine naturgetreue Wiedergabe zu erhalten. Um dem Maler eine realistische Anschauung eines brennenden Kriegsschiffes zu geben, ließ Orlow ein ausgemustertes Schlachtschiff im Hafen von Livorno in die Luft sprengen. Dies wurde natürlich in den Nachrichtenblättern von ganz Europa verbreitet, so dass Hackert mit einem Schlag berühmt wurde. Katharina war mit den ersten sechs Schlachtenbildern sehr zufrieden, so dass sie bei Hackert weitere sechs Gemälde der Seeschlacht in Auftrag gab. Im Frühjahr 1775 wurden alle zwölf Gemälde per Schiff nach Sankt Petersburg gebracht, wo sie in Schloss Petershof ihren Platz fanden, im sogenannten Tschesme-Saal der Prunkgemächer; dort sind sie auch heute noch zu sehen (Abb. 4). Für Hackert war die Tschesme-Serie der internationale Durchbruch, der viele Folgeaufträge nach sich zog, besonders von russischen Diplomaten.[27]

Durch Vermittlung Schuwalows und des badischen Ministers Wilhelm von Edelsheim gewährten 1775 die Höfe von Gotha und Sankt Petersburg Reiffenstein den Titel eines Hofrats samt der entsprechenden Pension.[28]

Katharina II. erfuhr von der Existenz Reiffensteins durch den Schriftsteller und Diplomaten Friedrich Melchior Grimm (1723–1807), der sich 1775/76 zur Hochzeit des russischen Thronfolgers in Sankt Petersburg aufhielt und ihr Vertrauter in allen literarischen und künstlerischen Fragen wurde.[29] 1778 wurde Reiffenstein dann auch zu ihrem römischen Kunstagenten ernannt, worauf er sehr stolz war.[30]

In einem seiner ersten und sehr ausführlichen Briefe an Grimm, der die Briefe in der Regel umgehend an die Kaiserin nach Sankt Petersburg weiterleitete, entwirft er „nichts Geringeres als ein viertes Rom und einen zweiten Vatikan für die Galerie des Winterpalastes".[31] Unter der Leitung des französischen Architekturzeichners und Vedutenmalers Charles-Louis Clèrisseau (1721–1820) sollte ein museal-akademischer Palastkomplex entstehen, der die „Wiedergeburt des guten Geschmacks und der Perfektion, erloschen bei einem Großteil der Schönen Künste" hätte einleiten sollen.[32] Dabei maß Reiffenstein Raffael in Form einer maßstabsgetreuen Kopie der Vatikanischen Loggien eine zentrale Bedeutung zu. Damit war die Idee einer Kopie der Loggien Raffaels geboren. Die Kopien wurden in den Jahren von 1778 bis 1787 unter der Aufsicht des Malers Christoph Unterbergers (1732–1798) von zahlreichen Künstlern in Rom ausgeführt. Sie wären – wie bereits erwähnt – ohne die von Reiffenstein entwickelte enkaustische Technik nicht möglich gewesen und sind heute in der Ermitage (Abb. 5) zu sehen.[33] Sie stellen neben den zahlreichen, sich an italienischen und besonders an römischen Vorbildern orientierenden Architekturentwürfen, die das Stadtbild von Sankt Petersburg prägen, den wahrscheinlich konkretesten Versuch dar, ein besonders herausragendes römisches Dekorationssystem für einen Innenraum nach Russland zu übertragen.[34] Reiffenstein plante, die Kopien der Loggien durch weitere Werke von Raffael (1483–1520), Guido Reni (1575–1642), Domenichinos (1581–1641) und Il Guercinos (1591–1666) zu ergänzen, was sich direkt auf seine auf der Grundlage von Anton Raphael Mengs (1728–1779) und Winckelmann entwickelte klassizistische Kunstauffassung zurückführen ließ. Mit der Verwirklichung seines Plans wollte er eine komplette Bibliothek der Künste schaffen. Er stand damit ganz im Einklang mit der Bildungs- und Kunstpolitik der Zarin:

Abb. 5: Loggien des Raffael, 1778–1798, Staatliches Ermitage Museum, St. Petersburg
Илл. 5: Лоджии Рафаэля, 1778–1798, Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

Abb. 6: Anton Raphael Mengs, Perseus und Andromeda, 1778, Staatliches Ermitage Museum, St. Petersburg
Илл. 6: Антон Рафаэль Менгс, „Персей и Андромеда“, 1778, Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

Sie wollte Russland in die Tradition und das Erbe des antiken Griechenland und Rom stellen, was sich in der raschen Verbreitung der neoklassischen Architektur im Russland der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts oder im Aufbau von Kunstsammlungen, wie z. B. der Ermitage, äußerte.[35] Der Enzyklopädist Denis Diderot (1713–1784), der allgemein zugänglichen Kunstsammlungen eine zentrale Bedeutung für die Ausbildung von Künstlern und der damit einhergehenden Verbreitung des guten Geschmacks zumaß, hatte dies 1773, während seines Aufenthalts in Sankt Petersburg, folgendermaßen formuliert: „Die einstmals barbarischen Griechen haben sich lediglich durch die übermäßige Akkumulation von Kunstwerken schlußendlich zu den höchsten Höhen der Kunst aufschwingen können.“[36]

Katharina hatte allein in den 1760er bis 80er Jahren mehr als 4000 Gemälde erworben, darunter die Gemäldesammlungen Crozat (1772) und Walpole (1779) und viele Werke mit Ansichten des antiken und modernen Rom.[37] Diese Romveduten waren ebenso wie die Kopien der Loggien und die Badeanlagen „all’antica“, wie sie ihre Verwirklichungen in den Achatkammern in Zarskoje Selo fanden, Ausdruck der Sehnsucht nach Rom, das sich wie ein Leitthema durch ihren Briefwechsel zieht. Katharina war es nämlich wegen der Wirren des Siebenjährigen Krieges und seiner Folgen nie vergönnt, selbst nach Rom zu reisen.[38] Durch Reiffensteins Briefe, die nie direkt an sie adressiert waren, konnte sie an den kleinen und großen Eklats und Ereignissen der römischen und neapolitanischen Künstlerszene teilhaben.[39] Sie fand so viel Gefallen an den Briefen, dass sie Reiffenstein als „den Göttlichen“ titulierte.[40]

Reiffenstein und Grimm schreckten auch vor dubiosen Praktiken nicht zurück, wenn sie damit der Zarin einen Gefallen erweisen konnten, wie die Geschichte der Erwerbung des Bildes „Perseus und Andromeda“ von Anton Raphael Mengs, heute ein Hauptwerk der Ermitage (Abb. 6), belegt. Katharina II. hatte im November 1779 in einem Brief an Grimm

Abb. 7: Anton Raphael Mengs, Johannes der Täufer in der Wüste predigend, 1765, Staatliches Ermitage Museum, St. Petersburg
Илл. 7: Антон Рафаэль Менгс, „Иоанн-Креститель, проповедующий в пустыне“, 1765, Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

Abb. 8: Anton Raphael Mengs, Verkündigung Mariae, 1767, Staatliches Ermitage Museum, St. Petersburg
Илл. 8: Антон Рафаэль Менгс, „Благовещение Марии“, 1767, Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

den lang gehegten Wunsch geäußert, ein Bild von Mengs zu erwerben. Mengs war nämlich neben Winckelmann der bedeutendste Exponent der an griechisch-römischen Idealen geschulten Kunstauffassung. Ihn, Winckelmann und Reiffenstein verband eine enge Freundschaft[41], Winckelmann hatte Mengs sogar sein Hauptwerk *Die Geschichte der Kunst des Alterthums* gewidmet. Das Werk „Perseus und Andromeda“ war von dem walisischen Adligen Sir Watkin Williams-Wynn während seines Romaufenthalts 1768 bei Mengs in Auftrag gegeben worden. Mengs hatte das Bild um die Jahreswende 1777/78 beendet und anschließend in der Villa Barberini ausgestellt. Es löste eine außerordentliche Resonanz in der Kunstwelt aus, so dass es auf Anordnung Papst Pius VI. in den

Abb. 9: Anton Raphael Mengs, Urteil des Paris, um 1757, Staatliches Ermitage Museum, St. Petersburg
Илл. 9: Антон Рафаэль Менгс, „Приговор Париса“, ок. 1757, Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

Vatikanpalast gebracht und ausgestellt wurde. Im Februar 1779 wurde es in Livorno an Bord des englischen Kriegsschiffs Westmoreland gebracht. Bei Marseille wurde es von einem französischen Kriegsschiff erbeutet. Dessen Kommandant, comte d'Estaing, schenkte des dem französischen Marineminister de Sartine, der es ungesehen – auf Vermittlung von Grimm – heimlich für eine hohe Summe an die russische Kaiserin verkaufte. Grimm und Reiffenstein,

Abb. 10: Antiker Kameo mit Perseus und Andromeda, 1. Jh. v. Chr., Staatliches Ermitage Museum, St. Petersburg
Илл. 10: Античная камея „Персей и Андромеда“, I в. до н. э., Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

Abb. 11: Philipp Hackert, Die Wasserfälle von Tivoli, 1785, Staatliches Ermitage Museum, St. Petersburg
Илл. 11: Филипп Хаккерт, „Водопады в Тиволи“, 1785, Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

welche die zweifelhafte Herkunft kannten, hatten keine Skrupel, es zu kaufen.[42] Der Hofrat hatte in einem Brief an Grimm vom 19. Mai 1779 diesen noch darauf hingewiesen, dass die „Erwerbung“ dieses Bildes aufgrund der schweren Erkrankung von Mengs die einzige Möglichkeit sei, in den Besitz eines solch großformatigen Werkes dieses Malers zu gelangen.[43]

Mengs starb einen Monat später am 29. Juni 1779 und hinterließ seiner Familie hohe Schulden. Schnell entbrannte ein Streit um sein Erbe zwischen Katharina II. und Karl III. von Spanien. Reiffenstein konnte schließlich den Nachlass von Mengs für die Zarin erwerben, darunter u. a. die Bilder „Johannes der Täufer, in der Wüste predigend“ (Abb. 7), die „Verkündigung Mariae“ (Abb. 8), das „Urteil des Paris“ (Abb. 9) und den antiken Kameo „Perseus und Andromeda“ (Abb. 10).[44]

Abb. 12: Philipp Hackert, Ansicht des Golfes von Baja, 1785, Staatliches Ermitage Museum, Sankt Petersburg
Илл. 12: Филипп Хаккерт, „Вид Байской бухты“, 1785, Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

Allerdings war auch Reiffenstein bei seinen Einkäufen für Katharina die Große nicht vor Betrügereien gefeit. So schrieb sie an ihren Vertrauten Grimm, nachdem sie einige Bilder erhalten hatte, die ihr Kunstagent über den sehr zwielichtigen Maler und Kunsthändler Thomas Jenkins (1720–1798) erworben hatte: „Es ist kaum zu glauben, wie Reiffenstein diesmal übertölpelt wurde. Ich bitte Sie daher, ihm nahezulegen, keine Geschäfte mehr mit Herrn Jenkins zu machen. Die Bestürzung über dieses Gekritzel war groß.“[45]

Als der russische Thronfolger Pawel Petrowitsch und seine Frau Maria Fjodorowna von September 1781 bis November 1782 ihre Grand Tour nach Westeuropa unternahmen, war selbstverständlich Reiffenstein ihr Cicerone in Rom. Er führte genau Tagebuch über alle Besuche und Besichtigungen sowie über alle Atelierbesuche, nebst kurzen Charakterisierungen und Wertungen der Kunstwerke und der Künstler. Dieses Tagebuch übergab er beim Abschied Maria Fjodorowna. Es gibt Aufschluss über die zahlreichen Erwerbungen und Bestellungen, die das zukünftige Zarenpaar in Rom tätigte, um sein gerade im Entstehen begriffenes Schloss in Pawloswk bei Sankt Petersburg mit antiken und neoklassizistischen Werken auszustatten. Nach Tivoli und Frascati begleitete sie der Maler Hackert, weil Reiffenstein an Fußgicht erkrankt war. Einige seiner Werke (Tschesme-Serie, italienische und römische Landschaften) kannte das Paar bereits vor seiner Abreise. Es erwarb bei einem Besuch in Hackerts Atelier noch vier weitere Werke (Abb. 11) und beauftragte ihn, als es hörte, dass Hackert nach Neapel reisen würde, sogleich mit Bildern von Ansichten der berühmten Umgebung dieser Stadt (Abb. 12), aus der sie erst kurz vorher zurückgekehrt waren.[46] Aus seiner Begegnung mit dem Kronprinzenpaar resultierte insgesamt eine so große Zahl an Aufträgen, dass in Pawlowsk eine der umfassendsten Sammlungen von Hackert-Bildern entstand.[47]

Zusammenfassend lässt sich festhalten: Johann Friedrich Reiffenstein hat als russischer Kunstagent zwischen 1778 und 1793 eine große Anzahl von antiken und modernen Kunstwerken nach Russland geschickt, darunter Werke von Antonio Chichi, Doell, Hackert, Mengs, Unterberger und Angelika Kauffmann, aber auch Libretti von Opern sowie Partituren.[48] Unumstritten war sein Handeln allerdings nicht. Viele Zeitgenossen kritisierten die Kunstkäufe Katharinas als „katholischen Ausverkauf“ und sahen Spitzenwerke im Nirwana des russischen Reiches verschwinden.[49] Seine wahrscheinlich konkreteste und

Abb. 13: Anton Raphael Mengs, Selbstbildnis, um 1775, Staatliches Ermitage Museum, St. Petersburg
Илл. 13: Антон Рафаэль Менгс, „Автопортрет“, ок. 1775, Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

weitestreichende Vermittlung einer römischen Kunstauffassung nach Russland leistete er jedoch nicht durch die Beschaffung von alten und neuen Kunstwerken, sondern 1779 durch die Vermittlung von zwei italienischen Architekten nach Sankt Petersburg, nämlich von Giacomo Quarenghi (1744–1817) und Giacomo Trombara (1742–1811), von denen besonders Quarenghi das Erscheinungsbild von Sankt Petersburg mit seinen an der römischen Antike orientierten, klassizistischen Entwürfen nachhaltig prägte.[50] Andere Künstler und Architekten, die Katharina nach Sankt Petersburg eingeladen hatte, u. a. Mengs und Hackert, lehnten diese Einladung indessen ab. Denn eine Reise nach Russland war lang und strapaziös und das im Westen noch unbekannte Land galt als sehr unsicher.[51]

Bevor Reiffenstein am 9. Oktober 1793 in Rom verstarb, hatte er aus seiner Privatsammlung als Zeichen seiner tief empfundenen Dankbarkeit und freundschaftlichen Verbundenheit seiner wichtigsten Mäzenin die Kopie des florentinischen Selbstporträts von Mengs, das dieser nach Aussage Reiffensteins selbst noch überarbeitet haben soll (Abb. 13), vermacht.[52]

Anmerkungen:

1 Zur Biographie Reiffensteins siehe: Friedrich Schlichtegroll, Nekrolog auf das Jahr 1793. Enthaltend Nachrichten von dem Leben merkwürdiger in diesem Jahr verstorbener Personen 4, Bd. 1, Gotha 1794 S. 1–31; ders., Supplement-Band des Nekrologs für die Jahre 1790–1791–1792 und 1793, Teil 2, Gotha 1798 S. 162–165; Ludwig Heeren, Reifstein, in: Wünschelruthe – Ein Zeitblatt, hrsg. von Heinrich Straube, Johann Peter von Hornthal, Göttingen 1818 S. 75–76 Nr. 19, S. 77–78 Nr. 20, S. 81–82 Nr. 21, S. 88 Nr. 22, S. 94–95 Nr. 24; Friedrich Noack, Aus Goethes römischen Kreise. Hofrat J. F. Reiffenstein, in: Goethe-Jahrbuch 30, 1909 S. 130–140 Nr. 31; 1910 S. 169–179.

2 Jan Lauts, Der Monogrammist FR von 1760: Johann Friedrich Reiffenstein und seine Schülerin Markgräfin Karoline Louise von Baden, in: Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg 19, 1982 S. 69.3 Reiffenstein wird erstmals 1768 als im Palazzo Zuccari bei der Familie Nazzari wohnend im Gemeinderegister von Sant' Andrea delle Fratte aufgeführt; Christoph Frank, Auf dem Weg vom ersten zum vierten Rom. Johann Friedrich Reiffensteins antiquarische Agententätigkeit im Palazzo Zuccari (1767–1793), in: 100 Jahre Bibliotheca Hertziana Bd. 2: Der Palazzo Zuccari und die Institutsgebäude 1590–2013, hrsg. von Elisabeth Kieven, Jörg Stabenow, München 2013 S. 184. Bei diesem Aufsatz handelt es sich um die deutsche, etwas erweiterte Fassung des Aufsatzes von Christoph Frank, L'arte e l'architettura romane nella corrispondenza di Catarina II di Russia, in: Dal mito al progetto, Ausst.-Kat. Lugano, Mendrisio 2004 S. 60–77. Dieser letztere Aufsatz erschien wiederum in gekürter russischer Fassung unter dem Titel: Johann Friedrich Reiffenstein, consigliere e agente di Caterina II, Pinakoteka 16/17, 2003/2004 S. 44–48. Die beiden letztgenannten Aufsätze werden im vorliegenden Beitrag daher nicht weiter berücksichtigt.

4 Frank, Rom (wie Anm. 3), S.184.

5 Johann Wolfgang von Goethe, Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche, hrsg. von Christoph Michel, Hans-Georg Dewitz, Bd. 15: Italienische Reise, Teil 1, Frankfurt/Main 1993 S. 435–436.

6 Heeren (wie Anm. 1), S. 88.

7 Johann Joachim Winckelmann, Anmerkungen über die Geschichte der Kunst des Alterthums, Erster Theil, Dresden 1767 S. 9.

8 Johann Joachim Winckelmann, Geschichte der Kunst der Alterthums, 2. Aufl. Wien 1776 S. 33 Z. 19–38. Siehe dazu: Johann Joachim Winckelmann, Schriften und Nachlaß Bd. 4,3: Geschichte der Kunst des Alterthums, Allgemeiner Kommentar, hrsg. von Adolf H. Borbei, Thomas W. Gaehtgens, Johannes Irmscher, Max Kunze, Mainz 2007 S. 93–94.

9 Noack (wie Anm. 1), S. 137.

10 Carl Justi, Winckelmann und seine Zeitgenossen, Bd. 3, 3. Aufl. Leipzig 1923 S. 319.

11 Lauts (wie Anm. 2), S. 76.

12 Christoph Frank, „Plus il y en aura, mieux ce sera“, Catarina II di Russia e Anton Raphael Mengs, in: Mengs. La scoperta del neoclassico, Ausst.-Kat. Padova, hrsg. von Steffi Roettgen, Venedig 2001 S. 88.

13 Johann Jakob Volkmann, Historisch-kritische Nachrichten von Italien, Bd. 2, 2. Aufl. Leipzig 1777 S. 23.

14 Adelheid Müller, Reisende der Grand Tour in den Sammlungen Roms – Winckelmann als Cicerone, in: Römische Antikensammlungen im 18. Jahrhundert, Ausst.-Kat. Stendal, hrsg. von

Max Kunze, Mainz 1998 S. 162–163.
15 Frank, Rom (wie Anm. 3), S. 189.
16 Adelheid Müller, Sehnsucht nach Wissen. Friederike Brun, Elisa von der Recke und die Altertumskunde um 1800, Berlin 2012 S. 294.
17 Petra Rau, Friedrich Wilhelm Doell (1750–1816), Leben und Werk, Cluj-Napoca 2003 S. 35–36.
18 „L'eloge de Mr. Winckelmann: dans lequel on fera entrer le point on il a trouvé la Science des Antiquités, d à quel point il l'a laissée."
19 Rau (wie Anm. 17), S. 38–39.
20 Simone Steger, Die Bildnisbüsten der Walhalla bei Donaustauf. Von der Konzeption durch Ludwig I. von Bayern zur Ausführung (1807–1842), Diss. München 2011 S. 23 mit Anm. 56 und Kat.-Nr. 11 S. 289–291.
21 Müller (wie Anm. 16), S. 227 Anm. 980.
22 Christoph Frank, The art of governing the arts: the roman patronage of Catherine the Great, in: Catherine the Great, Ausst-Kat. Montreal, hrsg. von Natalie Bondil, Gent 2005 S. 184.
23 Zu den Korkmodellen von Antonio Chichi in Sankt Petersburg, auch zu den weiteren 1778 von Katharina der Großen erworbenen, siehe: Ekaterina Sawinowa, Die Petersburger Korkmodelle von Antonio Chichi, in: Antike Bauten. Korkmodelle von Antonio Chichi 1777–1782, hrsg. von Peter Gercke und Nina Zimmermann-Elseify, Kassel 2001 S. 28–38.
24 Frank, The art (wie Anm. 22), S. 184.
25 Goethe (wie Anm. 5), Teil 2, S. 786. Dazu: Roberto Zapperi, Das Inkognito. Goethes ganz andere Existenz in Rom, München 1999 S. 118–122.
26 Frank, The art (wie Anm. 22), S. 185.
27 Hubertus Gaßner, Jakob Philipp Hackert und Russland, in: Jakob Philipp Hackert. Europas Landschaftsmaler der Goethezeit, Ausst.-Kat. Weimar/Hamburg, hrsg. von Hubertus Gaßner und Ernst-Gerhard Güse, Ostfildern 2008 S. 46–47; Martin Dönike, From Russia with love, in: Double agents: cultural and political brokerage in early modern Europe, hrsg. von Marika Kelusek, Leiden 2011 S. 239.
28 Lauts (wie Anm. 2), S. 76.
29 Frank, Rom (wie Anm. 3), S. 190.
30 Frank, The art (wie Anm. 22), S. 187. Zu Reiffensteins Einkäufen für russische Adelige siehe auch die Tagebücher des italienischen Bildhauers Vincenzo Pacetti: Roma 1771–1819. I giornali di Vincenzo Pacetti, hrsg. von Angela Cipriani u. a., Pozzuoli 2011 fol. 12r, 18r, 48r, 49r, 52r, 74r, 76r, 78r, 80r, 83r, 125v, 127r, 129v, 130v, 131r.
31 Zitat Frank, Rom (wie Anm. 3), S. 195. Eine historisch-kritische Publikation der umfangreichen Korrespondenz von Reiffenstein durch Christoph Frank ist in Vorbereitung, Felicitas von Aretin in: Der Tagesspiegel Nr. 1973 vom 24.11.2007, Beilagen, S. B03; Müller (wie Anm. 16), S. 228 Anm. 984.
32 Zitat Reiffenstein: Frank, Rom (wie Anm. 3), S. 195.
33 Goethe (wie Anm. 5), S. 435–436.
34 Frank, Rom (wie Anm. 3), S. 197, auch zum Weiteren.
35 Frank, The art (wie Anm. 22), S. 183.
36 Frank, Rom (wie Anm. 3), S. 197 mit Anm. 67.
37 Für eine Zusammenstellung siehe Frank, The art (wie Anm. 22), S. 185.
38 Frank, Rom (wie Anm. 3), S. 191.
39 Frank, The art (wie Anm. 22), S. 187; Frank, Catarina (wie Anm. 12), S. 89.
40 Frank, Rom (wie Anm. 3), S. 184.
41 Frank, Rom (wie Anm. 3), S. 189.
42 Frank, The art (wie Anm. 22), S. 184.
43 Frank, Catarina (wie Anm. 12), S. 89–90.
44 Frank, Catarina (wie Anm. 12), S. 91–92.
45 Zitat Katharina II.; Dönike (wie Anm. 27), S. 237.
46 Gaßner (wie Anm. 27), S. 50-52.
47 Frank, The art (wie Anm. 22), S. 188.
48 Frank, Catarina (wie Anm. 12), S. 89.
49 Aretin (wie Anm. 31), S. B03.
50 Frank, Rom (wie Anm. 3), S. 201.
51 Frank, Catarina (wie Anm. 12), S. 87.
52 Frank, Catarina (wie Anm. 12), S. 92. Für eine kommentierte Zusammenstellung des Nachlassinventars von Reiffenstein siehe: Christoph Frank, Das Nachlassinventar Johann Friedrich Reiffensteins vom 18. Oktober 1793, in: Der Palazzo Zuccari und die Institutsgebäude 1590–2013, hrsg. von Elisabeth Kieven, München 2013 S. 396–425.

Фолькер Хеенес

ИОГАНН ФРИДРИХ РЕЙФЕНШТЕЙН (1719–1793), АГЕНТ ПО ПРИОБРЕТЕНИЮ ПРЕДМЕТОВ ИСКУССТВА, АНТИКВАР И НАДВОРНЫЙ СОВЕТНИК, И ЕГО МНОГООБРАЗНЫЕ СВЯЗИ С САНКТ-ПЕТЕРБУРГОМ

Иоганн Фридрих Рейфенштейн (илл. 1) родился 22 ноября 1719 г. в восточно-прусском окружном городе Рагните, где его отец был аптекарем и состоял членом городского совета. Его родители рано умерли, так что Рейфенштейн был помещен в Лёбенихтский приют в Кёнигсберге.[1] С 1735 г. Рейфенштейн изучал юриспруденцию в Кёнигсбергском университете. Однако подлинный интерес у него вызывали „изящные науки". В 1741 г. он стал секретарем „Королевского немецкого общества" в Кёнигсберге, заботившегося об улучшении немецкого языка. В связи с этим он познакомился с инициатором создания „немецких обществ" лейпцигским языковедом и литератором Иоганном Кристофом Готшедом (1700–1766). По его рекомендации он

получил место пажеского гофмейстера при дворе ландграфа Гессен-Кассельского. Там же он получил звание советника и стал претендентом на место библиотекаря. В Касселе его друзьями стали художник Иоганн Генрих Тишбейн и архитектор Симон Луис де Рей.[2] Вместе с Тишбейном он основал „Общество свободных искусств". Состоя членом аугсбургской Императорской Францисковой академии свободных искусств и наук, Рейфенштейн редактировал ее ежемесячник. Благодаря данной деятельности в это время возник первый контакт с Винкельманом, избранным за сочинение „О подражании греческим произведениям" (1755) почетным членом кассельского „Общества свободных искусств". В качестве его секретаря Рейфенштейн должен был вручить диплом ученому, к тому времени переселившемуся в Рим. Два года спустя этот ежемесячник аугсбургской академии опубликовал первое объявление об опыте истории искусства, предпринятом Винкельманом.

Так как получение места библиотекаря постоянно откладывалось и откладывалось, Рейфенштейн берет в 1759 г. отпуск на два года, чтобы в качестве гофмейстера и наставника сопровождать графа Фридриха Ульриха цу Линара во время его Гран-тура по Германии, Франции, Швейцарии и Италии. В Риме Винкельман был их чичероне; все вместе они, помимо римских древностей, посетили еще Фраскати и Тиволи. Винкельман также ввел их в высшее римское общество и в художественные круги; познакомил с теми, кто бывал у кардинала Альбани, у графини Керуффини и у Джованни Казановы. Рейфенштейн был столь очарован тамошней атмосферой, Винкельманом и его кругом, что решил остаться в Риме. Он еще поначалу сопроводил своего воспитанника во Флоренцию, где провел в конце концов еще почти год и, помимо прочего, завел знакомство с Ангеликой Кауфман, немаловажное для его дальнейшей жизни.

С осени 1763 г. он жил в Риме, поначалу в доме на Виа Кондотти, затем, по-видимому, с осени 1767 г. в двух комнатах первого этажа в Палаццо Дзуккари, где ныне находится Bibliotheca Hertziana.[3] Ранее Винкельман недолго пожил здесь в 1755–1756 гг.[4] Рейфенштейн же прожил здесь четверть века до своей смерти. Поначалу под руководством Винкельмана он погрузился в изучение античности. Помимо этого, он был занят возрождением древней энкаустической живописи, в чем ему был сужден определенный успех. Как сообщает Гёте, его техника была применена при создании копий Лоджий Рафаэля для Екатерины II. Энкаустическая живопись — это художественная техника живописи, при которой цветовые пигменты, соединенные с воском, наносятся горячими на загрунтованную поверхность.[5] В то же время он занимался восстановлением искусства древнего стекольного производства, чтобы из цветного стекла изготовлять копии древних резных камней. Они были очень популярны среди тогдашних римских путешественников. Его изобретения были затем использованы Исайей Веджвудом (1730–1795) и Джеймсом Тасси (1735–1799) на их фабриках и тем самым весьма способствовали распространению любительского изучения гемм.[6] Винкельман уважительно упоминает исследования Рейфенштейна в области изготовления стекла в „Замечаниях к ‚Истории искусства древности'".[7] Во втором издании „Истории искусства древности" он даже парафразирует пассажи из сочинения Рейфенштейна „О работах по стеклу у древних", когда он говорит об изготовлении стекла в античности.[8] Кажется, что в течение некоторого времени Винкельман надеялся, что Рейфенштейн мог бы стать его научным сотрудником и последователем, но вскоре распознал непригодность Рейфенштейна к этому.[9] Карл Юсти цитирует о Рейфенштейне следующее высказывание Винкельмана: „[…] бесхитростный Рейфенштейн теряется в мелочах, предпринимает многое и не доводит ничего до конца".[10]

С 1765 г. Рейфенштейн выступал также в качестве чичероне для высокопоставленных путешественников.[11] Винкельман поручал ему, для того, чтобы разгрузиться самому, водить по Риму посетителей из северно-европейских стран, благодаря чему в конце концов возникли связи с дворами в Готе и в Санкт-Петербурге, важные также и для самого Рейфенштейна.[12]

Винкельман и Рейфенштейн понимали задачу приобщения к античности совершенно по-иному, чем местные итальянские чичерони, которые по большей части были поверхностно образованными „указывателями произведений искусства" и „круговодами". Так, писатель Иоганн Якоб Фолькман (1732–1803), автор „Историко-критических известий об Италии", жало-

вался, что итальянские чичерони „не обладая большими знаниями и вкусом, в то же время наизусть выучили искусство халтуры [...], они именуют статуи по собственному усмотрению и дают картинам ложные имена. [...] Большинство произведений у них — это „восхитительные вещи", но истинного любителя они редко могут привести к подлинно прекрасному и не способны помочь в формировании его вкуса".[13] Как чичероне Винкельман способствовал созданию новых идеальных масштабов, представляя созерцание произведений искусства, в особенности античных, как переживание. При этом он выходил далеко за границы приближения к достопримечательностям Рима, обычно до того ограничивавшегося „фактами". Для него на первый план выступало чувственное постижение увиденного, запечатленное им в описаниях статуй Бельведера. Он возвысил классическую греческую культуру до эстетического и нравственного идеала, который должен был стать матрицей формировавшегося во второй половине XVIII в. классицизма.[14]

После смерти Винкельмана в 1768 г. Рейфенштейн становится чичероне, которого предпочитают многочисленные римские путешественники. Он был многим обязан литературному и эстетическому влиянию своего друга, бывшего для него примером для подражания, и позднее пытался утвердить эстетику Винкельмана в художественных академиях северной и восточной Европы.[15] Поэтому он посвятил себя распространению и публикации наследия Винкельмана, а также его воплощению в произведениях искусства; собственных объемных трудов он не создал.[16]

В 1777 г. Рейфенштейн побудил Фридриха Вильгельма Дёля, скульптора из Готы, чье художественное образование он курировал в Риме, создать бюст Винкельмана. Потому ли, что этот бюст отличался слишком тщательной выработкой деталей, или потому, что исполнение в мраморе заняло бы слишком много времени, Рейфенштейн поручил французу Луи Валадье (1726–1785), жившему в Риме, отлить бюст в бронзе.[17] В том же году он выслал этот бюст кассельскому Обществу древностей в качестве своего участия в конкурсе, объявленном Обществом: „Похвальное слово Винкельману: какой он застал науку о древностях и какой ее оставил" (илл. 2).[18]

В октябре 1781 г. Рейфенштейн добился установки еще одного мраморного бюста Винкельмана, также исполненного Дёлем, для зримого и вечного почитания своего друга в римском Пантеоне.[19] В 1820 г. при папе Пие VII, которому не пришлось по нраву изобилие бюстов ученых и художников в Церкви Святой Марии и Мучеников, он был перемещен в Капитолийскую Промотеку на Капитолии. Одна из копий должна была быть выставлена в Валхалле в Донауштауфе (илл. 3).[20]

Благодаря своей деятельности в качестве чичероне для европейской аристократии и выдающихся интеллектуалов своего времени (так, он показывал Вечный город императору Иосифу II, принцу Августу фон Заксен-Гота-Альтенбургу, наследнику русского престола Павлу Петровичу и его супруге Марии Федоровне, Гёте, Анне Амалии фон Заксен-Веймар и Гердеру) он познакомился с графом Иваном Ивановичем Шуваловым, находившимся в Риме с 1765 по 1774 г. и поддерживавшим в это время тесный контакт с русским двором.[21] Шувалов основал в 1755 г. Московский университет (нынешний университет им. М. В. Ломоносова) и в 1757 г. Академию художеств в Санкт-Петербурге. Благодаря вступлению на престол Екатерины II в 1762 г. Академия пережила нежданный расцвет — в особенности благодаря увеличению финансирования и созданию программ пенсионерства в Италии и во Франции. Благодаря Шувалову, который должен был приобретать в Риме произведения искусства по поручению императрицы, Рейфенштейн получил задание опекать молодых художников-пенсионеров петербургской Академии художеств во время их пребывания в Риме и преподавать им.[22]

Рейфенштейн наставлял их в неоклассицистической теории Винкельмана, которую он понимал весьма догматически, ибо надеялся тем самым заложить фундамент для основополагающего обновления изобразительных искусств. Кроме того, он поставлял Академии такие материалы для преподавания, как гипсовые слепки, модели древних римских зданий из пробкового дерева, исполненные Антонио Кикки,[23] гравюры Джованни Батиста Пиранези (1720–1778) и Джованни Вольпато (1733–1803).[24]

В 1769 г. Рейфенштейн познакомился в Риме с художником Якобом Филиппом Хаккертом (1737–1807), рожденным в Пренцлау, и оценил

его достоинства. Включив Хаккерта в свое окружение, Рейфенштейн помог ему утвердиться на римском художественном рынке, где царила жесткая конкуренция. Этот дружеский круг собирался по большей части в квартире Рейфенштейна в Палаццо Дзуккари. Смысл и цель этих собраний заключались в том, чтобы помочь друг другу с заказами. Художники, не принадлежавшие к тому кругу, почти не имели шанса получить заказы от римских путешественников или из-за границы от европейской знати. Еще Гёте в путевых заметках о поездке по Италии описывал этот кружок как „Святое семейство", в котором Рейфенштейну принадлежало место Бога Отца, Ангелика Кауфман была Марией, ее муж Антонио Дзукки — св. Иосифом, Хаккерт — Богом Сыном, а малоизвестный английский художник Рубби — ослом.[25]

По совету Рейфенштейна Шувалов заказал в 1771 г. у Хаккерта серию картин, которая должна была восславить победу русских над турками под Чесмой. Русский флот под верховным командованием графа Алексея Григорьевича Орлова победил турок в 1770 г. у Чесмы около малоазиатского побережья. Эта битва позднее ставилась в один ряд с морскими сражениями при Лепанто (Христианская Лига против турок, 1751) и при Трафальгаре (Великобритания против Франции и Испании, 1805), каждая из которых означила поворотный исторический момент, обросший национальными мифами.[26] Серию составили шесть картин; не жалелись ни деньги, ни усилия для того, чтобы сделать изображения возможно более реалистичными. Для написания батальных картин Хаккерт должен был многократно приезжать из Рима в Ливорно, чтобы получать указания, необходимые для правдивого изображения, от графа Орлова, тем временем прибывшего туда со своими судами. Чтобы показать художнику, как в действительности выглядит горящее судно, Орлов приказал взорвать в ливорнской гавани отслуживший свое боевой корабль. Об этом, конечно же, сообщили газеты по всей Европе, так что Хаккерт сразу же стал знаменит. Екатерина была в высшей степени довольна шестью первыми батальными картинами и потому заказала у него еще шесть картин морского сражения. Весной 1775 г. все двенадцать картин были по воде доставлены в Петербург и обрели свое пристанище в Петергофском дворце, в так называемом Чесменском зале, одном из роскошно украшенных покоев; там их можно видеть еще и сегодня (илл. 4). Для Хаккерта чесменская серия означала обретение международной известности, благодаря которой он получил множество последующих заказов, в особенности от русских дипломатов.[27]

Благодаря посредничеству Шувалова и Вильгельма фон Эдельштейна, министра Баденского герцогства, дворы Готы и Санкт-Петербурга пожаловали Рейфенштейну титул надворного советника и соответствующее содержание.[28]

Екатерина узнала о существовании Рейфенштейна от писателя и дипломата Фридриха Мельхиора Гримма (1723–1807), пребывавшего в 1775–1776 гг. в Петербурге по случаю женитьбы наследника русского престола и ставшего ее доверенным лицом во всем, что касалось литературы и искусства.[29] После этого в 1778 г. Рейфенштейн был назначен ее римским агентом по приобретению произведений искусства, чем он был очень горд.[30]

В одном из своих первых и весьма подробных писем к Гримму, обыкновенно незамедлительно пересылавшему письма в Петербург, он, по выражению Кристофа Франка, „набрасывает проект ничего меньшего, как четвертого Рима и второго Ватикана для галереи Зимнего дворца".[31] Под руководством Шарля-Луи Клериссо (1721–1820), французского рисовальщика архитектурных и ландшафтных видов, должен был возникнуть музейно-научный дворцовый комплекс, который, цитирую Рейфенштейна, „должен был бы вызвать возрождение хорошего вкуса и блистательного мастерства, утраченных большинством изящных искусств".[32] При этом Рейфенштейн придавал центральное значение копии Ватиканских Лоджий Рафаэля в натуральную величину. Так родилась идея Лоджий Рафаэля. Копии были изготовлены в Риме в 1778–1787 гг. многочисленными художниками под надзором живописца Кристофа Унтербергера (1732–1798). Их невозможно было бы сделать, как уже указывалось, без энкаустической техники, разработанной Рейфенштейном, и они до сих пор доступны обозрению в Эрмитаже (илл. 5).[33] Наряду с другими многочисленными архитектурными проектами, ориентированными на итальянские и в особенности на римские образцы и определяющими облик Санкт-Петербурга как города, Лоджии Рафаэля представляют собой, пожалуй, конкретнейший пример

того, как выдающаяся система декоративного убранства была из Рима перенесена в русские интерьеры.[34] Рейфенштейн предполагал добавить к Лоджиям другие произведения Рафаэля, Гвидо Рени (1483–1520), Доменикино (1581–1641) и Гверчино (1591–1666), что показывает непосредственную зависимость его идей от классицистического понимания искусства Антоном Рафаэлем Менгсом (1728–1779) и Винкельманом. Осуществив этот план, он желал создать полную библиотеку искусств. Тем самым он мыслил в унисон с политикой царицы в области образования и искусства; она желала установления преемственности России по отношению к Древней Греции и Риму, что выразилось в стремительном распространении неоклассицистической архитектуры в России во второй половине XVIII столетия и в создании таких художественных собраний, как, например, Эрмитаж.[35] Энциклопедист Дени Дидро (1713–1784), придававший центральное значение общедоступным собраниям произведений искусства для обучения художников и сопутствующего ему распространения хорошего вкуса, выразил эту мысль в 1773 г. во время своего пребывания в Петербурге следующим образом: „Греки, некогда варвары, только благодаря непомерному скоплению художественных произведений в конце концов вознеслись к высочайшим высотам искусства“.[36]

Одна только Екатерина приобрела в 1760-х – 1770-х гг. более чем 4000 картин, среди них собрания живописи Кроза (1772) и Уолпола (1779), а также многочисленные произведения с видами древнего и современного Рима.[37] Как копии Лоджий и термы в античном стиле, которые можно видеть в Агатовых комнатах Холодной бани в Царском селе, эти римские ведуты — выражение тоски по Риму, проходящей лейтмотивом через переписку императрицы. Екатерине из-за неурядиц, вызванных Семилетней войной, и ее последствий не было суждено когда-либо самой посетить Рим.[38] Благодаря письмам Рейфенштейна, никогда не адресованных ей прямо, она могла быть в курсе больших и малых сенсаций и событий в мирке римских и неаполитанских художников.[39] Письма доставляли ей столь много удовольствия, что она именовала Рейфенштейна „божественным“.[40]

Рейфенштейн и Гримм не страшились и предосудительных поступков, когда могли оказать услугу императрице, как то доказывает история приобретения картины Антона Рафаэля Менгса „Персей и Андромеда“; ныне одной из жемчужин Эрмитажа (илл. 6). Екатерина II выразила в 1779 г. в письме Гримму давно лелеемое желание приобрести картину Менгса. Именно Менгс вместе с Винкельманом был значительнейшим представителем концепции искусства, взращенной на греко-римских идеалах. Менгса, Рейфенштейна и Винкельмана связывала тесная дружба;[41] Винкельман даже посвятил Менгсу свой главный труд „История искусства древности“. Полотно „Персей и Андромеда“ было заказано Менгсу уэльским дворянином сэром Уоткином Уильямсом-Уинном во время пребывания в Риме в 1768 г. Менгс завершил картину на рубеже 1777 и 1778 гг., после чего выставил ее в Вилле Барберини. Она вызвала исключительный резонанс в мире любителей искусства, так что ее даже переместили в Ватиканский дворец по приказу Папы Пия VI и выставили там. В феврале 1779 г. в Ливорно ее погрузили на борт английского военного судна „Уэстморланд“. Около Марселя она стала добычей французского военного корабля. Командующей эскадрой граф д'Эстен подарил картину французскому морскому министру де Сартину, который благодаря посредничеству Гримма тайно продал картину, даже не взглянув на нее, русской императрице за большую сумму денег. Гримм и Рейфенштейн, знавшие сомнительное происхождение картины, не испытали никаких угрызений совести при ее покупке.[42] Надворный советник в письме Гримму от 19 марта 1779 г. еще раз указал на то, что „приобретение“ этого полотна в виду тяжкого заболевания Менгса — единственная возможность стать обладательницей картины этого художника столь большого формата.[43]

Спустя месяц, 29 июня 1779 г., Менгс скончался, оставив своей семье большие долги. Между Екатериной II и испанским королем Карлом III разгорелся спор о его наследстве. Рейфенштейн смог в конце концов приобрести наследство Менгса для императрицы, среди которого, помимо прочих, были картины „Иоанн-Креститель, проповедующий в пустыне“ (илл. 7), „Благовещение Марии“ (илл. 8), „Приговор Париса“ (илл. 9), а также античная камея „Персей и Андромеда“ (илл. 10).[44]

Даже приобретая произведения искусства и для Екатерины Великой, Рейфенштейн не был

застрахован от мошенничества. Так, императрица писала своему конфиденту Гримму после того, как она получила несколько картин, которые ее агент приобрел от Томаса Дженкинса (1720–1798), художника и весьма сомнительного торговца предметами искусства: „Не укладывается в голове, как в этот раз облапошили Рейфенштейна. Я посему прошу Вас преподать ему, чтобы он никогда более не вел дел с господином Дженкинсом. Эта мазня вызвала немалое замешательство".[45]

Когда наследник русского престола Павел Петрович и его жена Мария Федоровна предприняли Гран-тур в Западную Европу, продлившийся с сентября 1781 по ноябрь 1782 г., Рейфенштейн, само собой разумеется, стал их чичероне в Риме. Он вел подробный дневник обо всех визитах и осмотрах, а также и о посещениях ателье, содержащий как краткие характеристики и оценки созданий искусства, так и художников. Рейфенштейн передал Марии Федоровне этот дневник при ее отъезде. Он дает ключ к многочисленным приобретениям и заказам, делавшимся будущей царской четой в Риме для того, чтобы снабдить античными и неоклассицистическими произведениями дворец в Павловске, который как раз создавался в это время. Живописец Хаккерт сопровождал их в Тиволи и во Фраскати, ибо у Рейфенштейна разыгралась подагра на ногах. Некоторые произведения Хаккерта (Чесменская серия, итальянские и римские ландшафты) были известны чете еще до путешествия. Перед своим отъездом из Италии Павел Петрович и Мария Федоровна приобрели еще четыре картины в ателье Хаккерта (илл. 11) и, услышав, что Хаккерт отправится в Неаполь, сразу же поручили ему написать несколько видов окрестностей этого города (илл. 12), из которого они только что вернулись.[46] Встреча с наследной четой вызвала к жизни столь большое число заказов, что в Павловске возникло одно из обширнейших собраний живописи Хаккерта.[47]

Подводя итоги, можно утверждать: Иоганн Фридрих Рейфенштейн в период между 1778 и 1793 гг. переслал в Петербург большое число древних и новейших произведений искусства, среди которых создания Антонио Кикки, Дёля, Хаккерта, Менгса, Унтербергера и Ангелики Кауфман, а также либретто опер и партитуры.[48] Его действия, впрочем, оценивались по-разному. Многие современники критиковали приобретение Екатериной произведений искусства как „католическую распродажу" и им казалось, что шедевры навсегда исчезают в нирване Российской империи.[49] Однако для распространения неоклассицистического понимания искусства в Петербурге наибольшее значение и наибольшие последствия, пожалуй, имело не приобретение древних и новейших произведений искусства, но то, что он в 1779 г. поспособствовал переезду в Петербург двух итальянских архитекторов — Джакомо Кваренги (1744–1817) и Джакомо Тромбары (1742–1808), из которых в особенности Кваренги надолго определил облик Санкт-Петербурга своими классицистическими постройками, ориентированными на римскую древность.[50] Другие художники, которых Екатерина приглашала в Петербург, среди них Менгс и Хаккерт, все же отклонили это приглашение, ибо путь в Россию был дальним и утомительным, а страна, малоизвестная в Западной Европе, слыла весьма небезопасной.[51]

Незадолго до своей смерти в Риме 9 октября 1793 г. Рейфенштейн из собственного собрания завещал своей важнейшей благодетельнице в качестве знака глубочайшей признательности и дружеской преданности копию флорентийского автопортрета Менгса, которую, по утверждению Рейфенштейна, переработал еще сам художник (илл. 13).[52]

Markus Käfer

Die Winckelmann-Rede Karl Morgensterns (1803) im Kontext der Wiedergründung der Dorpater Universität durch Alexander I.

„Es lebe der Cosmopolitismus!“[1]

Schon unter Paul I. versuchte die deutsch-baltische Ritterschaft von Livland, Estland und Kurland nach fast 100 Jahren wieder eine Universität zu gründen. Entsprechend dem kameralistischen Konzept sollte die Universität im eigenen Land den – vor allem adligen – Nachwuchs für Landes- und Hofämter rekrutieren und zugleich das russische Reich mit administrativem und universitärem Nachwuchs versorgen. Die Ritterschaft traf sich mit Paul auch in der Abwehr revolutionärer Umtriebe, weshalb Paul kurzerhand das Auslandsstudium verbieten ließ. Die Vorbereitungen waren schon weit gediehen als Paul I. ermordet wurde.

Umso größer waren nun all die Erwartungen an den jungen, 23 Jahre alten Alexander I. (Abb. 1), dessen Thronbesteigung Friedrich Gottlieb Klopstock 1801 in einer Ode „mit Begeisterung“ besingt; er feiert diesen neuen Zaren als Inkarnation der Menschlichkeit, als den, der den Nationen wieder den Frieden bringt: Dieser „edle Jüngling“ verheiße, die „neue Beseligung der Nationen“ zu werden.[2] Es sind gerade mal fünf Jahre seit der Terrorherrschaft der französischen Revolution vergangen. Der 77-jährige Klopstock projiziert all seine Hoffnungen auf Zar Alexander I., dass mit dessen Regierungsantritt die von den Revolutionären verhöhnte Humanität wieder entstehe. Es ist die moralische Grundhaltung der Menschlichkeit, der Achtung vor dem Menschen, die er in Alexander erkennt, erkennen will.

Auf der Krönungsmedaille 1801 ist Alexander im Brustbild-Profil, ganz ohne Ornat, einem klassizistischen Porträttypus (Frisur à la Titus) entsprechend, abgebildet. Die Rückseite der Krönungsmedaille zeigt auf doppeltem Podest ein antikes Säulenstück, auf dem die Kaiserkrone liegt. In der Mitte umschließt eine viereckige Halterung die Säule, auf der das Wort „Zakon“ („Das Gesetz“) eingraviert ist (Abb. 2). Karl Morgenstern zitiert Alexander in indirekter Rede: „Er erklärte, obwohl unumschränkter Monarch, gleich Anfangs das Gesetz über sich, dessen oberster Vollzieher und Bewahrer er seyn wolle; denn keine Gewalt auf Erden sey rechtmäßig, die nicht aus dem Gesetz herfließe.“[3]

Was den russischen Begriff „zakon“ betrifft, so ist darin nur in der Ferne Montesquieu mit zu hören, es ist vielmehr das „im russisch-orthodoxen Glauben begründete“„zakon“, das den Herrscher „zur Verantwortung für sein Reich vor Gott“ verpflichtet.[4] Auf der Umschrift steht: „Bürgschaft für das Wohlergehen aller und jedes einzelnen.“ Der Zar, „von Gottes Gnaden Alexander I., Kaiser und Selbstherrscher aller Reussen“, bürgt persönlich für „das Wohlergehen aller und jedes einzelnen“. Und diese Bürgschaft vollzieht sich nach Gesetz, nicht in absolutistischer Willkür.

Alexanders Revolution zu Beginn seiner Herrschaft, die ‚Wohltaten‘, die er als aufgeklärter Herrscher initiiert, fördert und forciert, um das Wohlergehen aller zu ermöglichen, sind eine Bildungsrevolution in seinem Land. Für Karl Morgenstern, und das sagt er 1805 als oberster Vertreter der Schulkommission der Universität Dorpat anlässlich der Eröffnung einer

Abb. 1: Kopie des von S. S. Ščukin 1800 gemalten Porträts des Zarewitsch Alexander, vor 1805, Öl auf Leinwand, Museum für Russische Literatur im Puškinskij Dom, St. Petersburg
Илл. 1: Копия с портрета царевича Александра работы С. С. Щукина (1800), масло, холст, до 1805, Литературный музей Института русской литературы (Пушкинский Дом), Санкт-Петербург

Mädchenschule in Finnland, ist Alexander „Schöpfer neuer Menschenbildung".[5]

Der junge Zar, vom schweizerischen Aufklärer Frédéric-César de La Harpe erzogen, hatte einen anderen emotionalen, intellektuellen und sozialpolitischen Horizont als sein Vater Paul I. Mit der Festlegung der Statuten der Universität, die er, symbolisch erhöht, an seinem Geburtstag, am 12. Dezember 1802, unterzeichnete, hatte es Alexander jedoch mit anderen Gesprächspartnern zu tun, nämlich mit einer selbstbewussten Professorenschaft[6], deren Interessen auf den Wissenschaftsbetrieb und auf eine liberale Verfassung der Universität gerichtet waren; die aber auch aus ihrem (Selbst-) Auftrag der Volksaufklärung/der Volksbildung die Konsequenz zogen, die Lösung der Agrarfrage/Bauernfrage im aufklärerischen Sinne zu beschleunigen.

Dass sich in Dorpat alles so verheißungsvoll und für die Belange der Universität und für die aufklärerischen Ziele der Professorenschaft so (glücklich) fügte, ist einer außergewöhnlichen, einzigartigen personellen Konstellation zu verdanken. In Dorpat sind es der Prorektor und Unterhändler in Sachen Universitätsstatut, der Physik-Professor Georg Friedrich Parrot, ein Deutsch-Franzose, an dem sich die Geister schieden, und Karl Morgenstern, der an der Universität fünf gewichtige Positionen auf sich vereinigte – in Dorpat waren sie die beiden spiritus rectores. Alexander hatte den neuen Kurator der Universität an seiner Seite (ab Januar 1803), den Sturm-und-Drang-Dichter und -Dramatiker Friedrich Maximilian von Klinger, so dass es zu einer fruchtbaren Interessengemeinschaft zwischen Thron und Professorenschaft kommen konnte. Auf welcher Ebene sich dies abspielte, möge das Begrüßungswort von Georg Friedrich Parrot zeigen, das er am 22. Mai 1802, kurz nach der Eröffnung der Universität in Dorpat – auf Französisch – an Alexander gerichtet hat: „Wir schwören, die Menschheit/Menschlichkeit (humanité) zu achten in all ihren Klassen und (Lebens-)Formen; nicht den Armen vom Reichen, nicht den Schwachen vom Mächtigen zu unterscheiden, um uns dem Armen und Schwachen aktiver und liebevoller zu widmen."[7]

In den Worten Morgensterns lässt sich erklären, was diese vier Männer verband: „Sie erkannten ineinander die Gleichheit der Gesinnungen, welche das stärkste Band ausmacht, das Menschen von Geist miteinander verbindet"[8], und dieses Band, in Klammern gesagt, war auch das Band der Freimaurer. (Dieser Aspekt ist noch für Dorpat ein Desiderat der deutschen Forschung.)

Die „Gleichheit" entsteht durch ein Ausbalancieren der Kräfte, die in diese Freundschaft investiert werden. Parrot mag aus aufklärerischen Motiven heraus und in klarer Analyse der Machtverhältnisse der Initiator der sich rasch bildenden Interessengemeinschaft gewesen sein. Morgenstern repräsentiert den Part der Selbstverpflichtung auf die Werte der Humanität und Aufklärung; er formuliert die moralische Prämisse, die in dieser Freundschaft gilt: „Der Sinn für das sittlich Gute, oder das moralische Gefühl" hat in allen Menschen „tiefe Wurzeln".[9] Klinger als Kurator der Universität schirmt die Freundschaft gegen Anfeindungen ab und sorgt für die administrative Umsetzung der gemeinsamen Ziele. Alexander, real mit absoluter Macht ausgestattet, übernimmt den schwierigsten Teil in dieser Freundschaft, denn er will die moralische Verantwortung für sein Volk mit der Ausübung von Macht verbinden; er muss die sozialpolitischen Prioritäten austarieren, ein rationales Entscheidungsgeflecht knüpfen und seine Macht durch das Vertrauen zu seinen Freunden korrigieren. Im

Abb. 2a–b: Medaille auf die Krönung von Zar Alexander I. von Russland, 1801, Gold, Historisches Museum Aargau, Schloss Lenzburg
Илл. 2a–b: Золотая коронационная медаль российского императора Александра I, 1801, Исторический музей кантона Ааргау, замок Ленцбург

‚cosmopolitischen', im bildungsrevolutionären Impetus waren sich die vier Protagonisten einig, wie im Wollen, die Universität mit einer Verfassung auszustatten, die „auf ewige Zeit gelten soll"; die Universität, dieses „Heiligthum der Wissenschaften" sollte in einen „blühenden Zustand" versetzt werden.[10] In diesem Freundschaftskreis gelang es Alexander, gelang es den vier Freunden, eine humanistische Konzeption von Bildung umzusetzen.

Der (machtpolitische) Anfangserfolg für die Sache, die „gute Sache" der Universität bestand darin, dass die Universität eine Reichsuniversität wurde, mit einer klar definierten Autonomie und mit außergewöhnlich hohen finanziellen Mitteln ausgestattet und wie selbstverständlich eine deutsche Universität mit einer Lutherisch-theologischen Fakultät. Dazu gehörte auch das Konzept, dass die Universität Dorpat für das Schulwesen in den baltischen und finnischen Provinzen verantwortlich war; Morgenstern wurde der Vorsitzende dieser Kommission. Klinger bemerkte hierzu pragmatisch: „[…] man muss ja wohl von jedem, der die höheren Wissenschaften lehrt, denken, dass ihm auch dieses Geschäft geläufig sein müsste."[11] Als übergeordnete Behörde hatte Alexander das „Ministerium für Volksaufklärung" geschaffen.

Mit der Wiedereröffnung der Dorpater Universität begann die „Gründungswelle" der russischen Universitäten.[12] Der Philosophieprofessor Benjamin Jäsche dokumentierte die Reden, die während den Gründungsfeierlichkeiten der Universität Dorpat (21./22. April 1802) gehalten worden sind und veröffentlichte sie wie eine programmatische Gründungsschrift.

Vor welch europäischem Hintergrund die Gründung der Universität vor sich ging, sei einer zeitgenössischen, klugen, machtpolitischen Analyse dieses „Friedensjahres" 1802 – gemeint ist der Frieden von Amiens im März 1802 – entnommen. Der Autor schätzt die Bedeutung der Begebenheiten dieses Jahres als „größer" ein, „als sie das thatenreichste Kriegs-Jahr für das Schicksal von ganz Europa jemals hatte". Napoleon täte gut daran, den Frieden zu wünschen, „um im Frieden weiter zu erobern". „Die Nordischen Mächte", und damit sind hier weniger Dänemark als vielmehr Schweden und Russland gemeint, „die sich in einer Art von Unabhängigkeit erhalten haben, werden sich wohl niemals dahin vereinigen, die Macht [„in französischen Händen"] des südlichen und westlichen Europa [...] zu bekriegen." Die Begründung dafür trifft dann auch auf Frankreich zu: „Eine Macht allein kann, bey der weiten Entfernung, nichts ausrichten." Das Fazit ist hellsichtig: „Die Geschichte hat kein Beyspiel, daß Reiche, die schnell zum Colosse werden, es lange bleiben."[13]

In hoher, feierlicher Stimmung, in hoffnungsfroher Erwartung und in Dankbarkeit Alexander gegenüber vollzieht sich die Gründungsfeier – vor 19 zu immatrikulierenden Studenten.[14] Drei Themen

durchziehen die Reden: Weil es (noch) eine Landesuniversität sei, wurden die patriarchalischen Argumente wiederholt, wie vorteilhaft, nützlich, auch für „wenig bemittelte Eltern", es für Livland und Estland (und Kurland) sei, wenn die Landessöhne behütet und beschützt im eigenen Land die Universität besuchen könnten und innerhalb der „liberalen Politik" Alexanders ihr Freiheitsbedürfnis ausleben könnten.[15]

Die panegyrischen Topoi sind bei solchen Gelegenheiten vorgegeben, die Dank- und Ergebenheitsadressen an Alexander I. werden in das Gebet und die Ausführungen eingewoben. Sie sind ein Beweis der Loyalität zum Herrscher und die Anerkennung der durch Humanität legitimierten legalen Herrschaftsbefugnisse des Kaisers.

Der dritte Themenbereich bezieht sich darauf, wie durch die „Errichtung einer Landesuniversität Seiner [Alexanders] Liebe zur Weisheit und Wissenschaft, zur Aufklärung und Humanität" ein „unvergängliches Denkmal" gesetzt werden könne.[16] Gerade hierbei zeigt sich, welche Kämpfe sich im Hintergrund oder auch auf offener Bühne zwischen Ritterschaft und Professorenschaft abspielten. Die Antipoden seien kurz dargestellt:

Der Oberpastor Friedrich David Lenz preist in seiner Predigt, ganz im Geiste der Allianz zwischen Thron (mit „allen Zweigen seines Allerhöchsten Kayser-Hauses")[17] und Altar, Gottes „ewige[n] Urquell aller Weisheit und alles Verstandes"[18], und mit Bezug auf das Buch des „Volks-Lehrers" Jesus ben Sirach belegt er, wie „Wissenschaften und Gelehrsamkeit [...] eine warme Verehrung der Religion" befördern. Als habe es eine Unterbrechung im königlichen Gottesgnadentum gegeben und Dorpat nun „endlich", nach 103 Jahren, mit der Gründung der Universität den Beweis des Gottesgnadentums geschenkt bekommen, „erhöhte Gott einen Alexander I., den weisen den gütigen Vater Seines Reichs auf Rußlands Thron."[19] Allerdings sieht er auch mögliche Konflikte, die durch die heimgekehrten Studenten entstehen könnten, denen „das Ausland zu einem Elysium wurde" und für die die heimischen Ordnungen und Gesetze „mit [ihrem] Freiheits-System nicht zusammen passten."[20]

Professor Daniel Georg Balk, „Professor der Pathologie und Therapie", hält eine Rede, die, in welcher Dramaturgie auch immer, die offiziellen Reden abschließt und das Programmheft „krönt". Er tritt als einer auf, der den gesellschaftlichen Körper seziert und sich berufen fühlt, die Pathologien wie ein Arzt zu diagnostizieren und zu therapieren. Er wählt sich ein moralisches Thema, über das ein Mediziner angesichts der Menschlichkeit und so oft angesichts des Todes seiner Klienten, nachdenken kann: „Was ist wahrer Ruhm?" Er hält mit Verve und kühler Rationalität eine vorrevolutionäre Rede; er wagt es, diese zu halten, indem er den unausgesprochenen Nachweis bringt, was das Jahr 1789 vom Jahr 1802 unterscheidet: Alexander I. ist nicht Ludwig XVI. und regiert ohne eine Marie Antoinette.

Als erstes handelt er die Gleichung Adel = Ruhm ab: Für ihn ist der Adelstitel ein „politisches Prärogativ, das öffentliche Beglaubigungsschreiben des Staates"; einem adligen Geschlechte entsprossen zu sein, „ist ein sehr gewöhnlicher Stab, auf welchen Ruhmsucht zu stützen pflegt" – dies sagt er auch acht adligen Studenten ins Gesicht, und er setzt nach: „angeborene Größe des Geistes und Herzens" steht nicht „als Grundgesetz im ehrwürdigen Kodex der Natur."[21] Auch nicht die „Magie des Goldes" und auch nicht der Ruhm, der „das Schlachtfeld zu Tausenden düngt", bringen den wahren Ruhm.[22] Mit Alexander ist ein staatsmoralischer Machtwechsel eingetreten: „Heil uns, dass wir in einem Staate leben, wo auch der ärmste niedrigste Bürger desselben, durch ächtes erworbenes Verdienst sich zum Stammvater einer edlen Nachkommenschaft erheben kann!"[23]

In seinem Resümee richtet sich Balk an alle: „Nützlich zu sein, dies meine Herren, ist des Weltbürgers höchste Ehre und nützlich gewesen zu seyn, der schönste Nachruhm, den er einst hinterlassen kann!"

Nun, auch Balk ist Realist genug zu erkennen, dass es der Anforderungen und Aufgaben wegen verschieden beschwerliche Wege zum „Tempel des Ruhms" gibt: „Am schwierigsten unter allen Ständen wird freylich der Weg zum Tempel des ächten Ruhm's dem Fürsten". Und nun zeichnet er das Ideal des tugendhaften, benevolenten Fürsten – das Gegenbild des „Fürsten" Machiavellis: es ist ein „Regent, der für Sicherheit, beglückende Ordnung, moralische und intellektuelle Bildung, Wohlstand, Freuden und Freyheit seiner Unterthanen sorgt", der „nicht als Herr der Gesetze, sondern nur als Ihr Verweser und Beschützer erscheint: o dieser Regent lebt ewig in den Annalen des wahren Ruhms". Und nun inszeniert er zum Abschluss seiner Rede panegyrisch das Lob auf Alexander, dem dieser Ruhm gebührt.[24]

In Ton und Inhalt Ähnliches liest Alexander in den Briefen seines ehemaligen Erziehers, für den Alexander auch als Kaiser „Mensch und Bürger" blieb. Anfang Januar 1803 schrieb de La Harpe aus Paris an Alexander: „In all dem, was ich sehe, beruht meine einzige Hoffnung auf ihnen." De la Harpe korrespon-

diert mit ihm über Pestalozzi und bestärkt Alexander ganz im Geiste Pestalozzis in seiner Bildungspolitik für die Armen: „Indem Sie die Volksbildung betreiben, werden Sie die arme Menschheit den Klauen der Heuchler, der Hinterlistigen und der Ehrgeizigen entziehen, die sie dumm, verdorben und erniedrigt halten wollen, um unter diesem Vorwand sie zu verleumden, zu beleidigen, zu unterdrücken, kurz, um auf deren Kosten ihre schändlichen Triebe zu befriedigen."[25]

Morgenstern hält die Festtagsrede an des Kaisers Geburtstag, am 12. Dezember 1802, *Über den Einfluss des Studiums der Griechischen und Römischen Classiker auf harmonische Bildung zum Menschen.*[26] Er erläutert, in welchem Geist die Universität sich ihrer Herkunft und Grundlagen versichern soll. Morgenstern ist seinen 47[27] Studenten und Kollegen gegenüber ganz der Platoniker. Wie „in Italien durch das wiederbelebte Studium der Alten höhere Bildung hervorging", wie also die Renaissance „die Dunkelheit des Mittelalters" mit Hilfe der griechischen und römischen Klassiker verließ und neue Klassiker hervorbrachte, so soll es in Dorpat eine geistige und moralische Renaissance geben. Er versammelt ein Pantheon der antiken Geister von Homer bis Tacitus in Gemeinschaft mit all denen, die ihre geistigen und moralischen Wurzeln in der griechisch-römischen Antike haben. Der Hochschullehrer muss es Sokrates gleichtun, „der die Philosophie, wie Cicero sagt, vom Himmel abrief", der die Menschen, wo immer „nöthigte, sich um das Leben, um die Sitten, um Gutes und Böses zu bekümmern." Mit dieser sokratischen Methode förderte ihn an der Domschule sein „sokratischer Lehrer und Führer", Gottfried Bendict Funk, zu dessen Angedenken Morgenstern seinen „Onyx mit dem Sokrateskopf am Fingerring" trägt.[28] Unter der Ägide Funks hatte ihn schon als Domschüler „ein lebendiges, ihm ursprünglich eingepflanztes, Verlangen nach dem Wahren, dem Guten, dem Schönen, mächtig ergriffen".[29] Diese Trias[30] ist das für ihn gewichtigste Erbe der Antike, das sich nur durch das Studium der antiken Klassiker und der sich auf sie berufenden Neo-Klassiker erschließen lässt. Er erstellt für die Studenten einen Bildungskanon, der von den Werken Homers bis zu denen Goethes reicht. Und hier nennt er auch Winckelmann, der „in die höhere Richtung" weise.[31]

Gegen all die Verirrungen der französischen Revolution und deren Rekurs auf die Antike verweist er auf das in der Trias enthaltene antike Menschenbild: „Das Wahre, das Gute, das Schöne", ist von jeher die „Mitgift", die „die mütterliche Natur" dem Menschen mit auf den Weg gegeben hat; und „in jeder gesunden [!] Menschenseele liegt Sinn, Empfänglichkeit" dafür.[32] Die aufklärerische Aufbruchsstimmung, die an dieser Universität herrscht, unterlegt dieser Trias auch einen radikalen Sinn: die Wahrheit demontiert jede Hierarchie, das Gute zu wollen, macht alle Menschen gleich, das Schöne zu empfinden, wendet sich ganz dem Menschen und der Subjektivität zu. Diese Handlungsanweisung, das Wahre zu erkennen, das Gute zu wollen und das Schöne zu empfinden, entwickelt Immunkräfte gegen revolutionäres Denken und Wollen. Bildung bedeutet besonders in dieser nachrevolutionären Zeit Gesundung; Morgenstern verspricht seinen Studenten: „Ihr werdet finden, wie die Moral der Alten Tugend nicht nur lehrt, auch hervorbringt; moralische Gebrechen nicht nur zeigt, auch heilt."[33] Bildung, und dies ist der Grundton in seinen Ausführungen, ist Charakterbildung, nur diese Bildung führt zur Humanität.[34]

Was den Studenten „weiser, besser" machen kann, zeigt er u. a. an Tacitus, dem „ersten und zugleich so humanen Mann", „der mit unauslöschlichem Stirnmal die Menschenverächter, die er abmalt, brandmarkt, mit unauslöschlichem Abscheu gegen Menschenverachtung uns [...] erfüllt".[35] Die Antike bietet „wirksame Hilfsmittel" an, um die eigene „intellectuelle, moralische und ästhetische Cultur" zu entwickeln. Es sind die Erkenntnismodelle, die sich auf das Heute übertragen lassen.

Und doch wähnt er auch Kräfte am Werk, die „im Stillen furchtbar, dann hervorbrechend und zermalmend, der Verbreitung des Lichts der Wissenschaften und der Humanität entgegen streben." Auch an seine Gegner gerichtet formuliert er den Schwur der Professoren und den der Studenten – vor Gott und Alexander: den Professoren gehe es „um die Sache, nicht um ihre Person; um eigenen Vortheil nicht: aber um das Beste der Anstalt." Mit der Stimme seiner Studenten schwört er, „nie zu vergessen, dass es keine Freiheit in der sittlichen Welt, auch keine akademische giebt, die mit den gleich ehrwürdigen Rechten anderer Menschen, unserer Brüder, streitet."[36]

In welch „höhere Richtung" nun Winckelmann, „der Deutsche von antiker Seele in Rom"[37], die Studenten weisen kann, entwickelt Morgenstern in seiner zweiten Festtagsrede, in seiner „Johann Winkelmann"-Rede[38] an des Zaren Geburtstag am 12. Dezember 1803.

Wie ein Motto für das Studium der Studenten an der Livländer Universität Dorpat zitiert Morgenstern

zu Beginn seiner Winckelmann-Rede aus einem Brief Winckelmanns „an seinen geliebten Livländer", „den noch lebenden Geheimen Rath", Friedrich Reinhold von Berg, als spräche Winckelmann direkt zu den Studenten: „Gewöhnen Sie sich an das eigene Denken, und suchen Sie Ihre eigenen Gedanken zu entwerfen. Ein einziger Gedanke, welcher Ihnen neu scheint, ist einen ganzen Tag werth. Alsdann werden Sie eine ungefühlte Wollust schmecken, die in der Zeugung im Verstande besteht."[39]

Es gibt Ende des 18. Jahrhunderts eine breit gefächerte Diskussion über das Selbstlernen/Selbstdenken, zu deren Initiatoren Morgenstern hier Winckelmann zählt. Welchen Lektürefundus es bedarf und in welchem geistigen Horizont sich eine solche Selbstentwicklung, die natürliche Selbstentwicklung, vollziehen kann, hat Morgenstern in seinem ersten Vortrag dargestellt. Nun wird er am Beispiel Winckelmanns, am Beispiel des Charakters Winckelmanns, den Weg eines Schustersohnes nachzeichnen, der bis in die Höhen der Wissenschaft aufstieg. Für diesen Schustersohn war „weder Geburt noch Stand" ein Hindernis[40], weil er, und zwar lebenslang, sich bildete. Winckelmann, „diese starke ungebeugte Seele, die wohl weiß, was sie will"[41], ist das Vorzeigemodell einer aufklärerischen Biographie. Morgenstern geht es darum, einerseits die notwendigen Faktoren für ein emotional und intellektuell gelingendes Gelehrtenleben nachzuzeichnen, aber auch seine Wiederholbarkeit einsichtig zu machen.[42] Für Morgenstern ganz persönlich ist Winckelmann der Beweis seines eigenen Lebensmottos: qui vult potest, wer will der kann.[43]

Winckelmann ist für Morgenstern ein Beispiel für all die Entwicklungsmöglichkeiten eines Menschen, der in „ungünstigen Umständen" aufwuchs, aber „jene Geistesunruhe" besaß, „die bey ausgezeichneten Menschen oft Bürge und Vorbote des Verdienstes ist" und die ihn „unstät in seinen Studien gemacht" hatte. Diesen von der Natur „ausgezeichneten Menschen" offeriert Morgenstern den Studenten als nachahmenswertes Vorbild. Winckelmann liest und liest die „grossen Dichter der Griechen", weitet seinen Blick durch das Literatur- und Geschichtsstudium, beschäftigt sich mit neueren Sprachen und besitzt bald „einen Schatz philologischer Kenntnisse, besonders in Beziehung auf Mythologie, Poesie und Geschichte", wobei durch die „schönen und erhabenen Bilder" Homers und Platons Winckelmanns lebendige Phantasie „aufgenährt" wird.[44]

Die hermeneutischen Schritte, die Winckelmann dann in Rom praktiziert, beschreibt Morgenstern wie eine ‚via regia' des Denkens, der Kunsterkenntnis, der Erkenntnis der schönen Kunst, besonders „der schönern des Alterthums"[45]: „staunend, bewundernd, geniessend; dann vergleichend, beschreibend, erklärend", um dann „endlich das Einzelne zu allgemeinen Ansichten" zusammenzufassen. Ausgestattet mit einer natürlichen Sensibilität, die wie ein Geschenk angenommen und weiterentwickelt werden muss, gehört es zur Kraft des Charakters, die guten Eigenschaften in sich zu vervollkommnen.

Der geistige Reichtum, den sich Winckelmann geschaffen hat, ist die Voraussetzung für die „glücklichsten Verhältnisse"[6], die sich daraus entwickeln können, und die werden durch Förderer und Freunde vervollständigt, so geschehen in Nöthnitz durch den Grafen von Bünau, in Dresden durch Oeser, Lippert und Hagedorn, in Rom durch Albani, Mengs und andere. Erst im Nachhinein erscheinen die Wege als Plan, den Winckelmann einerseits durch das (unruhige) Erspüren seiner Naturanlagen, durch das Ausüben seiner natürlichen Fähigkeiten selbst bestimmte, während er andererseits immer in engem Kontakt zu seinen Freunden und Gönnern blieb, die sein reiches Naturell, seine emotionalen und intellektuellen Qualitäten erkannten, die Selbstvergewisserung stärkten und förderten, weshalb Morgenstern in Winckelmanns Werdegang der Freundschaft einen höchst existenziellen Anteil zuweist. Freundschaft bildet den Menschen, bildet Geist und Charakter. Winckelmann hatte die Gabe, seine Naturanlagen in den Beziehungen zu seinen Lehrern, zu seinen Freunden, zu seinen Gönnern und in Auseinandersetzung zur Obrigkeit zu erkennen und in diesen Beziehungen aufblühen zu lassen. Daher sind für Morgenstern die Briefe die wichtigste Quelle seiner Darstellung, weil Winckelmanns Lebensplan ein psychologisch zu erkundender ist, weil in den Briefen sich die „Selbsterkenntnis" eruieren lässt, sich die „Selbstbehauptung" offenbart[47]: Das Leben Winckelmanns ist ein Leben ohne Unterwerfung, er entwickelt eine Widerstandskraft gegen moralische und politische Vereinnnahmungsversuche, lebt fast asketisch „bei immer mehr errungener Freyheit und Unabhängigkeit."[48] Winckelmann ist nie Spielball anderer.

Diese Argumentation geht von einem Naturbegriff aus, der die Natur primär als Realisierungsmöglichkeit der positiven Potenzen definiert, ganz in Analogie zur christlichen Vorstellung des Menschen als Krone der Schöpfung. Ein Jahr nach dem Ende der Terrorherrschaft Robespierres schreibt Morgenstern: „Sobald der Mensch in die Natur tritt, arbeitet die

ganze Natur an seiner Vervollkommnung". „So sollte auch die allgemeine Vergänglichkeit der Dinge in der Welt dazu dienen, die Kräfte des Menschen zu üben, und ihn auf dem Wege zur Vollkommenheit, insonderheit der moralischen, immer weiter führen."[49]

Der Gedanke, die Menschheit habe mit der Französischen Revolution das Böse hinter sich gelassen und dass auch Gräuel die Naturgesetze der Perfektibilität des Menschen nicht trüben können, ist, um einen Vergleich anzustellen, Kantisch gedacht[50], nämlich die Französische Revolution als bedauernswerte Etappe auf dem Weg der Vervollkommnung der Menschheit zu bewerten. Und auch Alexanders Zukunftsblick ist unerschütterlich: er dekretiert im Geleitwort der Fundations-Akte (1802, s. o.), „auf ewige Zeiten, für Unser Reich, und insbesondere für die Provinzen Liv- Ehst- und Kurland, eine Universität, deren Sitz Wir in der Stadt Dorpat bestimmen", zu gründen.[51]

Es gehört zu dieser teleologisch gefärbten Sicht, aus der Morgenstern seine Zuversicht nährt, dass „alle großen Revolutionen, in der physischen sowohl, als in der moralischen Welt […] Quellen der Vervollkommnung der Menschheit seyn müssen." Es gibt keinen säkularen Verlauf von Revolution, die Abgründe des Menschen werden nicht analysiert.

Dass Morgenstern besonders die Freundschaftsbeziehungen Winckelmanns, die Idee, das „Göttliche" der Freundschaft hervorhebt, spiegelt in dieser historischen Situation von 1802/03 die Freundschaftskonstellation wider, die sogar in Staatsgeschäften eine Macht entwickeln kann, die die Fortschritte der Menschheit fördert. Freundschaft, nach Winckelmann „die größte aller menschlichen Tugenden" – Freundschaft ist die Kernzelle der Moral. Allerdings, wie Morgenstern Winckelmann weiter zitiert: „Dieses Glück ist den Großen in der Welt unbekannt, weil es nicht anders als durch Verleugnung allen Eigennutzes und aller fremden Absichten kann errungen werden."[52] Mit Alexander hat sich die Welt verändert: Mit der Freundschaftsfähigkeit des Herrschers Alexander kommt eine Moral der Achtung, der Humanität in die Politik, verbunden mit den hehren Absichten, die Menschen zu veredeln, allen Menschen zu dienen. Insofern hat Morgenstern in seiner Winckelmann-Rede diesen Freundschaftskreis charakterisiert: Die Männer, die Alexander umgeben, sind vom gleichen freien Geist, der Winckelmanns Lebensplan inhärent war, wie er sind sie Diener der Wissenschaft und Humanität – und dies in Freundschaft mit dem Herrscher des Landes.

Nachtrag:
Erläuterung zum Alexander-Portrait

Das Gesicht des 22-jährigen Zarewitsch Alexander ist in frischem Teint und in weicher, geglätteter Manier gemalt (Abb. 1). Der lockig-lockere Haarschopf, die hellen Augenbrauen, der versonnen träumerische Blick und die geschwungenen roten Lippen verleihen Alexander einen leicht erotisierenden Ausdruck; es entsteht eine emotionale Kommunikation mit dem Betrachter, eine Intimität, die zwischen Offenheit und scheuer Zurückhaltung changiert. Die Zeit der Perücken und Zöpfe ist vorbei; Alexander präsentiert sich als Individuum im Bildraum, als wolle er die Außen- und die Hof-Welt von sich fernhalten, als wolle er mit dieser Selbst-Darstellung ohne herrischen Gestus, ohne Herrschaftsinsignien seine Natürlichkeit, seine ‚schöne Seele' zeigen. Dass er, kaum ein Jahr später, auch als Zar zahlreiche Kopien dieses Porträts anfertigen ließ (bzw. das Kopieren zuließ), zeigt, wie sehr er sich diese unverstellte Zuneigung seinen Untertanen gegenüber bewahren wollte – die Orden des hl. Andreas und des hl. Johannes von Jerusalem verweisen auf dieses Versprechen. So wird dieses Porträt, nun als Porträt des Zaren, im neuen Jahrhundert zum Gegenprogramm der ‚portraits d'apparat', der royalen Prunkporträts in der Nachfolge des von Hyacinthe Rigaud gemalten Herrscherporträts von Ludwig XIV. (1701).

Anmerkungen:

1 Briefwechsel zwischen Georg Friedrich Parrot und Karl Morgenstern, bearb. von Ingrid Loosme und Marc Rand, deutsch/estnisch, Tartu 1992 S. 32 (Dorpat, Januar 1803); dieses Motto schrieb in einem (vertraulichen) Billett der Rektor der Universität Dorpat, Georg Friedrich Parrot, an seinen Kollegen und vertrauten Freund Karl Morgenstern. „Morgenstern bewundert aufrichtig Parrots Wahrheitsliebe und Kampfgeist, Zielsicherheit und Gewandtheit […] sowie Parrots zähe Arbeit zum Wohlergehen der Universität." (Vorwort S.16–17).

2 Friedrich Gottlieb Klopstock, Kayser Alexander, in: Minerva 12 (1801) S. 377–380.

3 Karl Morgenstern, Vom Verdienste. Zum Gedächtnisse Alexanders des Ersten, Mitau 1827 S. 21. Ein Numismatiker kommentiert: „Welch einfache und sprechende Allegorie, die Krone ruht auf der festen Säule des Gesetzes.", in: Annalen der gesammten Numismatik, hrsg. von Friedrich Schlichtegroll, Bd. 1, Leipzig 1804 S. 180–181 (auch online); Abbildungen und Kommentar von Jörg Zemp, in: Beiträge zur schweizerischen Medaillengeschichte 43–47 (1993–1997) Heft 182 (auch online).

4 Ljuba Kirjuchina, „Singt unserm großen Kaiser Ehre!" Herrscherlob und Herrschaftsverständnis in der Petersburger deut-

schen Gelegenheitsdichtung des 19. Jahrhunderts, in: Das literarische Lob. Formen und Funktionen, Typen und Traditionen panegyrischer Texte, hrsg, von Norbert P. Franz, unter Mitwirkung von Georg Braungart, Bernd Engler, Volker Papp, Berlin 2014 S. 294.

5 Karl Morgenstern, Von den Grenzen weiblicher Bildung, in: Johannes Müller oder Plan im Leben nebst Plan im Lesen u. von den Grenzen weiblicher Bildung. Drey Reden, Leipzig 1808 S. 110. Die gesamte Schrift stellt er auf der Titelseite unter das Motto: „Qui vult, potest", das seit seiner Domschulzeit in Magdeburg sein eigenes Motto war.

6 Die Professorenschaft musste 1800 dem Kuratorium gegenüber „den Eid der Treue, des Fleißes und des Gehorsams ablegen.", s. Johann Wilhelm Krause, Das erste Jahrzehnt der ehemaligen Universität Dorpat, in: Baltische Monatsschrift 53=44 (1902) Heft 1/6 S. 240, 235; (auch Bd. 54 S. 81–103).

7 Friedrich Bienemann, Der Dorpater Professor Georg Friedrich Parrot und Kaiser Alexander I. Zum Säkulargedächtnis der alma mater Dorpatensis, Riga 1902 S. 116 Anm. Es ist derselbe Parrot, der 1795 in einer Schrift die „Ökonomie" nicht nur auf „land- und stadtwirtschaftliche Produkte einschränken" will, sondern die „Seelenprodukte" darin einschließt, denn „dann erst schließen sich die drei Glieder der schönen Kette fest ineinander: Industrie, Bevölkerung, Aufklärung." Und daraus zieht er die logische und sozialpolitische Konsequenz, nämlich die „folgende Wahrheit: der Wohlstand des Erbherren läuft schlechterdings mit dem Wohl seiner Bauern vollkommen parallel (ebd. S. 62). Johann Wilhelm Krause, zu dieser Zeit noch nicht Dorpater Professor, beschreibt die Umstände des Alexander-Besuchs wie eine Provinzposse; das Ergebnis der Rede war: „Das Kuratorium kochte voll inneren Aergers, aber Parrot wurde der Mann des Tages, das Organ seiner Kollegen und aller Redlichen, die es mit der guten Sache wohlmeinten." Es passt zu Krauses ironischer, lässiger, bissiger und freier Schreibweise, wenn er mit etwas Süffisanz Alexanders „besondere Aufmerksamkeit auf den kleinen, schmächtigen, schwarzlockigen Redner" beobachtet. Etwas ernster fügt er an: „Alexander war von Parrots einfachen, aber aus tief bewegter Seele gesprochenen Worten getroffen" und habe dringlich um den Text der Rede gebeten. Was also die emotionalen Machtspiele zwischen Alexander und Parrot betrifft, so beurteilt Krause Parrot als den „Gewinnenden": der „begeisterte" Parrot „warf zündende Funken in das empfängliche Herz des Monarchen." Krause betrachtet distanziert und bisweilen amüsiert die Strategien der hohen Politik nur als Spiel ehrgeiziger Männer, und so manches ist für ihn nur eine Luftblase: Krause (wie Anm. 6), S. 239. Die Empfangsrede Parrots gehört auch, wie Erich Donnert resümiert, zum „Bekenntnis der neuen Wissenschafts- und Bildungsanstalt, Wortführerin von sozialen Reformen im Russischen Reich zu werden." Erich Donnert, Die Universität Dorpat-Jur'ev 1802–1918. Ein Beitrag zur Geschichte des Hochschulwesens in den Ostseeprovinzen des Russischen Reiches, Frankfurt a. M. u.a. 2007 S. 32.

8 Zitiert nach Wilhem Süss, in: Karl Morgenstern (1770–1852). Eloquentiae, LL. Gr. et Lat., antiquitatum, aestthetices et historiae litterarum atque artis p. p. o. simulque Bibliothecae Academicae praefectus. Ein kulturhistorischer Vergleich von Wilhelm Süss, Dorpat 1928 S. 121.

9 Carl Morgenstern, Johann Winkelmann. Eine Rede; nebst dessen Rede Über den Einfluss des Studiums der griechischen und römischen Classiker auf harmonische Bildung zum Menschen, mit Winkelmanns Portrait nach Mengs, Leipzig 1805 (= Vorbericht" S. III–VI, „Winkelmann"-Rede S. 1–74, „Über den Einfluss des Studiums […]" S. 75–108) S. 86.

10 „Fundationsakte der Dörptschen Universität", in: Russland unter Alexander dem Ersten. Eine historische Zeitschrift, Bd. 2, hrsg. von Heinrich Storch, Sankt Petersburg/Leipzig 1804 S. 79–86, hier S. 76 (auch online).

11 Karl Morgenstern (wie Anm. 8), S. 119.

12 Klaus Meyer, Die „Gründungswelle" der Universitäten in Russland und die Gründung der Universität Dorpat, in: Universitäten im östlichen Mitteleuropa. Zwischen Kirche, Staat und Nation – Sozialgeschichtliche und politische Entwicklungen, München 2008 S. 37–47.

13 Politischer Anblick von Europa, beym Schlusse des Jahres 1802, in: Politisches Journal nebst Anzeige von gelehrten und andern Sachen Bd. 2, 1802 S. 1242–1244; dasselbe Journal hatte auch über die Gründung der Dorpater Universität berichtet; der Berichterstatter sieht sich „in einer höchst angenehmen Gegend" angekommen, wie er (als russischer Untertan) sie „in Lievland nicht erwartet hätte." Von der Stadt Dorpat ist er so angetan, dass er sie „zum Musensitze geeignet" erklärt (s. ebd.), „Aus einem Schreiben von Dorpat, den 4ten Julius, N.St.", S. 703–704 (beides online). Der weit, bis in die USA, gereiste Johann Wilhelm Krause stellt aus seiner Architektenperspektive jedoch ernüchtert fest: „Dorpat sah ziemlich armselig aus", wie er sich auch wundert, wie auf diesem „Terrain der Verwüstung, der Herrenlosigkeit" sich die alma mater ansiedeln soll. Krause (wie Anm. 6), S. 244.

14 Gottlob Benjamin Jäsche, Geschichte und Beschreibung der Feyerlichkeiten bey Gelegenheit der am 21sten und 22sten April 1802 geschehenen Eröfnung der neu angelegten Kayserlichen Universität zu Dorpat in Lievland. Mit Genehmigung der academischen Zensur, Universitäts-Buchdrucker M. G. Genzius 1802, S. 4–5. Den Namen des Curators der Universität, den gewichtigsten Vertreter der Ritterschaft, Gotthard Andreas Graf von Manteuffel, schreibt Jäsche in einer Fehlleistung (?) „Mannteuffel", ebd. S. 4, 17 und 18.

15 Wie Anm. 14, S. 10.

16 Wie Anm. 14, S. 3.

17 Wie Anm. 14, S. 16.

18 Wie Anm. 14, S. 6.

19 Wie Anm. 14, S. 9.

20 Wie Anm. 14, S. 13.

21 Wie Anm. 14, S. 75.

22 Wie Anm. 14, S. 77–78.

23 Wie Anm. 14, S. 76–77.

24 Balk beendet seine Rede mit einer Fürbitte zu seinem Gott, zur Schutzgöttin der Gesundheit: „Hygea, wohltätige Göttin, umschwebe schützend den geliebten Vater seines Volk's! Sey aller Tage, die Seiner harren, holde Gefährtin!", wie Anm. 14, S. 81–82.

25 Frédéric César de La Harpe, Correspondance de Frédéric-César de La Harpe et Alexandre I., Bd. 2 1803–1815, Neuchâtel 1979 S. 8–10: Paris, 4. Januar 1803. „Mon seul espoir, dans tout ce que je vois, répose en vous. / C'est en popularisant l'instruction, en vous occupant des institutions primordiales, solides, non brillantes, destinées au grand nombre, que vous soustrairez la pauvre humanité aux griffes des tartuffes, des fourbes et des ambitieux, qui la veulent ignorante, corrompue, avilie, afin d'avoir un prétexte pour la calomnier, l'insulter, l'asservir; satisfaire en un mot leurs viles passions à ses dèpens. / Je ne vous parle point de la

gloire qui vous attend, et des éloges de la postérité; c'est à votre cœur seul que j'en appelle, aux principes dont vous avez reconnu la vérité étant simple particulier, et qui n'ont pas cessé d'être vrais, parce qu'en montant sur le trône vous êtes demeuré homme et citoyen." („Ich spreche keineswegs vom Ruhm, der Sie erwartet, und nicht von den Lobeshymnen der Nachwelt; Ihr Herz ist es allein, an das ich appelliere, an die Prinzipien, deren Wahrheit Sie als einfacher Privatmann erkannt haben und die auch weiterhin wahr geblieben sind, denn auch auf den Thron gestiegen, sind Sie Mensch und Bürger geblieben.") / „*L'empereur du peuple* sait que l'un de ses premiers devoirs est de répandre l'instruction parmi le peuple, afin de le rendre meilleur et plus heureux." („*Der Herrscher des Volkes* weiß, dass eines seiner ersten Aufgaben es ist, die Bildung unter dem Volk zu verbreiten, um es besser und glücklicher zu machen.")

26 Wie Anm. 9

27 s. Heinz von zur Mühlen, Deutschbaltische Korporationen und die Studentenschaft der Universität Dorpat (1802–1939), in: Die Universitäten Dorpat/Tartu, Riga und Wilna/Vilnius 1579–1979. Beiträge zu ihrer Geschichte und ihrer Wirkung im Grenzbereich zwischen West und West, hrsg. von Gert von Pistohlkors, Toivo U. Raun, Paul Kaegbein, Köln /Wien 1987 S. 151–161, S. 152.

28 Karl Morgenstern, Auch ein Vortrag an der Festtafel eines 50jährigen Doctorjubilæums. Dorpat den 15/3. Mai 1844. Gedruckt als Handschrift für Freunde, Dorpat 1844, S. 5–6.

29 Gottfried Benedict Funk's Schriften. Nebst einem Anhange über sein Leben und Wirken, hrsg. von seinen Zöglingen und Freunden. Erster Theil, Berlin 1820 S. 280–281.

30 Diese Trias „bildete das Leitgestirn am kulturellen Himmel vom Ende des 18. Jahrhunderts bis zum Ende des 19. Jahrhunderts", s. Gerhard Kurz, Das Wahre, Schöne Gute. Aufstieg und Fall und Fortbestehen einer Trias, Paderborn 2015.

31 Wie Anm. 9, S. 99.

32 Wie Anm. 9, S. 80.

33 Wie Anm. 9, S. 92.

34 Wie Anm. 9, S. 97.

35 Wie Anm. 9, S. 89.

36 Wie Anm. 9, S. 104–105.

37 Wie Anm. 9. S. 99.

38 Johann von Müller gegenüber gesteht er, „daß in diesen Blättern mein Gemüth ist, und daß, auch nachdem ich Göthe's Denkschrift [kurz vor der Veröffentlichung seiner Rede erschienen] gelesen – ein Genuß, dem ich mich auf der Rückreise von Petersburg überließ, – meiner Gedächtnißfeier des Unvergeßlichen mich doch nicht gereut." In: Briefe an Johann von Müller. Supplement zu dessen sämtlichen Werken, hrsg. von Maurer-Constant, Schaffhausen 1839, Dorpat, den 31. Oktober–12. November 1805, S. 206.

39 Wie Anm. 9, S. 3.

40 Wie Anm. 9, S. 12.

41 Wie Anm. 9, S. 10.

42 Wie Anm. 9, S. 17–19.

43 Wie Anm. 5 und Luwig Mercklin, Karl Morgenstern. Gedächtnissrede [mit Abbild. u. Verz. seiner Schriften], gehalten am Tage der Thronbesteigung Sein. Kais. Maj. des Selbstherrschers aller Reussen Nicolai Pawlowitsch den 20. Nov. 1852 im grossen Hörsaale der Universität Dorpat, Dorpat 1853 S. 8.

44 Wie Anm. 9, S. 17.

45 Wie Anm. 9, S. 18.

46 Wie Anm. 9, S. 17.

47 Dazu Mare Rand: „Die Briefe von Gellert, Gessner, Garve, Gleim, Winckelmann […] Goethe, Schiller und vielen anderen boten ihm zahlreiche Vorbilder [wie in einem Spiegelbild] zur Selbsterkenntnis, zu Selbstbehauptung und nicht zuletzt zur Selbstdarstellung", in: Mare Rand, Karl Morgenstern (1770–1852) im Spiegel seiner Privatkorrespondenz, in: Geisteswissenschaften und Publizistik im Baltikum des 19. und frühen 20. Jahrhunderts, hrsg. von Norbert Angermann, Wilhelm Lenz und Konrad Maier, Berlin u.a. 2011 S. 65–99, hier S. 70; hier auch der Hinweis, bei wem Morgenstern die Methode seiner werkbiographischen Skizzen bestätigt fand: bei der Herausgeberin von Christian Garves Briefen: „Wenn ein Mann etwas geworden ist – dann wird der Welt die Frage interessant: wie wurde er es? […] Wie entwickelte sich der Plan seines Lebens?"

48 Wie Anm. 9, S. 19.

49 Karl Morgenstern, Ist es gut für den Menschen, daß die Dinge in der Welt vergänglich sind? in: Deutsches Magazin 12 (1796) S. 8–23 S. 10–11 (auch online).

50 Morgestern dürfte bei der Ausarbeitung seiner Rede das im selben Jahr erschienene Bändchen der Vorlesungsmitschriften Kants (Immanuel Kant über Pädagogik**,** hrsg. von Friedrich Theodor Rink, Königsberg 1803) auf seinem Tisch liegen, konsultiert und sich Kant sehr nah gefühlt haben.

51 Aktenstücke zur Geschichte der Dörptschen Universität, in: Rußland unter Alexander dem Ersten (wie Anm. 10), S. 77–113, S. 79-81: Fundationsakte der Dörptschen Universität (auch google-books); s. auch: Johann Philipp Gustav Ewers, Die kaiserliche Universität zu Dorpat 25 Jahre nach ihrer Gründung, Dorpat 1827 S. III.

52 Wie Anm. 9, S. 11.

Маркус Кефер

РЕЧЬ О ВИНКЕЛЬМАНЕ КАРЛА МОРГЕНШТЕРНА (1803) В КОНТЕКСТЕ ВОССТАНОВЛЕНИЯ ДЕРПТСКОГО УНИВЕРСИТЕТА АЛЕКСАНДРОМ I

„Да здравствует космополитизм!“[1]

Еще в правление Павла I немецкое дворянство Литвы, Эстонии и Курляндии предпринимало попытки восстановить университет в Дерпте после почти столетнего перерыва. В соответствии с концепцией камерализма университет должен был в собственной стране рекрутировать пополнение (главным образом из числа дворян) для административных и придворных должностей и обеспечивать сменой органы управления и университеты. Дворянство также сходилось с Павлом во мнении о необходимости противодействия революционным потрясениям, по каковой причине Павел, недолго думая, повелел запретить обучение за границей. Была уже проведена немалая подготовительная работа до того момента, когда Павел I был убит.

Тем бóльшими были теперь всеобщие ожидания, направленные на 24-летнего Александра (илл. 1), чье вступление на престол Клопшток „восторженно“ воспевает в оде в 1801 г.; он славит этого нового царя как инкарнацию человечности, вновь дарующую народам мир: этот „благородный юноша“ обещает стать „новым блаженством народов“.[2] Прошло чуть больше пяти лет после эпохи Большого террора Французской революции. 77-летний Клопшток проецирует на царя Александра I все свои надежды о том, что гуманность, попранная революционерами, сызнова восстановится. Именно основной нравственный принцип человечности, уважения к человеку — это то, что он видит в Александре, хочет видеть.

На коронационной медали 1801 г. Александр изображен в профиль по грудь, без парадных облачений, в соответствии с определенным классицистическим портретным типом. На оборотной стороне коронационной медали видим усеченную античную колонну, установленную на двойном цоколе, на которой возлежит корона. Колонну посредине облегает прямоугольная плакета, на которой выгравировано слово „Закон“ (илл. 2). Карл Моргенштерн косвенно цитирует Александра: „Хотя и неограниченный монарх, он объявил сразу же в начале царствования, что закон над ним и что он хочет быть его высочайшим исполнителем и стражем, ибо на земле законно лишь то насилие, что проистекает из закона“.[3]

Русское понятие „закон“ здесь не идентично тому, что нам слышится в немецком переводе из Монтескье, „закон“ куда более „укоренен в русском православии“, обязывающем властителя к „ответственности за свое царство перед Богом“.[4] По краю монеты написано: „Залог блаженства всех и каждого“. Царь, „Б<ожьей> м<илостью> Александр I, император и самодержец всеросс<ийский>“ персонально берет на себя ответственность за „блаженство всех и каждого“. И это поручительство осуществляется в соответствии с законом, а не по абсолютистскому произволу.

„Революция“, произведенная Александром в начале правления, „благодеяния“, которые он как просвещенный правитель инициирует, поощряет и форсирует, чтобы сделать возможным всеобщее благополучие, является образовательной революцией в его стране. Для Карла Моргенштерна, так говорит он в 1805 г. как высший представитель школьной комиссии Дерптского университета по случаю открытия в Финляндии школы для девочек, Александр — это „творец нового человекосозидания“.[5]

Юный царь, воспитанный швейцарским просветителем де Ла Гарпом, имел иной эмоциональный, интеллектуальный и социально-политический горизонт, чем его отец Павел I. После утверждения устава университета, который он символически подписал в день своего рождения 12 декабря 1802 г., Александру все же предстояло иметь дело с другими собеседниками, а именно с уверенной в себе профессурой,[6] заинтересованной в научной деятельности и либеральном устройстве университета; однако она также сделала вывод из поручения, данного самой себе и заключавшегося в просвещении и образовании народа, и стремилась ускорить решение земельного и крестьянского вопросов.

То, что все в Дерпте так многообещающе складывалось и для интересов университета, и так (успешно) для просветительских устремлений профессуры, следует отнести на счет исключительного и единственного в своем роде соединения личностей здесь. Spiritus rectores, два „направляющих духа“ Дерпта — это прорек-

тор и переговорщик в деле университетского устава профессор Георг Фридрих Парро (немецкий француз, о котором имеются противоречивые мнения) и Карл Моргенштерн, занимавший в университете пять важных должностей. На стороне Александра новый куратор университета (назначен в январе 1803 г.), поэт и драматург „Бури и натиска“ Фридрих Максимилиан фон Клингер, так что между троном и профессурой может установиться плодотворная общность интересов. В какой области она проявляется, пусть покажет приветственное слово Г. Ф. Парро, произнесенное на французском языке 22 мая 1802 г. вскоре после открытия университета и обращенное к Александру: „Мы клянемся уважать человечество / человечность (humanité) во всех его классах и (жизненных) формах; не отличать бедных от богатых, слабых от могущественных, чтобы посвятить себя более деятельно и с большей любовью бедным и слабым“.[7]

Речь Моргенштерна позволяет объяснить, что связывало этих четырех мужей: „Они распознали друг в друге тождественность убеждений, созидающую сильнейше узы, связующие людей духа меж собой“,[8] и эти узы, скажем попутно, были также масонскими узами. (Этот аспект в отношении Дерпта немецкой науке еще предстоит изучить).

Эта „тождественность“ возникает благодаря уравновешиванию сил, участвующих в этой дружбе. Парро, если принять во внимание его просветительские мотивы и четко проанализировать соотношение сил, был, пожалуй, инициатором стремительно складывавшегося содружества по интересам. Моргенштерн олицетворяет составляющую индивидуальных обязательств по отношению к ценностям гуманности и просвещения; он формулирует нравственный посыл, обладающий ценностью для этой дружбы: „Ощущение морального блага или моральное чувство“ глубоко „укоренено“ во всех людях.[9] Клингер в качестве куратора университета защищает эту дружбу от нападок и заботится об административной поддержке совместных планов. Александр, наделенный реальной и абсолютной властью, берет на себя самое тяжелое бремя в этой дружбе, ибо он желает сочетать нравственную ответственность за свой народ с исполнением власти; он должен уравновешивать социально-политические приоритеты, разумно увязывать решения между собой и вносить коррективы в свою власть, доверяясь своим друзьям. Четыре протагониста были едины в „космополитическом“, революционном образовательном порыве, как и в желании наделить университет конституцией, которая „будет сохранять силу на все времена“; университет, эта „святыня наук“, должен быть приведен в „цветущее состояние“.[10] В этом дружеском кругу удалось и Александру, удалось и четырем друзьям претворить в жизнь гуманистическую концепцию образования.

Начальный (властно-политический) успех во имя дела, „благого дела“, состоял в том, что университет стал университетом императорским, наделенным четко оговоренной автономией и располагавшим необычайно высокими финансовыми средствами, а также, как то вполне естественно в немецком университете, имевшем в своем составе факультет лютеранской теологии. Эта концепция также предполагала, что Дерптский университет был ответственен за школьное преподавание в остзейских и финских губерниях; Моргенштерн возглавил эту комиссию, в связи с чем Клингер прагматично заметил: „следует, конечно же, полагать, что каждый, кто преподает науки более высокого порядка, должен бы быть сведущ также и в этом деле“.[11] В качестве вышестоящего ведомства Александр создал Министерство народного образования.

С восстановления Дерптского университета началась „волна оснований“ российских университетов.[12] Профессор философии Беньямин Йеше собрал речи, произнесенные во время празднеств в честь восстановления Дерптского университета (21–22 апреля 1802 г.), и опубликовал их в виде издания, программного для таких оснований.

О том, что происходило в Европе в пору основания университета, можно узнать из современного событиям, умного политического анализа этого 1802-го, „мирного года“ (имеется в виду мир, заключенный в Амьене в марте 1802 г.). Автор полагает значение происшествий этого года куда „бóльшим“, чем то, что „имел когда-либо самый насыщенный сражениями военный год для судьбы всей Европы“. Наполеон поступил хорошо, возжелав мира, „чтобы затем мирно продолжить свои завоевания“. „Северные державы“ (в меньшей степени здесь имеется в виду Дания и в большей Швеция и Россия, „со-

хранившиеся на особый лад независимыми"), „пожалуй, никогда не объединятся, чтобы сразиться за власть [‚находящуюся у французов'] над южной и западной Европой". Довод в поддержку этого суждения касается также и Франции: „одно государство при большой удаленности не способно ничего добиться". Вывод прозорлив: „История не знает примера, когда государства, быстро становящиеся колоссами, долго остаются таковыми".[13]

В приподнятом, праздничном настроении, в исполненном радостных надежд ожидании и с благодарностью к Александру I празднуется восстановление университета перед 19 зачисленными студентами.[14] Три темы неизменно присутствуют в речах: Так как это (еще один) региональный университет, повторяется патриархальная аргументация о том, сколь это выгодно и полезно, также и „для малоимущих родителей" (оберпастор Ленц), для Литвы и Эстонии (а также и Курляндии), когда сыны Отечества могут посещать университет в родной стране, осененные заботой и огражденные от опасностей, а также могут утолить свою потребность в мирной жизни благодаря „либеральной политике" Александра.[15]

Панегирические топосы в таких случаях заданы заранее; изъявления благодарности вплетаются в молитву и в тексты выступлений. Они суть доказательство преданности властителю и признание властных полномочий императора, легитимированных его гуманностью.

Третий круг затронутых вопросов связан с тем, как „благодаря созданию регионального университета" может быть воздвигнут „вечный памятник любви Александра к мудрости и науке, просвещению и гуманности".[16] Именно здесь можно заметить, что́ за сражения разыгрывались за кулисами, а то и на открытой сцене между дворянством и профессурой. Стоит кратко охарактеризовать этих антиподов:

Вполне в духе альянса между троном („со всеми ветвями его высочайшего императорского дома")[17] и алтарем оберпастор Фридрих Давид Ленц восхваляет в своей проповеди Бога, „вечный источник всяческой премудрости и всяческого разума"[18] и, ссылаясь на книгу „народного учителя" Иисуса сына Сирахова, приводит доказательства в пользу того, что „науки и ученость [...] способствуют искреннему почитанию религии". Как будто эта местность определенное время не была осенена милостью Божьей и теперь, „наконец" через 103 года, с основанием университета Дерпт получает доказательство милости Божьей — „Господь возвел на трон Александра I, мудрого и доброго отца своего государства".[19] Впрочем, Ленц видит также возможные конфликты, причиной которых могли бы стать вернувшиеся на родину студенты, для которых „чужбина стала раем" и чья „система свободы" не сочетается с отеческими порядками и законами.[20]

Профессор Даниэль Георг Бланк, „профессор патологии и терапии" произносит речь, которая, как ни посмотри, придает законченность официальным речам и „венчает" брошюру. Он выступает как тот, кто секирует общественный организм и чувствует себя призванным как врач ставить диагноз и устранять патологии. Он избирает моральную тему, о которой медикам приходится задумываться в связи с понятием гуманности и так часто перед лицом смерти своих больных: „Что есть слава?" Пылко, но с холодной головой он произносит предреволюционную речь; он дерзает произнести ее, подразумевая различие между 1789 и 1802 годом: Александр I не Людовик XVI и правит без Марии-Антуанетты.

В первую очередь он рассматривает уравнение „дворянство = слава": для него дворянское достоинство — это „политическая прерогатива, закрепленная официальным государственным документом". „Принадлежность к дворянскому роду — это вполне обычная подпорка, на которую обычно опирается жажда славы", — так он говорит в лицо восьми студентам благородного происхождения и продолжает: „прирожденное величие духа и сердца" не значится „в качестве основного закона в почтенном собрании законов природы".[21] Также ни „магия золота", ни слава, „удобряющая поля сражений тысячами тел" не приносят подлинной славы.[22] С Александром наступила морально-государственная смена власти: „О благо нам, что мы живем в государстве, где также беднейший и худороднейший гражданин этого государства может стать прародителем благороднейшего потомства благодаря подлинным, самоличным заслугам!"[23]

В заключение Балк обращается ко всем: „Быть полезным — это, господа мои, величайшая честь гражданина мира, а признание того,

что ты был полезен, — это лучшая посмертная слава, которую кто-либо может оставить после себя!“

Теперь и Балк дает достаточно реалистично понять, что в силу требований и задач существуют пути различной трудности к „храму славы“: „Конечно же, наиболее тяжел путь к храму подлинной славы для властителя“. И вот он рисует идеал добродетельного, милостивого государя (противоположность „государя“ Макиавелли): это „правитель, заботящийся о безопасности, благодетельном правопорядке, нравственном и интеллектуальном образовании, благополучии, радости и свободе его подданных“, тот, кто „является не повелителем законов, но лишь их представителем и защитником: о! этот правитель вечно живет в анналах подлинной славы“. И теперь в заключение своей речи он произносит панегирическую хвалу Александру, которому подобает эта слава.[24]

Письма прежнего воспитателя к Александру, для которого он оставался, став императором, „человеком и гражданином“, схожи и по тону, и по содержанию. В начале января 1803 г. де Ла Гарп писал из Парижа Александру: „При всем, что я вижу, моя единственная надежда основывается на вас“. Де Ла Гарп переписывается о нем с Песталоцци и ободряет Александра вполне в духе Песталоцци относительно образовательной политики для бедных: „Образовывая народ, Вы вырвете бедных из когтей лицемеров, интриганов и честолюбцев, которые желают оставить их глупыми, испорченными и униженными, чтобы иметь предлог для того, чтобы клеветать, оскорблять и притеснять их, короче говоря, для того, чтобы удовлетворять за их счет свои постыдные инстинкты“.[25]

12 декабря 1802 г. в день рождения императора Моргенштерн произносит торжественную речь „О влиянии изучения греческих и римских классиков на гармоническое формирование человека“.[26] Он поясняет, в каком смысле университет должен упрочиться в своем происхождении и основополагающих принципах. Перед коллегами и своими 47[27] студентами Моргенштерн выступает как платоник. Подобно тому, как „в Италии благодаря возобновленному изучению древних возникло более совершенное образование“, как, стало быть, Ренессанс с помощью греческих и римских классиков исторгся „из мрака Средневековья“ и произвел новых классиков, так и в Дерпте должен настать духовный и нравственный Ренессанс. Он составляет Пантеон античных авторов от Гомера до Тацита, включив в него всех тех, кто укоренен в греко-римской древности. Университетский преподаватель должен уподобиться Сократу, „который, как говорит Цицерон, созвал философию с неба на землю“, который повсеместно побуждал „людей печься о жизни, о нравах, о зле и добре“. По этой сократической методе его самого в церковной школе поощрил его „сократический учитель и водитель“ Готфрид Бенедикт Функ, в память о котором Моргенштерн носит „оникс с головой Сократа на перстне“.[28] Под эгидой Функа, еще когда он был учеником церковной школы, его „властно охватила живая, ему изначально присущая потребность истинного, доброго и прекрасного“.[29] Эта триада[30] для него — важнейшее наследие древности, постичь которую можно, лишь изучая древних классиков и неоклассиков, опирающихся на своих античных предшественников. Он составляет для студентов образовательный канон, простирающийся от произведений Гомера до созданий Гёте. Здесь назван и Винкельман, „указующий высшее направление“.[31]

Несмотря на все заблуждения Французской революции и ее отсылки к древности Моргенштерн указывает на античный образ человека, запечатленный в триаде: „Истинное, доброе, прекрасное“ — это то давнее „приданое“, что „мать-природа“ дала человеку с собой в дорогу; и „во всякой здравой [!] человеческой душе имеется их чувство, восприимчивость к ним“.[32] Просветительское воодушевление, господствующее в университете, придает этой триаде также и радикальный смысл: истина отменяет всяческую иерархию в том, чтобы желать добра, делает всех равными в том, чтобы ощущать прекрасное, обращается целиком к человеку и к субъективности. Подобное указание относительно действий, направленных на то, чтобы распознавать прекрасное, желать доброе и ощущать прекрасное, развивает иммунитет против революционного мышления и алкания. В особенности образование означает выздоровление в это послереволюционное время; Моргенштерн обещает своим студентам: „вы отыщете, как мораль древней добродетели не только наставляет, но и созидает; не только показывает, но и излечивает моральную дряхлость“.[33] Образование,

и таков основной тон его рассуждений, — это созидание характера, и только такое образование ведет к гуманности.[34]

Моргенштерн показывает, что может сделать студентов „мудрее, лучше“, на примере Тацита, „первого в ряду и одновременно столь гуманного мужа“, „клеймящего невыводимой печатью лбы тех, кто презирает людей, и наполняющего сердца неизбывным отвращением к человеконенавистничеству.[35] Античность предоставляет „действенные вспомогательные средства“, чтобы создать собственную „интеллектуальную, нравственную и эстетическую культуру“. Это познавательные модели, которые можно проецировать и на сегодняшний день.

И все же он мнит, что также есть действенные силы, которые „ужасны, пока таятся, затем же, вырываясь на волю и сокрушая, стремятся противодействовать распространению света наук и гуманности“. Обращаясь также и к своим противникам, он составляет клятву профессоров и клятву студентов — пред Богом и Александром: профессорам важно „само предприятие, а не их личности, не их собственная выгода; они радеют о наибольшем благе для университета“. Вместе со своими студентами он клянется „никогда не забыть, что нет свободы в мире нравственности, также и никакой академической, которая бы противоречила столь же почтенным правам других людей, наших братьев“.[36]

В какое „высочайшее направление“ при таких условиях может устремить студентов Винкельман, „римский немец античной души“,[37] Моргенштерн излагает в своей второй торжественной речи, в своей „Речи в честь Винкельмана“,[38] произнесенной в день рождения царя 12 декабря 1803 г.

Как девиз, призывающий к учебе студентов лифляндского университета в Дерпте, Моргенштерн цитирует в начале своей „Речи в честь Винкельмана“ письмо Винкельмана „к своему возлюбленному лифляндцу“, „еще живущему тайному советнику“ Фридриху Рейнгольду фон Бергу, будто бы сам Винкельман напрямую обратился к студентам: „Привыкайте думать сами и пытайтесь порождать Ваши собственные мысли. Одна-единственная мысль, кажущаяся Вам новой, стоит целого дня. Затем вы ощутите неизведанное блаженство, состоящее в ее ментальном зачатии“.[39]

В конце XVIII в. велась многообразная дискуссия о самообразовании и самостоятельном мышлении, к инициаторам которой Моргенштерн здесь причисляет Винкельмана. Сколь при этом потребно обильное чтение и при каком духовном кругозоре может осуществиться подобное саморазвитие, Моргенштерн продемонстрировал в своем первом докладе. Теперь на примере Винкельмана, на примере его личности он рисует путь сына сапожника, достигшего научных высот. Препятствием для этого сына сапожника „не были ни происхождение, ни сословие“,[40] ибо он-то как раз в течение всей жизни образовывал себя. Винкельман, „эта сильная, несгибаемая душа, хорошо знающая, чего желает“,[41] — это наглядный образец просветительской биографии. Моргенштерну важно, с одной стороны, очертить факторы, необходимые для жизни ученого, эмоционально и интеллектуально состоятельной, но также и продемонстрировать возможность ее повторения.[42] Для Моргенштерна Винкельман — это доказательство его собственного жизненного девиза: qui vult potest, кто хочет, тот может.[43]

Для Моргенштерна Винкельман — пример для всех тех возможностей развития человека, взросшего „в неблагоприятных условиях“, но лишенного „того духовного спокойствия“, „что у выдающихся личностей являются бременем и предвестием их заслуг“ и что „сделали неуемным“ Винкельмана в его изысканиях. Этого „превосходного человека“ Моргенштерн представляет студентам как образец, заслуживающий подражания. Винкельман читает и перечитывает „великих греческих поэтов“, расширяет своей кругозор изучением литературы и истории, изучает новые языки и вскоре становится обладателем „сокровища филологических знаний, особенно в том, что касается мифологии, поэзии и истории“, при этом „прекрасные и возвышенные образы“ Гомера и Платона „вскормили“ живую фантазию Винкельмана.[44]

Путь герменевтики, на который Винкельман вступает затем в Риме, Моргенштерн описывает как царственный путь мысли, познания искусства, познания искусств изящных, в особенности „красот древности“:[45] „изумляясь, восхищаясь, наслаждаясь, затем сравнивая, описывая, объясняя“, чтобы затем обобщить „единичное в конце концов до всеобъемлющих воззрений“. У тех, кто обладает природной чувствительно-

стью, которую следует воспринять и развить как дар, зависит от силы характера, будут ли положительные свойства усовершенствованы.

Духовное богатство, созданное Винкельманом для себя, — это предпосылка для „счастливейших обстоятельств“,[46] которые могут из него развиться и которые совершенствуются благодаря покровителям и друзьям — так происходит в Нётнице благодаря графу Бюнау, в Дрездене благодаря Эзеру, Липперту и Хагедорну, в Риме благодаря Альбани, Менгсу и другим. Лишь по прошествии времени путь предстает планом, который, с одной стороны, Винкельман сам определил благодаря (беспокойному) „учуиванию“ собственных природных склонностей, через реализацию собственных природных способностей; с другой стороны, он неизменно поддерживал контакт со своими друзьями и покровителями, распознавшими его богато одаренную натуру, эмоциональные и интеллектуальные качества, крепившими и поощрявшими его самосознание, почему Моргенштерн придает существеннейшее значение дружбе при становлении Винкельмана. Дружба созидает человека, созидает дух и характер. Винкельман имел дарование через отношения к своим учителям, друзьям, покровителям распознать свои качества и через противопоставление себя властям заставить их расцвести благодаря этим отношениям. Потому-то письма для Моргенштерна — важнейший источник его характеристики, ибо жизненный план Винкельмана следует исследовать с психологической точки зрения, ибо по письмам можно изучить „процесс самопознания“, открывающийся как „самоутверждение“.[47] Жизнь Винкельмана — это жизнь без подчинения, он развивает силу сопротивляться попыткам нравственного и политического завлечения в чьи-либо ряды, он живет почти аскетически, „добиваясь все большей и большей свободы и независимости“.[48] Винкельман никогда не был игрушкой в руках других.

Эта система доводов исходит из понятия природы, определяемой в первую очередь как возможность реализации положительных способностей, вполне по аналогии с христианским представлением о человеке как венце творения. Год спустя после террористического владычества Робеспьера Моргенштерн пишет: „С того момента, как человек вступает в лоно природы, вся природа трудится над его усовершенствованием“. „Так и всеобщая бренность вещей в мире должна была служить тому, чтобы упражнять силы человека и все дальше вести его по пути усовершенствования, в особенности нравственного“.[49]

Эта мысль о том, что человечество оставило зло позади себя вместе с Французской революцией, и о том, что даже жестокость природных законов не способна омрачить убеждение в возможности человека совершенствоваться, если предпринять сравнение вполне в духе Канта,[50] а именно: Французская революция оценивается как заслуживающий сожаления этап на пути к совершенствованию (всего) человечества. Также и взгляд Александра, обращенный в будущее, невозмутим: он постановляет в предисловии к учредительному акту основать „университет на вечные времена, во благо нашего государства и в особенности для лифляндской, эстонской и курляндской губерний, местом нахождения которого назначается город Дерпт“.[51]

Эта точка зрения, телеологически окрашенная, питающая Моргенштена уверенностью, предполагает убежденность в том, что „все великие революции как в мире физическом, так и в нравственном должны быть источниками совершенствования человечества“. Революция не совершается безрелигиозно; пучины души человека Моргенштерн оставляет без внимания.

То, что Моргенштерн в особенности подчеркивает дружеские отношения Винкельмана, их идею, „божественное“ в дружбе, отражает распределение дружеских сил в этой исторической ситуации 1802–1803 гг., сил, способных даже и в государственных делах развивать мощь, приносящую пользу прогрессу человечества. Дружба, согласно Винкельману, — „величайшая из всех человеческих добродетелей“, дружба — воистину сердцевина морали. Разумеется, Моргенштерн цитирует далее Винкельмана: „Это счастье неизвестно великим мира, ибо оно не может быть достигнуто никак иначе, как через отречение от всяческой пользы для себя и от всяческих чуждых ей намерений“.[52] С Александром мир изменился: благодаря способности Александра-властителя к дружбе мораль уважения и гуманности проникает в политику — мораль, сопряженная с величественными намерениями облагородить всех людей и служить всем людям. Поэтому в своей винкельмановской речи Моргенштерн так охарактеризовал этот

дружеский круг: мужи, окружающие Александра, исполнены того же свободного духа, что был присущ жизненному плану Винкельмана; как и он, они служители науки и гуманности, — и это при том, что их связуют узы дружбы с правителем страны.

ПРИБАВЛЕНИЕ:
Пояснение к портрету Александра I

Лицо двадцатидвухлетнего царевича Александра свежо; оно написано в мягкой, сглаженной манере (илл. 1). Пышно взвивающийся чуб, светлые брови, мечтательно-задумчивый взор и алые изогнутые уста слегка эротизируют облик Александра. Так возникает эмоциональное взаимодействие со зрителем, интимность, то откровенная, то робко-застенчивая. Время париков и косиц осталось в прошлом; на картине Александр являет себя личностью, которая как будто желает держать на расстоянии от себя и весь внешний мир, и мир придворный, которая как будто желает предстать без повелительных жестов, без властительских регалий, показать свою естественность, свою „прекрасную душу“. То, что не пройдет и года, и он, став царем, прикажет изготовлять многочисленные копии этого портрета, свидетельствует о том, сколь важно было для него сохранять это неподдельно-искреннее отношение к своим подданным — ордена Андрея Первозванного и Св. Иоанна Иерусалимского напоминают о тех же обещаниях. Так этот портрет, теперь уже как портрет царя, становится альтернативой портрета парадного („portraits d'apparat“), роскошных королевских портретов, которые писались вослед портрету Людовика XIV (1701) Гиацинта Риго.

Илья Александрович Доронченков

ВИНКЕЛЬМАН И ГЛЕБ УСПЕНСКИЙ: ОБ ОДНОЙ ВОЗМОЖНОЙ АНАЛОГИИ

Между идеологом неоклассицизма Иоганном Иоахимом Винкельманом и русским писателем и публицистом второй половины XIX в. Глебом Ивановичем Успенским (илл. 1), на первый взгляд, нет практически ничего общего. Успенский целиком принадлежал „эпохе реализма“, он посвятил свое творчество социальным и психологическим проблемам крестьянства после реформ 1861 г. и был привержен изображению неприукрашенной действительности, которое позволяло его читателю сформулировать ясное моральное суждение о несправедливости устройства русского общества. Он был идейно близок народничеству — широкому оппозиционному движению, которое видело в русской крестьянской общине зерно будущего общественного устройства, крестьянского социализма. Такое общественное устройство позволило бы России миновать негативные последствия развития индустриального капитализма в Западной Европе — пролетаризацию городского населения и имущественное расслоение деревни, отчуждение и фрагментацию общества, ориентированного на экономический успех. Народническая интеллигенция в значительной степени создавала идеализированный образ русского крестьянина, в котором руссоистский культ „простого человека“ сочетался с социалистическим утопизмом. От значительной части своих единомышленников Успенский отличался гораздо более трезвым взглядом на положение русской деревни и на психологию русского земледельца, поколения предков которого прожили жизнь при крепостном праве.

Казалось бы, единственное, что позволяет провести аналогии между Винкельманом и Успенским, — это жизненные обстоятельства: оба разночинца родились и формировались как творческие личности в глухой провинции. Они приобрели драматический опыт столкновения человека тонкой духовной организации с рутиной повседневности и общественным лицемерием. Возможно, именно этот общий опыт и позволяет обосновать сопоставление, которое является предметом данной статьи — и Винкельман, и Успенский экзистенциально переживали общение с Прекрасным и испытывали возвышающее воздействие искусства античности.

22 декабря 1884 г. Успенский сообщал издателю либерального журнала „Вестник Европы“ М. М. Стасюлевичу, что „хотел начать работы в совершенно новом роде, без всякого народничества“[1] и что он пишет теперь очерк „Венера Милосская“, который должен стать неожиданностью для читателя. Этот очерк известен сейчас в черновых набросках.[2] В мае 1885 г. замысел был реализован в ином жанре — в журнале „Русская мысль“ Успенский опубликовал рассказ „Выпрямила (Отрывок из записок Тяпушкина)“.

Рассказ начинается с размышлений повествователя, сельского учителя Тяпушкина,[3] над

словами героя одного из произведений Ивана Тургенева: „Венера Милосская несомненнее принципов восемьдесят девятого года“.[4] Демократически настроенный читатель второй половины XIX в. был готов воспринять эту формулу как воплощение аристократического эстетизма: казалось бы, она прямо противопоставляла вечный шедевр греческой пластики идеям социальной справедливости. Однако с первых же строк рассказа Успенского его герой не только отказывается противопоставлять Венеру и принципы разумного общественного устройства, но ставит их в один ряд, в который включает и себя: „[...] даже я, Тяпушкин, ныне сельский учитель, [...] также нахожусь на той самой линии, где и принципы, где и другие удивительные проявления жаждущей совершенства человеческой души, на той линии, в конце которой [...] я, Тяпушкин, вполне согласен поставить фигуру Венеры Милосской. [...] все мы — я, Тяпушкин, принципы и Венера — все мы одинаково *несомненны*, т. е. моя, тяпушкинская, душа, проявляя себя в настоящее время в утомительной школьной работе, в массе ничтожнейших, хотя и ежедневных, волнений и терзаний, наносимых на меня народной жизнью, действует и живет в том же самом несомненном направлении и смысле, которые лежат и в несомненных принципах и широко выражаются в несомненности Венеры Милосской“.[5]

Что позволило повествователю (и автору рассказа) сделать этот вывод, снимающий важное для его идеологической традиции противопоставление универсально прекрасного и политически злободневного, социально утилитарного? Что позволяет объединить униженного и нищего деревенского учителя и главный шедевр Лувра? Тяпушкин начинает рассказ со своих переживаний, вызванных краткой поездкой в губернский город: там он увидел, насколько провинциальное интеллигентное общество деморализовано и готово отказаться от убеждений, требующих от него жизни по совести. На обратном пути повествователь становится свидетелем расставания отправляющихся в армию крестьян-новобранцев с родными. Воспоминания о лицемерно прячущемся от исполнения нравственного долга городском обществе в сочетании с пронзительной двухминутной сценой прощания крестьянских семей воплотили для Тяпушкина фундаментальную несправедливость русской жизни, что, по его словам, „отразилось“ в нем „ощущением какого-то беспредельного несчастия, ощущением, не поддающимся описанию“.[6]

Герой рассказа, вернувшись в свой бедный деревенский дом, уснул, но пробудился от совершенно нового переживания: „[...]что-то горячее вспыхнуло таким сильным и радостным пламенем, что я вздрогнул всем телом, как вздрагивают дети, *когда они растут* (курсив мой. — *И. Д.*), и открыл глаза“.[7] И далее: „Первое, что припомнилось мне и что чуть-чуть подходило к *тому* впечатлению, от которого я вздрогнул и проснулся, [...] была самая ничтожная деревенская картинка. [...] я однажды, проезжая мимо сенокоса в жаркий летний день, засмотрелся на одну деревенскую бабу, которая ворошила сено; вся она, вся ее фигура [...] была так легка, изящна, так ‚жила‘, *а не работала*, жила в полной гармонии с природой, с солнцем, ветерком, с этим сеном, со всем ландшафтом, с которым были слиты и ее тело, и ее душа (как я думал), что я долго-долго смотрел на нее, думал и чувствовал только одно: ‚как хорошо!‘“.[8] Наконец, после череды воспоминаний, Тяпушкин осознает исток радостного чувства. Он воскрешает в памяти образ Венеры Милосской, которую он видел во время своей поездки в Париж: „[...] и тогда, много лет тому назад, я также проснулся перед ней, также ‚хрустнул‘ всем своим существом, как бывает, ‚когда человек растет‘, как было и в нынешнюю ночь“.[9]

Исследователи творчества Глеба Успенского неоднократно отмечали, что в основе дальнейшего рассказа Тяпушкина лежат парижские впечатления и переживания самого писателя. Успенский с женой и ребенком жил в столице Франции в 1875–1876 гг., в это время произошло его сближение с Тургеневым, который высоко оценил литературные опыты молодого писателя. Но рассказ „Выпрямила“ построен не на опыте небогатой, но организованной семейной жизни в Европе, когда литератор достаточно тесно общался с русской колонией и, в частности, с идейно близкими ему представителями народнической эмиграции. В его основе — воспоминания о первой заграничной поездке весной и летом 1872 г.

В этот приезд реакция писателя на парижскую жизнь была типичной для русского разночинца, оказавшегося в „столице XIX столетия“. Он восхищается современным городом и дости-

жениями цивилизации, общительностью французов, но в то же время не забывает отметить характерные случаи „торгашества“, отличающего современный западный мир. Ограниченные средства, недостаточное знание языка и отсутствие связей с французским обществом маргинализируют русского путешественника, ограничивают круг его общения[10] и, в конечном счете, провоцируют отстраненное и болезненное восприятие европейской реальности. На впечатления Успенского повлияло и то обстоятельство, что он приехал в Париж вскоре после Франко-прусской войны и Парижской коммуны — Париж все еще нес следы беспрецедентных разрушений, путешественник присутствовал на процессе над коммунарами и навсегда запомнил пропитанные кровью плиты Пантеона, на ступенях которого шли массовые расстрелы повстанцев.

Важную роль в формировании парижских впечатлений Успенского играло искусство. Он застал первый послевоенный Салон — главную художественную выставку Франции и всей Европы, традиционно привлекавшую тысячи посетителей со всего света. В выставке 1872 г. участвовали ведущие мастера официального искусства Франции. Но критика отмечала, что среди 2067 включенных в каталог произведений выдающиеся работы практически отсутствовали. В достаточном количестве в салоне были представлены мифологические и ориентальные сюжеты, зачастую служившие поводом для изображения обнаженных женщин, эпизоды из жизни французской деревни, „костюмные“ исторические полотна, тщательно реконструирующие драматические эпизоды прошлого.[11] Некоторое количество батальных сцен было посвящено мужеству и страданиям французских солдат. Целый ряд полотен представлял трагедию Эльзаса и Лотарингии, отторгнутых от Франции в результате франко-прусской войны 1870–1871 гг. С современной точки зрения, внимания на этой выставке, несомненно, заслуживали такие полотна, как „Надежда“ (1871–1872) Пьера Пюви де Шаванна, „У стола“ (1872) Анри Фантена-Латура,[12] „Воспоминание о Виль д’Авре“ (1869–1872) Жана-Батиста Камиля Коро и „Битва между ‚Кирсарджем‘ и ‚Алабамой‘“ (1864) Эдуарда Мане. Но зритель-новичок с трудом мог выделить эти полотна среди сотен других. Выделив же, он вряд ли был в состоянии оценить не-

Илл. 1: Г. И. Успенский, фотография К. А. Шапиро, 1886, Литературный музей Института русской литературы (Пушкинский Дом), Санкт-Петербург
Abb. 1: G. I. Uspenskij, Fotografie von K. A. Šapiro, 1886, Literarisches Museum des Instituts für russische Literatur (Puškin-Haus) der Russischen Akademie der Wissenschaften, St. Petersburg

традиционный живописный язык Пюви де Шаванна или Мане. Впрочем, судя по письмам, Успенский не отметил также ни одного произведения, представлявшего более привычную живописную поэтику или близкую идейную тенденцию, хотя Салон 1872 г. содержал полотна, которые могли ему приглянуться. Так, заметное место среди произведений крестьянского жанра занимало полотно главного живописателя французской деревни Жюля Бретона „Источник“ (1870–1871). Несущая кувшин сельская девушка могла напомнить ту ворошившую сено русскую крестьянку, что произвела впечатление на писателя и одновременно была способна гармоничной пластикой и благородными чертами лица вызвать ассоциации с античными образами. Русский писатель также посетил Люксем-

бургский музей, собрание которого состояло по большей части из приобретенных государством произведений мастеров салонного мейнстрима, но и он не составил альтернативы Салону, укрепив Успенского в мысли, что современное искусство сосредоточено на удовлетворении низменных запросов публики.

В письме к жене от 10 мая 1872 г. Успенский описывал свои художественные впечатления, резко противопоставляя искусство современности, в котором он видит торжество развращенной и лицемерной чувственности, и воплощающую идеальное состояние человеческой натуры статую Венеры Милосской: „[...] я был в Люксембурге и на современной художеств<енной> выставке; [...] и в Люксем<бурге>, и на выставке, есть целые сотни венер, т.е. голых баб в разных видах для стариков [...]. Чем ближе к современности, тем хуже: изображаются девочки лет по 13, — с наивнейшим выражением лица, шепчущие на ухо сатиру что-то, должно быть, скабрезное [...]. Когда я смотрел всю эту мерзость запустения, мне вдруг необыкновенно полюбилась Венера Милосская, которую я, признаться, видел, но не понял сначала. Какое сравнение с этими, не имеющими мысли, женскими телами и той: та, старая, чуть не разваливающаяся статуя, с попорченной щекой, с прогнившими в алебастре щелями от ветхости,[13] с обломанными руками, [...] с лицом, полным ума глубокого, скромная, мужественная, мать, словом, идеал женщины, который должен быть в жизни, — вот бы защитникам женского вопроса смотреть на нее. Она вся закрыта, — у нее видны — лицо, грудь и часть бедер, но это действительно, такое лекарство, особенно лицо, от всего гадкого, что есть на душе, что не знаю, какое есть еще другое?“[14]

Именно в этих строках содержится идея, в полной мере развитая в рассказе „Выпрямила“. Тяпушкин был домашним учителем детей Ивана Ивановича Полумракова, очевидно, обеспеченного провинциального дворянина, конформиста и лицемера. Весной 1872 г. Полумраковы с детьми и друзьями отправились в Париж, взяв с собой и учителя. Европейская жизнь, с одной стороны, демонстрировала путешественникам достаток и комфорт современной цивилизации, с другой, давала возможность понять цену этих достижений — тяжкий труд обездоленных и кровавое подавление возмущений: в рассказе, как и в письмах Успенского, немалое место уделено расправам над коммунарами. Когда однажды женщины и дети уехали на море, мужчины отправились знакомиться с такими мрачными достопримечательностями Парижа, как хранящие тысячи скелетов катакомбы и находившийся позади собора Нотр-Дам морг, где мертвые тела мог видеть каждый желающий. Чтобы развеять тягостное впечатление, путешественники отправились на Елисейские поля, где посетили один из кафе-концертов. Хотя ничего более предосудительного русские туристы не сделали, пошлость спутников и „веселое кривлянье“ артистов произвели на Тяпушкина впечатление едва ли не более тягостное, чем мертвые тела бедняков в морге.

Именно в этот момент острого отвращения к жизни и происходит исцеляющая встреча героя с Венерой Милосской: „На следующее утро я ушел из гостиницы, не дожидаясь, когда проснутся мои патроны; мне было чрезвычайно тяжело, тяжко, одиноко до последней степени [...]. Что-то горькое, что-то страшное и в то же время несомненно подлое угнетало мою душу; без цели и без малейшего определенного желания идти по той или другой улице я исходил по Парижу десятки верст, нося в своей душе этот груз горького, подлого и страшного, и совершенно неожиданно доплелся до Лувра; без малейшей нравственной потребности вошел я в сени музея; войдя в музей, я машинально ходил туда и сюда, машинально смотрел на античную скульптуру, в которой [...] ровно ничего не понимал, а чувствовал только усталость, шум в ушах и колотье в висках; — и вдруг, в полном недоумении, сам не зная почему, пораженный чем-то необычайным, непостижимым, остановился перед Венерой Милосской [...]. Я стоял перед ней, смотрел на нее и непрестанно спрашивал самого себя: ‚Что такое со мной *случилось*?‘ Я спрашивал себя об этом с первого момента, как только увидел статую, потому что с этого же момента я почувствовал, что со мною случилась большая радость [...]. До сих пор я был похож (я так ощутил вдруг) вот на эту скомканную в руке перчатку. Похожа ли она видом на руку человеческую? Нет, это просто какой-то кожаный комок. Но вот я дунул в нее, и она стала похожа на человеческую руку. Что-то, чего я понять не мог, дунуло в глубину моего скомканного, искалеченного, измученного существа и выпрямило меня, му-

рашками оживающего тела пробежало там, где уже, казалось, не было чувствительности, заставило всего ‚хрустнуть' именно так, когда человек растет, заставило также бодро проснуться, не ощущая даже признаков недавнего сна, и наполнило расширившуюся грудь, весь выросший организм свежестью и светом. [...] я чувствовал, что нет на человеческом языке такого слова, которое могло бы определить животворящую тайну этого каменного *существа*. [...] С этого дня я почувствовал не то что потребность, а прямо необходимость, неизбежность самого, так сказать, безукоризненного поведения".[15]

Герой испытывает почти религиозное преображение — совершенная красота античной статуи внушает униженному разночинцу чувство собственного достоинства и одновременно диктует ему абсолютные законы нравственной жизни.

Несмотря на то, что за переживаниями Тяпушкина, несомненно, стоят парижские впечатления Успенского, есть основания видеть в них также и проявление определенного топоса, восходящего к античности. Дион Хрисостом в „Олимпийской речи" так описывает воздействие исполненной Фидием статуи Зевса: „(51) Поистине этот образ мог бы поразить даже неразумных животных, — если бы они могли только взглянуть на него; быки, которых приводят к этому жертвеннику, охотно подчинялись бы жрецам, желая угодить божеству, а орлы, кони и львы угасили бы дикие порывы гнева и замерли в спокойствии, восхищенные этим зрелищем. А из людей даже тот, чья душа подавлена тяготами, кто претерпел в своей жизни много бедствий и печалей, кому даже сладкий сон не приносит утешения, даже и тот, думается мне, стоя перед этой статуей, забудет все ужасы и трудности, которые приходится переносить человеческой жизни".[16]

Дион говорит о врачующей, умиротворяющей и подчиняющей магии прекрасного образа, о красоте, которая покоряет и одновременно изымает созерцателя из жизненного потока. Но в этом фрагменте отсутствует важный мотив рассказа Глеба Успенского: нравственное преображение, производимое красотой, заставляет созерцателя ощутить собственное достоинство и одновременно преобразиться телесно — его физическая „выпрямленность" есть образ нового морального качества. Как мне представляется, именно здесь можно провести параллели со знаменитым описанием статуи Аполлона Бельведерского, содержащимся в „Истории искусства древности" Винкельмана: „Его фигура возвышается над людской толпой, а поза исполнена величия. Вечная весна, точно в блаженном Элизиуме, облекает приветливым покровом юности пленительную зрелую мужественность и с нежным изяществом играет на гордых очертаниях его фигуры. [...] Не вены и не жилы горячат это тело и движут им, но небесный дух, изливающийся мягким током и словно бы окутывающий всю фигуру. [...] Презрение играет на его губах, а недовольство, зреющее в нем, раздувает его ноздри и восходит к его гордому челу. Но мир, который в своем блаженном покое высится над этим чувством, остается нерушимым и взгляд Аполлона полон благости [...]".

Восторженный экфрасис, о котором Хью Хонор писал, „что прецеденты этому фрагменту могут быть найдены только у христианских мистиков",[17] завершается фразой, которая при всей своей очевидной риторичности, описывает именно силу изображения, преображающую самоё телесность созерцателя: „Я забываю обо всем при взгляде на этот шедевр искусства и сам принимаю величественную позу, чтобы стать достойным предмета созерцания".[18]

Открытым остается вопрос: если допустить влияние Винкельмана на русского писателя, при каких обстоятельствах оно могло произойти? В данный момент нет сведений о прямом знакомстве Успенского „Историей искусства древности" или опубликованными по-русски к этому времени фрагментами, содержащими описание статуи. Если оно и могло состояться, то это должно было произойти в поздние гимназические годы или в недолгий период обучения будущего писателя в Санкт-Петербургском и Московском университетах (1861–1862) и осуществлялось опосредованно, через сочинения тех авторов, кто следовал эстетике Винкельмана. Как бы то ни было, мы имеем дело со схожей ситуацией: изображение прекрасного, обожествленного тела заставляет зрителя преобразиться, чтобы „стать достойным предмета созерцания", причем нравственное преображение неотделимо от преображения физической природы созерцателя.

В XVIII столетии Аполлон Бельведерский почти единодушно считался одним из прекрас-

нейших произведений античности. Винкельман прямо утверждает, что это самая совершенная из дошедших до нас древних статуй.[19] Поэтому неслучайно, что именно она наделяется преображающей силой. В 1797–1798 г. эта скульптура, наряду с другими прославленными памятниками античности, была включена в коллекцию Лувра и оставалась там на положении главной „звезды" музея вплоть до падения Наполеона, когда она была возвращена в Ватикан. Венера Милосская была обнаружена в 1820 г. и уже на следующий год выставлена в Лувре. Она не только заменила там возвращенную во Флоренцию Венеру Медичи, но фактически заняла в сознании современников место Аполлона Бельведерского в качестве самого совершенного творения античной пластики.[20] То есть, и Успенский, и его герой пережили преображение при встрече со скульптурой, уже обладавшей прочной репутацией единственного и абсолютного шедевра — квинтэссенции вневременной духовной красоты, воплощенной в прекрасном теле.

Примечания:

1 *Успенский Г. И.* Полн. собр. соч. М., 1953. Т. 10. Кн. 1. С. 595.

2 См.: Там же. С. 467–470.

3 Как и фамилии других героев очерка, это „говорящая" фамилия, которая служит психологической характеристике персонажа. Для русского читателя фамилия повествователя звучит трогательно и несколько комично, подразумевая мягкость и слабость характера.

4 Речь идет о „Декларации прав человека и гражданина", принятой Учредительным собранием 26 августа 1789 г. В рассказе эти слова приписаны одному из героев романа Тургенева „Дым". В действительности их произносит рассказчик в повести „Довольно" (1862–1865): „Венера Милосская, пожалуй, несомненнее римского права или принципов 89-го года" (*Тургенев И. С.* Полн. собр. соч. и писем в 30-ти т. Соч. в 12-ти т. М., 1981. Т. 7. С. 228).

5 *Успенский Г. И.* Полн. собр. соч. Т. 10. Кн. 1. С. 246–247.

6 Там же. С. 249.

7 Там же. С. 250.

8 Там же. С. 250–251.

9 Там же. С. 252.

10 См. письмо Г. И. Успенского к Н. А. Некрасову от 5 мая 1872 г. с просьбой выслать деньги (*Успенский Г. И.* Полн. собр. соч. М., 1951. Т. 13. С. 102–104). Ср. воспоминания И.В.Лучицкого, общавшегося с Успенским во время его заграничной поездки 1875–1876 г.: „Стоило им с Успенским явиться куда-то, где собиралось простонародье или близкие к простому люду слои, и Глеб Иванович почти тотчас же становился центром и душой общества, *хотя почти не говорил по-французски* (курсив мой. — *И. Д.*)" (*Тарле Е. В.* Соч. М., 1961. Т. XI. С. 387). Цит. по: *Соколов Н. И.* Г. И. Успенский. Жизнь и творчество. Л., 1968. С. 102.

11 См., напр.: Salon de 1872. Paris, MDCCCLXXII.

12 Групповой портрет литераторов, включавший изображения Поля Верлена и Артюра Рамбо.

13 Так у Успенского. В действительности статуя высечена из двух кусков мрамора.

14 Письмо Г. И. Успенского к А. В. Успенской от 10 мая (ст. ст.) 1872 г. // *Успенский Г. И.* Полн. собр. соч. М., 1951. Т. 13. С. 111.

15 Там же. С. 262–264. Это воздействие не продлилось долго — через несколько лет Тяпушкин, снова посетив Париж, не нашел в себе сил для новой встречи с Венерой: „[…] я уже опять был скомкан, скомкан крепкой, сильной, неумолимой рукой действительности и чувствовал, что теперь меня уж не выпрямишь... Попробовал было я пойти в Лувр, подошел даже к самым воротам, но просто совестно стало идти: ‚что ж я пойду *понапрасну* беспокоить ее? Все равно ничего не выйдет, а *ее* только сконфузишь!..' Постоял и пошел в русскую библиотеку упиваться газетными известиями о градобитиях и неурожаях" (*Успенский Г. И.* Полн. собр. соч. Т. 10. Кн. 1. С. 271).

16 *Дион Хрисостом*. Речь 12. Олимпийская речь // Памятники позднего античного ораторского и эпистолярного искусства. II–V в. / Отв. ред. М. Е. Грабарь-Пассек. М., 1964. С. 24. Благодарю Анастасию Павлову за указание на этот текст.

17 *Honour H.* Neo-Classicism. Harmondsworth, 1968. P. 60.

18 Цит. по: *Винкельман И. И.* История искусства древности. Малые сочинения / Изд. подгот. И. Е. Бабанов. СПб., 2000. С. 275.

19 Там же. С. 275.

20 См.: *Haskell F., Penny N.* Taste and the Antique. The Lure of the Classical Sculpture 1500–1900. New Haven; London, 1981. P. 328–330.

Il'ja Askol'dovič Doroncenkov

Winckelmann und Gleb Uspenskij – eine mögliche Analogie

Der Ideologe des Neoklassizismus Johann Joachim Winckelmann und der russische Schriftsteller und Publizist der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts haben auf den ersten Blick praktisch nichts gemeinsam. Gleb Ivanovič Uspenskij (Abb. 1) gehörte ganz in die „Epoche des Realismus", sein Schaffen war den sozialen und psychologischen Problemen der Bauernschaft nach den Reformen von 1861 gewidmet und von der Darstellung der ungeschönten Wirklichkeit geprägt, sodass der Leser sich ein klares moralisches Urteil über die Ungerechtigkeit der russischen Gesellschaftsordnung bilden konnte. Ideell stand er den Narodniki nahe, einer breiten Oppositionsbewegung, die in der russischen Dorfgemeinschaft die Keimzelle einer künftigen Gesellschaftsordnung, des bäuerlichen Sozialismus, sah. Für sie hätte Russland mit solch einer Gesellschaftsordnung die negativen Folgen der Entwicklung des Industriekapitalismus in Westeuropa vermeiden können – die Proletarisierung der Stadtbevölkerung und die Entstehung großer Unterschiede in den Besitzverhältnissen auf dem Lande sowie die Entfremdung und Spaltung der Gesellschaft, die auf den ökonomischen Erfolg ausgerichtet ist. Die Narodniki-Intelligenz schuf in beträchtlichem Maße ein idealisiertes Bild des russischen Bauern, das den Rousseauschen Kult des „einfachen Menschen" mit sozialistischer Utopie verband. Von der Mehrheit seiner Gesinnungsgenossen unterschied sich Uspenskij durch einen viel klareren Blick auf die Lage des russischen Dorfes und die Psychologie des russischen Bauern, dessen sämtliche Vorgängergenerationen ihr Leben in der Leibeigenschaften zugebracht hatten.

Scheinbar findet sich die einzige Analogie zwischen Winckelmann und Uspenskij in ihren Lebensumständen, denn beide Aufsteiger stammen aus der tiefsten Provinz, wo sie zu schöpferischen Persönlichkeiten heranwuchsen. Beide haben die dramatische Lebenserfahrung gemacht, wenn ein Feingeist mit der Routine des Alltags und mit gesellschaftlicher Heuchelei konfrontiert wird. Vielleicht gestattet eben diese gemeinsame Erfahrung auch die Gegenüberstellung beider, die der Gegenstand dieses Artikels ist. Sowohl Winckelmann als auch Uspenskij erfuhren den Umgang mit dem Schönen als existenzielles Erlebnis und erlebten die erhebende Wirkung der Kunst des Altertums.

Am 22. Dezember 1884 teilt Uspenskij dem Herausgeber des liberalen Blattes *Vestnik Evropy* (Der Europa-Bote) M. M. Stasjulevič mit, dass er „mit völlig neuartigen Arbeiten, ohne jeglichen Narodniki-Geist, beginnen" möchte und jetzt am Essay *Die Venus von Milo*[1] schreibe, der für den Leser eine Überraschung sein wird. Der Essay liegt jetzt als skizzierter Entwurf vor.[2] Im Mai 1885 wurde das Vorhaben in einer anderen Gattung verwirklicht – in der Zeitschrift *Russkaja mysl'* (Das russische Denken) veröffentlichte Uspenskij die Erzählung *Aufgerichtet (Auszug aus den Notizen von Tjapuškin)*.

Die Erzählung beginnt mit den Gedanken des Ich-Erzählers, des Dorflehrers Tjapuškin[3] über die Worte des Helden eines Werkes von Ivan Turgenev: „Die Venus von Milo ist eindeutiger als die Prinzipien des Jahres neunundachtzig."[4] Der demokratisch gesinnte Leser der zweiten Hälfte des 19. Jahrhundert konnte diese Formulierung durchaus als Verkörperung eines aristokratischen Ästhetismus auffassen; damit wurde scheinbar ein ewiges Meisterwerk der griechischen Plastik den Ideen der sozialen Gerechtigkeit direkt gegenübergestellt. Doch von den ersten Zeilen der Erzählung von Uspenskij an lehnt sein Held nicht nur die Gegenüberstellung der Venus mit den Prinzipien einer vernünftigen Gesellschaftsordnung ab, sondern stellt sie in eine Reihe, in der er auch sich selbst sieht: „[...] selbst ich, Tjapuškin, heute Dorfschullehrer, [...] bin in derselben Reihe, in der auch die Prinzipien sind und noch andere erstaunliche Erscheinungen der nach Vollkommenheit dürstenden menschlichen Seele, und ich, Tjapuškin, bin völlig damit einverstanden an das Ende dieser Reihe [...] die Venus von Milo zu stellen. [...] wir alle, ich, Tjapuschkin, die Prinzipien und die Venus, wir alle sind gleichermaßen eindeutig, d.h., meine Seele, die gegenwärtig bei der ermüdenden Arbeit in der Schule zum Tragen kommt, in der Masse der geringsten, wenn auch täglichen, Erregungen und Qualen, die mir das Leben mit dem Volke bringt, wirkt und lebt in derselben eindeutigen Richtung und demselben Sinn, die auch in den eindeutigen Prinzipien sind und in der Eindeutigkeit der Venus von Milo stark ausgedrückt werden."[5]

Wie kam der Ich-Erzähler (und der Verfasser der Erzählung) zu diesem Schluss, mit dem der für seine ideologische Tradition wichtige Gegensatz zwischen dem universellen Schönen und der politischen Aktualität, dem sozial Nützlichen aufgehoben wird? Wie kann man den erniedrigten, armseligen Dorfschullehrer mit dem wichtigsten Kunstwerk des Louvre verbinden? Tjapuškin beginnt seine Erzählung mit der

Schilderung seiner Aufregung, die eine kurze Reise in die Gouvernementshauptstadt bei ihm hervorgerufen hat. Dort sah er, wie sehr die provinzielle Intelligenz demoralisiert und bereit ist, die eigene Überzeugung von der Notwendigkeit eines vom Gewissen geleiteten Lebens aufzugeben. Auf dem Rückweg wird der Ich-Erzähler Zeuge der Abschiedsszenen von Bauernfamilien, deren Söhne in die Armee einberufen wurden. Die Erinnerung an die sich heuchlerisch der Erfüllung ihrer moralischen Pflicht entziehende städtische Gesellschaft und die herzzerreißende zweiminütige Abschiedsszene der Bauernfamilien verkörpert für Tjapuškin die grundsätzliche Ungerechtigkeit des russischen Lebens, was sich nach seinen Worten bei ihm „in einem Gefühl eines maßlosen Unglücks, einem Gefühl, das sich jeder Beschreibung entzieht, „niederschlug."[6]

Nach der Rückkehr in sein armseliges Haus auf dem Lande schläft der Held der Erzählung ein, doch er wird von einer ganz neuen Aufregung geweckt: „[...] etwas Heißes, etwas wie eine starke und freudige Flamme loderte in mir auf, sodass ich mit dem ganzen Leibe zusammenfuhr, wie Kinder zusammenfahren, *wenn sie wachsen* (Hervorhebung d. Verf.)[7], und ich öffnete die Augen." Weiter heißt es: „Das erste, was mir einfiel und was ein wenig dem Eindruck nahekam, durch den ich zusammenfuhr und aufwachte, [...] war ein ganz schlichtes ländliches Bild. [...] ich fuhr einmal an einem heißen Sommertage an einer Wiese vorbei, auf der das Gras gemäht war, und konnte den Blick nicht von einem Bauernweib reißen, das das Heu wendete; ihre ganze Person, ihre ganze Figur [...] war so leicht, so schön, sie ‚lebte', *sie arbeitete nicht*, sondern lebte in völliger Harmonie mit der Natur, der Sonne, dem Wind, mit diesem Heu, mit der ganzen Landschaft, mit der ihr Körper und ihre Seele (wie ich mir dachte) eins waren, dass ich sie ganz lange ansah und nur eins denken und fühlen konnte: ‚Wie schön!'"[8] Schließlich erkennt Tjapuškin nach einer Reihe von Erinnerungen die Quelle des freudigen Gefühls. In Gedanken sieht er das Bild der Venus von Milo vor sich, die er bei seiner Reise nach Paris gesehen hatte: „[...] und damals, vor vielen Jahren, bin ich auch vor ihr aufgewacht, mein ganzes Ich ‚knirschte', so wie es knirscht, ‚wenn der Mensch wächst', wie es auch heute Nacht war."[9]

Wissenschaftler, die das Werk von Gleb Uspenskij untersuchten, wiesen mehrfach darauf hin, dass der weiteren Erzählung Tjapuškin die Pariser Eindrücke und Erlebnisse des Verfassers selbst zugrunde liegen. Uspenskij lebte mit Frau und Kind 1875–1876 in der französischen Hauptstadt, wo es zur Annäherung mit Turgenev kam, der die literarischen Versuche des jungen Schriftstellers sehr zu schätzen wusste. Doch die Erzählung *Aufgerichtet* beruht nicht auf der Erfahrung des bescheidenen, aber gut organisierten Lebens der Familie in Europa, als der Literat in recht engem Kontakt mit den russischen Emigrantenkreisen und insbesondere mit den ihm nahestehenden dortigen Narodniki stand. Zugrunde lag vielmehr die Erinnerung an seine erste Auslandsreise im Frühjahr und Sommer 1872.

Seinerzeit war die Reaktion des Schriftstellers auf das Pariser Leben typisch für einen russischen Aufsteiger, der in die „Hauptstadt des 19. Jahrhunderts" kam. Er ist von der modernen Stadt, den Errungenschaften der Zivilisation und der Kontaktfreudigkeit der Franzosen angetan, versäumt dabei aber nicht, typische Fälle von „Geschäftigkeit" zu vermerken, die für die moderne westliche Welt charakteristisch ist. Durch seine beschränkten Geldmittel, seine unzureichende Kenntnis der Sprache und fehlende Kontakte zur französischen Gesellschaft ist der russische Reisende an den Rand gedrängt[10] und sein gesellschaftlicher Umgang eingeschränkt, was letztlich zu einer entfremdeten und schmerzlichen Wahrnehmung der europäischen Realität führt. Unspenskijs Eindrücke waren auch dadurch geprägt, dass er kurz nach dem Französisch-Preußischen Krieg und der Pariser Kommune in die Stadt kam. In Paris waren die Spuren der beispiellosen Zerstörungen noch allgegenwärtig, der Reisende wohnte dem Prozess gegen die Kommunarden bei, und die blutgetränkten Platten des Pantheons, auf dessen Stufen die Massenerschießungen der Aufständischen stattfanden, prägten sich für immer in sein Gedächtnis ein.

Eine wichtige Rolle für Uspenskijs Eindruck von Paris spielte die Kunst. Er erlebte den ersten Nachkriegssalon mit, die wichtigste Kunstausstellung Frankreichs und ganz Europas, die traditionell tausende Besucher aus der ganzen Welt anzog. Am Salon von 1872 nahmen die führenden Maler der offiziellen Kunst Frankreichs teil. Doch die Kritik stellte fest, dass unter den 2067 Werken des Katalogs praktisch keine herausragenden Arbeiten waren. In ausreichendem Maße waren mythologische und orientalische Themen vertreten, die oftmals den Vorwand für die Darstellung weiblicher Akte gaben, außerdem Episoden des ländlichen Lebens in Frankreich und historische „Kostümbilder", auf denen sorgfältig dramatische Ereignisse der Vergangenheit rekonstruiert wurden.[11] Etliche Schlachtengemälde stellten die Tap-

ferkeit und das Leid französischer Soldaten dar. Eine ganze Reihe von Bildern war der Tragödie des Elsass' und Lothringens gewidmet, die im Ergebnis des französisch-preußischen Krieges von 1870/1871 von Frankreich abgetrennt worden waren. Aus heutiger Sicht wären zweifellos solche Gemälde zu beachten wie „Die Hoffnung" (1871–1872) von Pierre Puvis de Chavannes, „Bei Tisch" (1872) von Henri Fantin-Latour[12], „Erinnerung an Ville d'Avray" (1869–1872) von Jean-Baptiste Camille Corot und „Seegefecht zwischen der Kearsage und der Alabama" (1864) von Edouard Manet. Doch der völlig unerfahrene Betrachter konnte diese Werke kaum aus den hunderten anderen herausheben. Selbst wenn sie ihm aufgefallen wären, wäre er kaum in der Lage gewesen, den neuartigen Malstil von Puvis de Chavannes oder Manet zu würdigen. Im Übrigen lassen Uspenskij Briefe darauf schließen, dass ihm auch kein anderes Werk aufgefallen ist, das in einer für ihn gewohnteren Malweise gehalten war oder eine ihm nahestehende ideelle Tendenz enthielt, wiewohl es beim Salon von 1872 durchaus Gemälde gab, die ihm hätten zusagen können. So fiel unter den Werken mit ländlicher Thematik das Gemälde „Quelle" des wichtigsten französischen Malers dieses Genres Jules Breton (1870–1871) auf. Das Bauernmädchen mit einem Krug hätte den Schriftsteller an die russische Bäuerin beim Heuwenden erinnern können, die ihn so beeindruckt hatte, und zugleich hätte sie mit ihrer harmonischen Figur und den edlen Gesichtszügen auch Assoziationen zu antiken Werken wecken können. Der russische Schriftsteller besuchte auch das Musée de Luxembourg, dessen Sammlung überwiegend aus vom Staat angekauften Werken traditioneller Meister des Salons bestand, was auch keine Alternative zum Salon war, sodass sich Uspenskij in der Vorstellung bestärkt sah, dass die moderne Kunst im Wesentlichen auf die niedrigen Ansprüche des Publikums ausgerichtet sei.

Am 10. Mai 1872 beschreibt Uspenskij in einem Brief an seine Frau seine Eindrücke von der Kunst und formuliert darin einen starken Gegensatz zwischen der modernen Kunst, die er als Krönung der Verderbtheit und einer heuchlerischen Gefühligkeit sieht, und der Statue der Venus von Milo, die für ihn den Idealzustand der menschlichen Natur verkörpert: „[...] ich war im Luxembourg und in der modernen Kunstausstellung; [...] sowohl im Luxem(bourg) als auch in der Ausstellung gibt es hunderte Venusdarstellungen, d.h., nackte Weiber verschiedener Art für alte Männer [...]. Je näher an der Gegenwart, desto schlimmer: Da sind vielleicht 13-jährige Mädchen dargestellt, mit dem naivsten Gesichtsausdruck, die einem Satyr irgendetwas, vermutlich Schlüpfriges, ins Ohr flüstern [...]. Als ich all das Heruntergekommene sah, gefiel mir plötzlich die Venus von Milo außerordentlich, die ich, wie ich zugeben muss, zwar gesehen, aber nicht gleich verstanden hatte. Welch einen Gegensatz zu diesen geistlosen weiblichen Körpern bildet diese alte, beinahe zerfallene Statue mit ihrer beschädigten Wange, mit Rissen im Alabaster[13], die durch ihr Alter entstanden sind, mit abgebrochenen Armen, [...] mit ihrem Gesicht voll tiefsten Verstandes, diese bescheidene, mutige Mutter, kurz dieses Ideal der Frau, so wie es im Leben sein müsste – das sollten die Verteidiger der Frauenfrage anschauen. Sie ist ganz bedeckt, man sieht nur das Gesicht, die Brust und einen Teil der Hüfte, doch das ist, besonders das Gesicht, wahrlich wie eine Arznei gegen alles Garstige, das einem auf der Seele liegt, ich weiß gar nicht, ob es noch eine andere gibt."[14]

In diesen Zeilen steckt schon die Idee, die in der Erzählung *Aufgerichtet* vollständig ausgeführt wurde. Tjapuškin war der Hauslehrer der Kinder von Ivan Ivanovitč Polumrakov, eines offenbar wohlhabenden Provinzadligen, Konformisten und Heuchlers. Im Frühjahr 1872 reisen die Polumrakovs mit ihren Kindern und Freunden nach Paris, auch den Lehrer nehmen sie mit. Mit der europäischen Lebensweise erlebten die Reisenden einerseits den Wohlstand und Komfort der modernen Zivilisation, und sie konnten auch den Preis für diese Errungenschaften erfahren – die schwere Arbeit der Elenden und die blutige Niederschlagung von Aufständen. In der Erzählung wie in den Briefen Uspenskijs nimmt die grausame Abrechnung mit den Kommunarden großen Raum ein. Als eines Tages die Frauen mit den Kindern ans Meer gefahren waren, machten sich die Männer auf, solch finstere Sehenswürdigkeiten von Paris zu besichtigen wie die Katakomben mit Tausenden von Skeletten und die Leichenhalle hinter der Kathedrale Notre-Dame, wo jeder, der es wollte, die Leichen anschauen konnte. Um die beklemmenden Eindrücke zu verscheuchen, begaben sich die Reisenden auf die Champs-Elysées, wo sie ein Café-Concert aufsuchten. Obwohl die russischen Touristen sonst nichts Anstößiges taten, machten die Abgeschmacktheit der Reisegefährten und die „fröhlichen Faxen" der Artisten auf Tjapuškin beinahe einen trübseligeren Eindruck als die Leichen der Armen im Beinhaus.

Genau in diesem Augenblick des Abscheus vor dem Leben kommt es zur rettenden Begegnung mit der Venus von Milo: „Am nächsten Morgen verließ

ich das Hotel, noch bevor meine Herrschaften aufwachten; ich fühlte eine außergewöhnlich schwere Last auf der Seele und eine große Einsamkeit [...]. Etwas Bitteres, etwas Schreckliches und zugleich zweifellos Niederträchtiges lastete auf meiner Seele; ziellos und ohne den geringsten Wunsch, eine bestimmte Straße entlang zu gehen, lief ich Dutzende Werst durch Paris mit dieser bitteren, niederträchtigen und schrecklichen Last auf der Seele, und völlig unerwartet hatte ich mich zum Louvre geschleppt; ohne das geringste moralische Bedürfnis betrat ich den Vorraum des Museums; im Museum lief ich gedankenlos umher und schaute ebenso gedankenlos auf die antiken Skulpturen, von denen ich [...] gar nichts verstand, und ich empfand nur Müdigkeit, ein Rauschen in den Ohren und ein Hämmern in den Schläfen; und plötzlich blieb ich, ohne zu wissen weshalb, erstaunt und von etwas Ungewöhnlichem, Unbegreiflichen getroffen vor der Venus von Milo stehen [...]. Ich stand vor ihr, schaute sie an und fragte mich immerzu: ‚Was ist bloß mit mir *geschehen*?' Ich fragte mich das vom ersten Augenblick an, da ich die Statue erblickt hatte, denn von diesem Moment an fühlte ich, dass mich eine große Freude ergriffen hatte [...] Bis dahin war ich (wie ich plötzlich begriff) wie dieser in der Hand zerdrückte Handschuh. Sieht er etwa der menschlichen Hand ähnlich? Nein, das ist einfach nur ein Klumpen Leder. Doch wenn ich Luft hineinblase, wird er der menschlichen Hand ähnlich. Etwas, das ich nicht zu verstehen vermochte, hatte in die Tiefe meines verklumpten, verkrüppelten, erschöpften Wesens geblasen und mich aufgerichtet, Gänsehaut lief mir über den auflebenden Körper an Stellen, wo scheinbar kein Gefühl mehr war, und durch meinen ganzen Körper ging dieses ‚Knirschen', wie wenn der Mensch wächst, auch wurde ich erfrischend wach und verspürte keine Anzeichen des kürzlichen Schlafes mehr, und es füllte mir die schwellende Brust, ja, den ganzen gewachsenen Körper mit Frische und Licht. [...] ich spürte, dass es in der menschlichen Sprache kein Wort gibt, was das lebensspendende Geheimnis dieses steinernen *Wesens* beschreiben könnte. [...] Von diesem Tage an empfand ich nicht einfach das Bedürfnis, sondern geradezu die Notwendigkeit, den Zwang, mich sozusagen tadellos zu benehmen."[15]

Der Held erfährt eine beinahe religiöse Verwandlung – die vollkommene Schönheit der antiken Statue gibt dem erniedrigten Aufsteiger ein Gefühl der eigenen Würde und diktiert ihm gleichzeitig die absoluten Gesetze des moralischen Lebens.

Abgesehen davon, dass Tjapuškins aufregende Erlebnisse zweifellos auf den Pariser Eindrücken von Uspenskij beruhen, gibt es gute Gründe dafür, darin auch die Erscheinung eines bestimmten Topos zu sehen, der bis in die Antike reicht. Dion Chrysostomos beschreibt in seiner „Olympischen Rede" die Wirkung der Zeusstatue des Phidias folgendermaßen: „(51) Dieses Bild könnte wahrlich sogar unverständige Tiere beeindrucken, wenn sie es denn nur anschauen könnten; Stiere, die man zu dieser Opferstätte brächte, würden gern den Priestern folgen, um der Gottheit zu gefallen, und Adler, Pferde und Löwen ließen ihre wilde Raserei fahren und erstarrten in Ruhe, ergriffen von diesem Anblick. Und von den Menschen würde sogar jener, dessen Seele von Lasten erdrückt ist, der in seinem Leben viel Not und Unglück erfuhr, dem selbst der süße Schlaf keinen Trost spendet, selbst dieser, denke ich, würde, vor dieser Statue stehend, allen Schrecken und alle Unbill vergessen, die das menschliche Leben mit sich bringt.[16]

Dion spricht von der heilenden, versöhnenden und fügsam machenden Magie des schönen Bildes, von der Schönheit, die den Betrachter niederwirft und zugleich aus dem Lebensstrom herausnimmt. Doch in diesem Auszug fehlt ein wichtiges Moment der Erzählung von Gleb Uspenskij – die moralische Verwandlung, die von der Schönheit hervorgerufen wird, bringt den Betrachter dazu, sich seiner eigenen Würde bewusst zu werden und sich gleichzeitig körperlich zu verändern: Seine körperliche „Aufrichtung" ist das Bild seiner neuen moralischen Qualität. Ich meine, dass man genau hier eine Parallele zur berühmten Beschreibung des Apollo von Belvedere aus der *Geschichte der Kunst des Alterthums* von Winckelmann ziehen kann: „Über die Menschheit erhaben ist sein Gewächs, und sein Stand zeugt von der ihn erfüllenden Größe. Ein ewiger Frühling, wie in dem glücklichen Elysien, bekleidet die reizende Männlichkeit vollkommener Jahre mit gefälliger Jugend und spielt mit sanften Zärtlichkeiten auf dem stolzen Gebäude seiner Glieder. [...] Keine Adern noch Sehnen erhitzen und regen diesen Körper, sondern ein himmlischer Geist, der sich wie ein sanfter Strom ergossen, hat gleichsam die ganze Umschreibung dieser Figur erfüllt. [...] Verachtung sitzt auf seinen Lippen, und der Unmut, welchen er in sich zieht, bläht sich in den Nüstern seiner Nase und tritt bis in die stolze Stirn hinauf. Aber der Friede, welcher in seiner seligen Stille auf derselben schwebt, bleibt ungestört, und sein Auge ist voll Süßigkeit [...]."

Die begeisterte Ekphrase, von der Hugh Honour schrieb, „dass Vorbilder für dieses Fragment nur bei den christlichen Mystikern zu suchen sind",[17] endet

mit einem Satz, der bei all seiner offenkundigen Rhetorik genau diese Kraft der Darstellung beschreibt, die selbst die Körperlichkeit des Betrachters verändert: „Ich vergesse alles andere über dem Anblicke dieses Wunderwerks der Kunst, und ich nehme selbst einen erhabenen Stand an, um mit Würdigkeit anzuschauen.“[18]

Offen bleibt die Frage: Wenn wir von einem Einfluss Winckelmanns auf den russischen Schriftsteller ausgehen, unter welchen Umständen konnte er zustande kommen? Zur Zeit ist nichts darüber bekannt, dass Uspenskij die *Geschichte der Kunst des Alterthums* oder deren Auszüge mit der Beschreibung der Statue, die zu jener Zeit auf Russisch veröffentlicht wurden, gekannt hätte. Wenn dies hätte der Fall sein können, so musste es in den höheren Gymnasialklassen oder während des kurzen Studiums des künftigen Schriftstellers an den Universitäten von Sankt Petersburg und Moskau (1861–1862) erfolgt sein und zwar indirekt, über Schriften von Autoren, die der Ästhetik Winckelmanns anhingen. Wie dem auch sei, hier liegt eine vergleichbare Situation vor: Die Darstellung eines schönen, göttlichen Körpers bewirkt beim Betrachter eine Verwandlung, um „mit Würdigkeit anzuschauen“, wobei die moralische Veränderung nicht von der körperlichen zu trennen ist.

Im 18. Jahrhundert galt der Apollo von Belvedere nahezu unwidersprochen als eines der schönsten Kunstwerke des Altertums. Winckelmann behauptet direkt, dies sei die vollkommenste der erhalten gebliebenen antiken Statuen.[19] Deshalb ist es kein Zufall, dass gerade ihr eine verändernde Kraft zugesprochen wird. Diese Skulptur kam zusammen mit anderen berühmten Denkmälern der Antike 1797–1798 in die Sammlung des Louvre und blieb dort als eine Art „Superstar“ bis zu Napoleons Abdankung, danach wurde sie an den Vatikan zurückgegeben. Die Venus von Milo wurde 1820 gefunden und schon ein Jahr später im Louvre ausgestellt. Sie ersetzte dort nicht nur die nach Florenz zurückgebrachte Venus Medici, sondern nahm praktisch im Bewusstsein der Zeitgenossen den Platz des Apollo von Belvedere als vollkommenes Werk der antiken Plastik ein.[20] Das heißt, sowohl Uspenskij als auch sein Held erfuhren eine Verwandlung bei der Begegnung mit der Skulptur, die bereits den gefestigten Ruf des einzigartigen und absoluten Meisterwerkes, der Quintessenz einer zeitlosen, ideellen Schönheit in einem schönen Körper erworben hatte.

Kathrin Schade

Leo von Klenze und die Winckelmann-Statue in der Fassade der Neuen Ermitage im Kontext der Bildnisstatuen

Die Winckelmann-Statue und der Neubau der Ermitage

In der äußersten rechten Nische der Südfassade der Sankt Petersburger Ermitage befindet sich eine Statue mit einer Sockelinschrift, die den Dargestellten als „Winckelmann" ausweist (Abb. 1). Zum Zeitpunkt der Tagung war die Nische leer, da die Zinkfigur wegen starker Verwitterungen und Beschädigungen restauriert werden musste. Mittlerweile steht an dieser Stelle eine Kopie der Statue.[1]

Bei dem 1.70–1.80 m hohen Zinkguss handelt es sich um eine stehende männliche Person, bekleidet mit Hemd, Jabot, Rock und Schuhwerk des 18. Jahrhunderts. Um seine Hüften ist ein antikes Himation gewunden, das den Unterkörper bedeckt und in der Faltenführung das ponderierte Standmotiv betont. Der rechte Arm stützt sich auf einen antiken Knabentorso, der linke ist angewinkelt und führt mit der Hand einen Redegestus aus. Die füllige Frisur mit tiefen ‚Geheimratsecken' ist zum Hinterkopf gekämmt. Auf reifes Alter verweisen zudem die Stirnfalten in dem schmalen Gesicht mit großen, weit auseinanderstehenden Augen, Nasolabialfalten und einem in den Winkeln leicht nach unten gezogenen Mund.

Gäbe es nicht die Inschrift, würde man die Figur nur schwerlich mit Johann Joachim Winckelmann identifizieren, denn der Kopf hat keinerlei Ähnlichkeit mit den zu Lebzeiten geschaffenen Porträts des Gelehrten. Lediglich der Redegestus erinnert, wie schon Arthur Schulz beobachtet hat, an das Gemälde von Anton von Maron.[2] Es handelt sich vielmehr um eine Art Idealporträt, zu dem auch der heroisierende antike Mantel passt.

Den Entstehungsprozess der Statue hat Liudmilla Davydova bereits 2002 in den *Mitteilungen der Winckelmann-Gesellschaft* dargelegt.[3] Das zugrundeliegende Quellenmaterial, die Fonds des Russischen Staatlichen Historischen Archivs (RGIA), hat Sergej G. Federov in seiner Publikation von 2003 listenmäßig erfasst.[4] Der Werdegang der Entstehung sei aus der zum Teil verwirrenden Aktenlage hier noch einmal kurz referiert:

Nachdem im Dezember 1837 ein Großbrand in Sankt Petersburg weite Teile der Residenz zerstört hatte, begann Zar Nikolaus I. (reg. 1825–1855) mit dem Wiederaufbau des Winterpalais. Im gleichen Zuge wurde auch eine Neukonzeption der kaiserlichen Kunstsammlung durch einen Museumsneubau angestrebt. Nikolaus wählte hierfür den Hofbauintendant und Leiter der Obersten Baubehörde Bayerns Leo von Klenze (1784–1864) (Abb. 2).[5] Schon 1834 waren Klenze und sein preußischer Konkurrent Schinkel in Abwesenheit zu auswärtigen Mitgliedern der Akademie der Künste Sankt Petersburg berufen worden. 1838 besuchte Nikolaus München und besichtigte dort die von Klenze errichteten Gebäude der Glyptothek und Pinakothek. Der Zar, sehr angetan von den bayrischen Museumsneubauten, lud den Architekten nach Sankt Petersburg ein.[6] 1839, während Klenzes ersten von insgesamt sieben Aufenthalten in Sankt Petersburg, wurde ihm das Bauprojekt angetragen. Die Arbeit erfolgte in München, korrespondierend dazu

Abb. 1: Johann Joachim Winckelmann, Zinkstatue von Nikolai Ustinov (?) nach Entwurf von Leo von Klenze, Südfassade der Neuen Ermitage, St. Petersburg vor der Restaurierung
Илл. 1: Иоганн Иоахим Винкельман, цинковая статуя работы Николая Устинова (?) по эскизу Лео фон Кленце, Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, южный фасад

wurde in Sankt Petersburg eine Baukommission gegründet. Planungen und Rohbau erfolgten 1839–1845, die Innenausstattung 1848–1851.

Die Konzeption der Statuenausstattung der Außenfassade mit insgesamt 28 Figuren in Nischen und auf Sockeln erarbeitete Klenze 1840–1843.[7] Die Südfassade bildete damals die repräsentative Eingangsseite mit dem Portikus als Haupteingang (Abb. 3), der verziert ist mit den berühmten Atlanten von Alexander Terebenjew aus poliertem Serdabolischen Granit. Rechts und links des Portikus gliedern jeweils drei rechteckige Figurennischen die Südfassade als Standorte für Statuen renommierter Persönlichkeiten von der Antike bis in die jüngste Vergangenheit: die griechischen Bildhauer Oinades, Smilis, Daidalos, die nachantiken Graphiker Marcantonio Raimondi (1475/80 bis vor 1534) und Raffaello Morghen (1768–1833) – sowie den Altertumsgelehrten Johann Joachim Winckelmann (1717–1768).

Bei der Herstellung der Figuren bestand Klenze darauf, dass er nicht nur seine Entwurfszeichnungen nach Sankt Petersburg schickte, sondern dass auch alle kleinen Modelle unter seiner Aufsicht in München angefertigt werden sollten: „Damit die kleinen Modelle der Fassadenstatuen meinem Entwurf der Statuen in Kostüm, Form und Proportion entsprechen, sollen sie unter meiner Aufsicht ausgeführt werden, denn es ist unmöglich, dass ein anderer Künstler sich meine Ideen vollkommen aneignen und die Harmonie plastischer und architektonischer Formen ausgestalten könne.“[8] Nach Klenzes eigenhändigen Entwurfsskizzen wurden die ca. 45 cm großen Gipsmodelle von dem bayrischen Bildhauer Johannes von Halbig 1844–1849 in Mün-

Abb. 2: Leo von Klenze, historische Fotografie
Илл. 2: Лео фон Кленце, прижизненная фотография

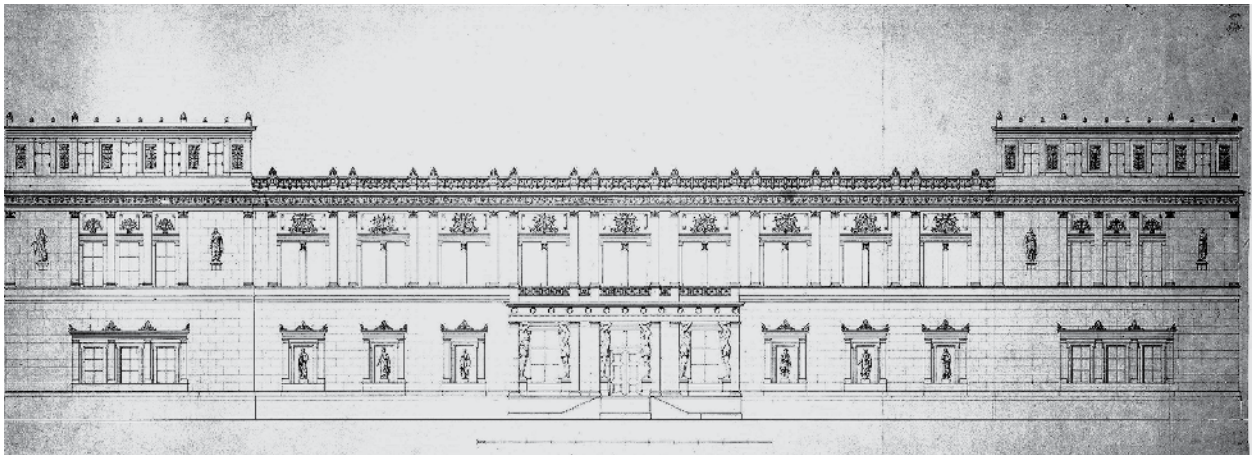


Abb. 3: Leo von Klenze, Ausführungsentwurf der Südfassade der Neuen Ermitage, Federzeichnung um 1840, Staatliche Graphische Sammlung München
Илл. 3: Лео фон Кленце, проектный эскиз южного фасада Нового Эрмитажа, рисунок пером (ок. 1840), Государственное графическое собрание в Мюнхене

chen angefertigt, in Sankt Petersburg u.a. von den russischen Bildhauern W. I. Demut-Malinovskij, N. A. Tokarev, N. A. Ustinov, P. V. Swinzov, D. I. Jensen und A. I. Terebenev als ca. 1.70–1.80 m hohe Tonmodelle ausgeführt und schließlich in Moskau in der Zinkgießerei W. Krumbügel gegossen. Liudmilla Davydova zufolge wurde der Auftrag für die Herstellung der sechs Bozzetti für die Nischenfiguren offenbar aber doch direkt an russische Bildhauer vergeben: Terebenev fertigte die Modelle von Smilis und Oinades an, N. A. Tokarev die von Raimondi und Morghen und N. Ustinov die von Daidalos und Winckelmann.[9] 1850 fanden die Statuen ihre Aufstellung an der Fassade.

Etwas rätselhaft ist, ob Nikolai Ustinov die Winckelmann-Statue tatsächlich fertiggestellt hat. Eine Akte im Russischen Staatlichen Historischen Archiv, die den bezeichnenden Titel trägt: *Über die Künstler P. V. Swinzov und N. E. Ustinov, weil sie die übernommenen Arbeiten an der Neuen Eremitage nicht ausgeführt haben*, beinhaltet umfangreiches Material über die problematische Situation.[10] Klenze, der seine Reisen nach Sankt Petersburg auch dazu nutzte, die Herstellung der Fassadendekorationen zu prüfen, lobte zwar 1845 in einem Brief an den Petersburger Oberinspektor für Bauangelegenheiten, Graf Kleinmichel, die von Terebenjev ausgeführten Atlanten, übte aber an der Arbeit von Swinzov und Ustinov scharfe Kritik.[11] Zudem fochten die beiden Bildhauer heftige Auseinandersetzungen mit der Petersburger Baukommission aus, u.a. über ausstehende Honorarzahlungen. Am 11. März 1848 wurde schließlich der Vertrag mit ihnen annulliert.

Die anderen Winckelmann-Statuen

Der in Russland verwirklichte Entwurf des in Bayern tätigen Klenze sollte nicht die einzige ganzkörperliche Winckelmann-Statue bleiben, die in den 1840er–50er Jahren geschaffen wurde. Auch in Preußen, der Heimat Winckelmanns, wurde man aktiv. Schon 1826 hatte sich der Stendaler Landgerichtsdirektor und Kriegsrat Klee bei keinem geringeren als bei Johann Wolfgang von Goethe in Weimar Rat über eine finanzielle wie künstlerische Verwirklichung einer Winckelmann-Statue in der Geburtsstadt Stendal eingeholt.[12] Doch erst 1841, zu einer Gedächtnisfeier für Winckelmann in Berlin, nahm der Plan Gestalt an, verbunden mit der Gründung eines „Vereins zur Errichtung eines Denkmals in Stendal für J. J. Winckelmann“, dem u.a. der Generaldirektor der Berliner Museen Ignaz Maria von Olfers (1793–1871) und der Archäologe Eduard Gerhard (1795–1867) angehörten. Ludwig Wichmann (1788–1859), ein Schüler von Johann Gottfried Schadow (1764–1850) und Angehöriger der Berliner Bildhauerschule um Christian Daniel Rauch (1777–1857), erhielt dann den Auftrag für die Schaffung einer Bronzestatue. 1843 stellte Wichmann in Berlin das Tonmodell vor; 1846 war das Modell in Originalgröße für den Bronzeguss fertig, der im Eisenhüttenwerk Lauchhammer erfolgen sollte. Großzügig unterstützt wurde das Vorhaben vom preußischen König Friedrich Wilhelm IV. (reg. 1840–1861). Die Ausführung des Gusses und die Aufstellung in Stendal zogen sich auf Grund von Finanzierungsunstimmigkeiten, vor allem von Stendaler Seite, noch viele Jahre hin.[13] Erst 1859 konnte das

Abb. 4: Johann Joachim Winckelmann, Bronzestatue von Ludwig Wichmann, Stendal, Winckelmann-Platz
Илл. 4: Иоганн Иоахим Винкельман, бронзовая статуя работы Людвига Вихмана, Стендаль, площадь Винкельмана

Denkmal endlich auf dem neu benannten Winckelmann-Platz hinter der Marienkirche in Stendal enthüllt werden (Abb. 4); sein Schöpfer Wichmann erlebte dies nicht mehr.

Die lebensgroße Statue wird in aktiver Haltung präsentiert, mit einem deutlich nach vorn gesetzten, leicht erhöhten rechten Bein. Überhaupt drängt die rechte Körperhälfte etwas nach vorn, wie beiläufig angelehnt an eine ionische Säule und eine antike weibliche Büste. In der Rechten hält der Dargestellte einen Griffel, links ein Buch. Über der zeitgenössischen Bekleidung trägt er einen stoffreichen gegürteten Mantel; seine Hüften sind zusätzlich umfangen von einem antikisierenden faltenreichen Gewand. Zeitgleich mit der Stendaler Bronzefigur schuf Ludwig Wichmann 1844–1848 noch eine zweite Winckelmann-Statue, diesmal aus Marmor (Abb. 5). Mit 1.95 m ist diese gut lebensgroß.[14] Nach Vorstellungen von Friedrich Wilhelm VI. und Karl Friedrich Schinkel (1781–1841) sollte die Statue ihren Platz unter den Kolonnaden der Vorhalle des neu errichteten Schinkel-Museums in Berlin, des heutigen Alten Museums, finden[15], wo sie allerdings erst in den 1850ern aufgestellt wurde. In jüngerer Zeit stand sie in der von Schinkel errichteten Friedrichwerderschen Kirche, bis zu deren baubedingten Schließung im Oktober 2012; bald aber wird sie wieder der Öffentlichkeit zugänglich sein. Der Dargestellte wendet sich hier nach links, stützt sich mit dem Ellenbogen des angewinkelten linken Armes auf eine Doppelherme und hält betrachtend eine antike Statuette in der Hand. Mit der Rechten deutet er einen ‚sprechenden' Gestus an, ähnlich der Sankt Petersburger Statue. Er trägt zeitgenössische Kleidung des 18. Jahrhunderts, einschließlich des weiten Kragenmantels, der im linken Hüftbereich dekorativ als antikischer Bausch drapiert ist.

Exkurs: Bayern – Preussen – Russland: eine kulturpolitische Allianz.

Die drei Winckelmann-Statuen aus den Ideenkonzepten Klenzes einerseits und Schinkels bzw. Wichmanns andererseits sind nicht nur Zeugnisse einer zeitgleichen und somit zeittypischen Denkmalkultur, sie sind die monumentalen Exempel einer landesübergreifenden, europäischen Kulturvernetzung zwischen München, Berlin und Sankt Petersburg. Voraussetzung hierfür war, bei aller Unterschiedlichkeit, ein gewisser politischer Grundkonsens unter den beteiligten Monarchen, unterstützt durch ein gemeinsames Feindbild: das napoleonische Frankreich. Nach Angriffs Napoleons auf Russland holte der Zar neue Fachleute aus anderen Regionen Westeuropas ins Land, so eben auch aus dem süddeutschen Raum. Die beiden deutschen Kronprinzen, der Preuße Friedrich Wilhelm und der Bayer Ludwig, waren gleichermaßen rigorose Napoleon-Gegner, obwohl Ludwigs Vater, König Maximilian I. von Bayern (1756–1825), noch als Verbündeter der Franzosen 1806 von Napoleon den Thron zugesichert bekommen hatte. Beide Kronprinzen verband schon früh ein „gesamtdeutscher Patriotismus".[16]

Die landesübergreifenden politischen Allianzen wurden durch höfische Eheschließungen verstetigt: So heiratete der preußische Kronprinz Friedrich Wilhelm Elisabeth von Bayern.[17] Seine Schwester, Prinzessin Charlotte von Preußen, war wiederum unter dem Namen Alexandra Feodorowna mit Nikolaus I. verheiratet. Der schon erwähnte Aufenthalt des Zaren-Ehepaares in Bayern im Jahre 1838 diente gleichsam russisch-bayrischen Heiratsverhandlungen, u.a. zur Eheschließung der russischen Großfürstin Olga und dem bayrischen Kronprinzen Maximilian, die freilich nicht zustande kam – er heiratete später die preußi-

sche Prinzessin Marie. Immerhin konnte die Vermählung der russischen Großfürstin Marie mit Herzog Maximilian von Leuchtenberg verabredet werden, die dann im Juli 1839 vollzogen wurde.[18]

Gemeinsam war den drei Monarchen auch die Liebe zur klassizistischen Architektur. Klenze konnte, trotz seiner kompromittierenden pronapolionischen Vergangenheit, Bayerns König Ludwig I. durch seinen graeco-affinen Klassizismus als neuen Förderer gewinnen.[19] Die Begeisterung Nikolaus' I. für die Münchener Museumsneubauten wurde eingangs bereits erwähnt. Und schon Friedrich Wilhelm, 1819 auf Brautschau in München, hatte die damals im Bau befindliche Glyptothek bewundert.[20] Klenze wiederum war dann 1840 bei der Huldigungsfeier des neu inaugurierten Preußenkönigs anwesend und stellte in Sanssouci im engsten Kreis seine Pläne für die Sankt Petersburger Ermitage vor.[21]

Von freundschaftlicher Ambivalenz geprägt ist auch Klenzes Verhältnis zu seinem preußischen Hauptrivalen, Karl-Friedrich Schinkel.[22] Die Ausgangssituation beider war zunächst sehr unterschiedlich. Zwar studierten beide an der Allgemeinen Bauschule in Berlin bei Friedrich (1772–1800) bzw. David Gilly (1748–1808) und waren bekannt mit dem Altertumswissenschaftler und Klassizisten Aloys Hirt (1795–1837). Doch vertrat Schinkel anfangs eine national-romantische, der Gotik verpflichtete Sicht, während Klenze dem französischen Klassizismus huldigte und zunächst von Napoleon fasziniert war, was ihn nach Kassel, an den Hof von Jerôme Bonaparte ins Königreich Westfalen führte. Nach Napoleons Niederlagen wechselte Klenze schnell das politische Lager und legte den Fokus auf das idealisierte Griechentum. Von nun an ähnelten sich die Karrieren: Schinkel war seit 1816 oberster Baubeamter und Architekt des preußischen Hofes, etwa zeitgleich wurde Klenze Hofbauintendant und Leiter der Obersten Baubehörde Bayerns. In dichten Folgen besuchten sich die beiden respektvoll freundschaftlich gewogenen Rivalen gegenseitig in Berlin oder München bis zu Schinkels Tod 1841. In einem Brief an Schinkel aus dem Jahr 1828 resümiert Klenze: „Wir sind doch sehr glücklich, Fürsten und Zeiten gefunden zu haben, welche uns Gelegenheit geben, etwas Tüchtiges und Künstlerisches zu schaffen."[23]

Die Winckelmann-Statuen im Vergleich

Zurück zu den Winckelmann-Statuen: Es gibt noch eine vierte, später entstandene lebensgroße Skulptur,

Abb. 5: Johann Joachim Winckelmann, Marmorstatue von Ludwig Wichmann, Berlin, ehem. in der Vorhalle des Alten Museums, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie
Илл. 5: Иоганн Иоахим Винкельман, мраморная статуя работы Людвига Вихмана, Берлин, ранее в вестибюле Старого музея, Государственные музеи Берлина, Национальная галерея

die von Hermann Bach (1841–nach 1870) für das wilhelminische Kollegiengebäude der Universität Straßburg kurz vor 1887 – der Einweihung des Baus – aus Kalkstein geschaffen wurde (Abb. 6).[24] Sie gehört damit zu einem Ensemble von deutschen ‚viri illustres', welches als Attika-Schmuck die seitlichen sogenannten Pavillons ziert. Winckelmann steht hier auf einer – vom Betrachter aus – rechten Ecke des Hauptgesimses. Er trägt bürgerlich-zeitgenössische Kleidung, hält die für ihn typischen Attribute Griffel und Buch und stützt sich mit dem linken Ellenbogen auf eine gesockelte Athena-Büste.

Vergleicht man die vier Statuen, so fallen als Gemeinsamkeiten ein variabel vorgetragenes ponderiertes Standmotiv, die für das 18. Jahrhundert modische Kleidung und das Arsenal an Gelehrtenattributen auf, jeweils mit einer antiken Skulptur als Stütze und Hinweis auf die Altertumskunde. Gemeinsam ist allen vier Statuen, dass sie kaum Porträtähnlichkeit mit den

Abb. 6: Johann Joachim Winckelmann, Kalksteinstatue von Hermann Bach, Straßburg, Universitätsgebäude (historische Aufnahme)
Илл. 6: Иоганн Иоахим Винкельман, известняковая статуя работы Германа Баха, Страсбург, Коллегии Университета, фотография XIX века

Abb. 7: Attikazone des Universitätsgebäudes Straßburg
Илл. 7: Аттик здания Коллегий Университета в Страсбурге

authentischen Bildnissen Winckelmanns aufweisen; die Porträtidentifizierung erfolgt allein über die Sockelinschrift. Die Variationen des Standmotivs verleihen den Figuren einen jeweils eigenen Charakter: Elegant wirkt der Straßburger Winckelmann durch seine ausgewogene Ponderation, dynamisch hingegen der Stendaler. Die Statuen in Berlin und Sankt Petersburg wiederum erscheinen im Schrittstand gebunden, wobei die narrativen Gesten des Berliner Winckelmanns agiler ausfallen als die desjenigen in Sankt Petersburg.

Mit Ausnahme der Straßburger Figur kombinieren die Statuen zeitgenössische Tracht mit stoffreichen idealisierenden Gewändern, die bei Wichmann scheinbar antik wirken, bei Klenze antiquarisch korrekt ein Himation darstellen. Damit vertreten die Statuen gewissermaßen eine Kompromisslösung im Kostümstreit des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts, als man darüber diskutierte, ob die statuarisch Geehrten antike oder zeitgemäße Kleidung tragen sollten.[25] Der „Sitzende Voltaire“, 1778 von Jean-Antoine Houdon (1741–1828) in Paris geschaffen, und die Goethe-Schiller-Gruppe in Weimar, 1857 von Ernst Rietschel (1804–1861) verwirklicht, verdeutlichen eindrücklich die Entwicklung zu Gunsten historisch-antiquarischer Korrektheit.[26] Wie die Winckelmann-Figuren zeigen, musste man aber nicht grundsätzlich auf Elemente der Idealisierung verzichten: Durch halb-ideale‘ Tracht oder antike Versatzstücke wurde der Dargestellte nach wie vor „ins Erhabene gesteigert, in eine höhere Sphäre entrückt.“[27]

Unterschiedlich waren auch die Kontexte und Intentionen der Aufstellung der vier Winckelmann-Statuen: In Stendal ging es um die Würdigung des berühmtesten Sohnes des Stadt. In Berlin bildete die 86 m lange Vorhalle des Schinkel-Museums eine Art „via triumphalis“ der vorbildlichsten Preußen, bei deren Anblick der Besucher zu einem besseren Menschen erzogen werden sollte.[28] Stärker noch national-patriotisch motiviert war einige Jahrzehnte später das Skulpturenprogramm der Straßburger Universität, die nach Niederlage Frankreichs im Deutsch-Französischen Krieg 1872 als „Kaiser-Wilhelm-Universität“ eine Neugründung erfuhr. Demgemäß zieren allein die Koryphäen der deutschen Geschichte die Attikazone (Abb. 7). Das innovativste, am stärksten intellektuell ausgefeilte Ausstattungsprogramm jedoch erarbeitete Leo von Klenze für seine Museumsbauten, die Münchner Glyptothek und die Sankt Petersburger Neue Ermitage, und zwar vor dem Hintergrund der ästhetischen Paradigmen Winckelmanns.

Abb. 8: Konstantin Uchtomskij, Innenraum der Neuen Ermitage, Saal der antiken griechischen Skulpturen, Aquarell 1853, Staatliches Ermitage Museum, St. Petersburg
Илл. 8: Константин Ухтомский, интерьер Нового Эрмитажа, зал древнегреческой скульптуры, акварель, 1853, Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

Leo von Klenze und die Ästhetik Winckelmanns

Klenze war ein überzeugter Anhänger und Bewunderer Winckelmanns. Dessen Schriften waren für ihn, wie Raimund Wünsche es ausdrückte, die „ästhetische Bibel".[29] Winckelmanns mit der Blüte der griechischen Kunst verbundener Freiheitsgedanke war zu Klenzes Zeiten freilich ein anderer, er stand nun vor dem Hintergrund der antinapolionischen Freiheitskriege und dem Streben nach Gründung eines deutschen Staates. Das führte zu dem Paradoxum, das der südländische griechische Stil, kondensiert zum Stil des Klassizismus, zum deutsch-patriotischen Nationalstil avancierte.[30] Auch Klenzes Förderer Ludwig I. teilte diese Überzeugungen und gab allein drei Büsten Winckelmanns in Auftrag: eine 1808 bei dem Italiener Salvadore de Calis, seit jüngster Zeit in Besitz der Münchner Glyptothek, eine zweite bei Rudolf Schadow, heute in der Walhalla bei Regensburg, und eine dritte Büste bei Emil Wolff für die Villa Albani in Rom.[31]

Schon mit der 1815–1830 errichteten Glyptothek in München schuf Klenze einen modernen und zukunftsweisenden Museumstypus.[32] Sein Münchener Rivale Martin von Wagner beabsichtigte zunächst, wie damals üblich, die Bildwerke nach Themen der antiken Götterlehre zu ordnen. Auch Alois Hirt plante für das von Schinkel 1823–1830 realisierte Berliner Museum eine thematische Aufstellung.[33] Klenze hingegen verfolgte eine chronologische Konzeption, angeordnet in Epochensälen. Die zeitliche Abfolge, die durch unterschiedliche Gestaltung und Dekoration der Räume hervorgehoben wurde, endete mit dem sog. „Saal der Neuern" mit nachantiken Werken bis

zum Klassizismus. Aufgabe des Museums war für Klenze die Vermittlung eines historischen Verständnisses der Antike. Kurz zuvor war in Paris das „Musée des monuments francais“ ähnlich konzipiert worden; Klenze, der in jungen Jahren in Paris weilte, dürfte diesen Gedanken dort im Sinne Winckelmanns aufgegriffen haben.[34] Die Neue Ermitage in Sankt Petersburg errichtete Klenze nach dem Vorbild der Glyptothek. Anders als heute in München ist hier die überwältigende sinnliche Wirkung, die Farbigkeit und dekorative Pracht im Inneren noch auf eindrückliche Weise erlebbar.[35] Und auch hier wird Winckelmannsche Ästhetik offenbar: So sind im Antikensaal die weißen Statuen vor die Wandverkleidungen aus poliertem roten Stuckmarmor platziert, so dass die künstlerische Wirkung ihres Konturs besonders betont ist (Abb. 8). Dieses ästhetische Prinzip Winckelmanns, erstmals in Paris in der Antikengalerie im Louvre verwirklicht, wurde von Klenze vervollkommnet.[36]

Die Idee der Chronologie wiederum setzt sich in der Gestaltung der Außenfassaden fort. An den Wänden der Glypthotek erscheinen in den Ädikulanischen die Protagonisten der Künste aus mythischer Vorzeit, der Antike, der nachantiken Kunstgeschichte bis in die Gegenwart, kurzum: von Prometheus über Phidias und Michelangelo bis hin zu Christian Daniel Rauch.[37] Für die Fassade der Ermitage greift Klenze die Idee erneut auf, mit dem Unterschied, dass in der Reihe der mythischen, historischen und nachantiken Künstler, bis zu dem 1833 verstorbenen Raffaello Morghen, nicht etwa ein Gegenwartskünstler, sondern ein Gelehrter, nämlich der große Theoretiker der antiken Kunst, den Schlusspunkt setzt.

Anmerkungen:

1 Neben Korrosionen des Zinks und Verunreinigungen der Oberfläche u.a. durch eine Ruß-Staubschicht sind vor allem der fehlende Daumen der linken Hand und ein durchgehender Riss am linken Fuß als Hauptschäden zu verzeichnen: http://www.ren-classic.ru/Ru/33/1267/1270.

2 Arthur Schulz, Ergänzung zur Jahresgabe 1950/51 der der Winckelmann-Gesellschaft, Die Bildnisse Winckelmanns (Berlin 1953, Akademie-Verlag), o.J. (nach 1959) S. 2–4 Abb. 2.

3 Liudmilla Davydova, Die Statue Winckelmanns in Petersburg, in: Mitteilungen der Winckelmann-Gesellschaft 65, 2002, Beilage S. 1–4.

4 Sergej G. Federov, Klenze und St. Petersburg – Bayern und Russland. Verzeichnis der Quellen mit einem Überblick über die Architektur- und Ingenieurbeziehungen 1800–1850 (Mitteilungen des Osteuropa-Instituts München 51), München 2003.

5 Zum Folgenden: Federov (wie Anm. 4), S. 18–20; zum Bauprojekt und den gegenseitigen Besuchen auch: Adrian von Buttlar, Leo von Klenze. Leben – Werk – Vision, München 1999 S. 368–391; Davydova (wie Anm. 3), S. 1–2; Hannelore Putz, Russland, Leo von Klenze in St. Petersburg, in: Bayern mitten in Europa. Vom Frühmittelalter bis ins 20. Jahrhundert, hrsg. von Alois Schmidt, Katharina Weigand, München 2005 S. 341–350.

6 Reinhold Baumstark, Klenzes Museen, in: König Ludwig I. von Bayern und Leo von Klenze, Symposion aus Anlass des 75. Geburtstages von Hubert Glaser, hrsg. von Franziska Dunkel, Hans-Michael Körner, Hannelore Putz, München 2006 S. 3f.

7 Westfassade mit zehn Figurennischen: Timanthes, Polygnotos, Zeuxis, Apelles, Parrhasios, Polykleitos, Skopas, Pheidias, Michelangelo, Benvenuto Cellini; Mitte der Westfassade auf Konsolen: Raphael, Leonardo da Vinci, Rembrandt, Adrian van Ostade; im südwestlichen Pavillon: Statuen mit Darstellung von Corregio, Tizian, Rubens, Dürer; südöstlich: Steinschneider und Medailleure wie Dioskourides, Phaidonos etc.: Südfassade s.u.: Davydova (wie Anm. 3), S. 2–3; von Buttlar (wie Anm. 5), S. 380.

8 Davydova (wie Anm. 3), S. 3.

9 Davydova (wie Anm. 3), S. 3; ähnlich schon Schulz (wie Anm. 2), S. 4.

10 Fonds 468, Verzeichnis 35, Akte 241, Dezember 1843–November 1850: Federov (wie Anm. 4), S. 36, Nr. 30; Davydova (wie Anm. 3), S. 3–4.

11 Tatjana Semjonova, Sergei Wesnin, Leo von Klenzes Planung der Neuen Ermitage im Spiegel seiner Briefe nach St. Petersburg, in: Leo von Klenze – Architekt zwischen Kunst und Hof 1784–1864, Ausst.-Kat. München, hrsg. von Winfried Nerdinger, München 2000 S. 175–181, bes. S. 180.

12 Zur Stendaler Statue: Arthur Schulz, Die Bildnisse Johann Joachim Winckelmanns (Jahresgabe der Winckelmann-Gesellschaft Stendal 1950/51), Berlin 1953 S. 40–42, 65–66 Abb. 41.

13 Stephanie-Gerrit Bruer, Zur Geschichte des Winckelmann-Denkmals in Stendal, in: „Und wie ein Donnerschlag bei klarem Himmel fiel die Nachricht von Winckelmanns Tod zwischen uns nieder“, Ausst-Kat. Stendal / Mainz 1992 S. 25–29.

14 Schulz (wie Anm. 12), S. S. 42, 65–66 Abb. 42; Nationalgalerie Berlin: Das 19. Jahrhundert. Bestandskat. der Skulpturen. Staatliche Museen zu Berlin, hrsg. von Bernhard Maaz, Leipzig 2006 S. 880–881 Nr. 1394.

15 Bernhard Maaz, Jörg Trempler, Denkmalkultur zwischen Romantik und Historismus. Die Skulpturen der Vorhalle im Alten Museum in Berlin, in: Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 56/57, 2002/2003 (2004) S. 211–254.

16 Eva Börsch-Supan, Der andere Kronprinz. Friedrich Wilhelm (IV.) von Preußen und die Architektur, in: König Ludwig I. von Bayern und Leo von Klenze (wie Anm. 6), S. 109.

17 Börsch-Supan (wie Anm. 16), S. 112.

18 Putz (wie Anm. 5), S. 345.

19 von Buttlar (wie Anm. 5), S. 99–108; ders., Schinkel und Klenze, in: König Ludwig I. von Bayern und Leo von Klenze (wie Anm. 6), S. 119–139, hier S. 123.

20 Börsch-Supan (wie Anm. 16), S. 109.

21 von Buttlar (wie Anm. 5), S. 96–98; ders., Schinkel und Klenze (wie Anm. 19), S. 137–139.

22 Zum Folgenden: von Buttlar, Schinkel und Klenze (wie Anm. 19), S. 119–139.

23 Klenze an Schinkel, am 28.8.1828: Staatliche Museen zu Berlin – Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, Schinkel-Inventar S. 355, Nr. 63.

24 Schulz (wie Anm. 2), S. 2 Abb. 1.
25 Vgl. von Buttlar (wie Anm. 5), S. 128–129.
26 Jean-Antoine Houdon: Die sinnliche Skulptur, Ausst.-Kat. Liebieghaus Skulpturensammlung, Frankfurt am Main 2009/2010, hrsg. von Maraike Bückling, Guilhem Scherf, München 2009 S. 150–152, Nr. 21; Dirk Appelbaum, Das Denkmal. Goethe und Schiller als Doppelstandbild in Weimar, Tübingen 1993.
27 Schulz (wie Anm. 2), S. 4.
28 Jörg Trempler, Preußen als Kunstwerk – Schinkels Berliner Bauten, in: Karl Friedrich Schinkel. Geschichte und Poesie, Ausst.-Kat. Berlin / München, hrsg. von Hein-Th. Schulze Altcappenberg u.a., München 2012 S. 160.
29 Raimund Wünsche, „Göttliche, paßliche, wünschenswerthe und erforderliche Antiken". L. v. Klenze und die Antikenerwerbungen Ludwigs I., in: Ein griechischer Traum. Leo von Klenze, der Archäologe, Ausst.-Kat. München, München 1985/86 S. 31.
30 Von Buttlar (wie Anm. 5), S. 84.
31 Schulz (wie Anm. 12) S. 38–39, 64 Abb. 32, 33 (zu Salvador de Calis); S. 38, 64 Abb. 34, 35 (zu Rudolf Schadow); S. 38, 64–65 Abb. 36 (zu Emil Wolff).
32 Von Buttlar (wie Anm. 5), S. 247–265.
33 Wünsche (wie Anm. 29), S. 38.
34 Baumstark (wie Anm. 6), S. 8–9.
35 Baumstark (wie Anm. 6), S. 12, 15.
36 Von Buttlar (wie Anm. 5), S. 123; Putz (wie Anm. 5), S. 352.
37 Von Buttlar (wie Anm. 5), S. 128–129: Frontseite, 1841 abgeschlossen: Vulcan, Prometheus, Daidalos, Phidias, Perikles, Hadrian; Westseite: Ghiberti, Donatello, Peter Vischer d.Ä., Michelangelo, Benvenuto Cellini, Giovanni da Bologna; Ostseite, erst 1862 abgeschlossen(!): Antonio Canova, Berthel Thorvaldsen, Pietro Tenerani, John Gibson, Ludwig Schwanthaler, Christian Daniel Rauch.

Катрин Шаде

ЛЕО КЛЕНЦЕ И СТАТУЯ ВИНКЕЛЬМАНА В ФАСАДЕ НОВОГО ЭРМИТАЖА В КОНТЕКСТЕ ПОРТРЕТНЫХ СТАТУЙ

СТАТУЯ ВИНКЕЛЬМАНА И НОВОЕ ЗДАНИЕ ЭРМИТАЖА

В самой правой нише южного фасада петербургского Эрмитажа обычно находится статуя; надпись на ее цоколе удостоверяет, что изображенный — это Винкельман (илл. 1). В момент конференции ниша пустовала, ибо цинковая фигура из-за выветривания и сильных погодных повреждений должна была быть отреставрирована. Ныне на ее месте стоит копия.

Литая цинковая статуя высотой 170–180 см изображает мужчину в рубашке с жабо, сюртуке и башмаках XVIII столетия. Вокруг его бедер обернут античный гиматий, скрывающий нижнюю часть его тела; расположение его складок подчеркивает сбалансированность стоящей фигуры. Правая рука опирается на античный юношеский торс, левая присогнута в ораторском жесте. Пышная шевелюра с обширными залысинами зачесана к затылку. На зрелый возраст к тому же указывают морщины на лбу узкого лица с большими, далеко друг от друга отстоящими глазами, с носогубными складками и ртом, по краям опущенным книзу. Если бы подпись отсутствовала, статую вряд ли было бы можно идентифицировать с Иоганном Иоахимом Винкельманом, ибо его голова не имеет сходства с портретами ученого, сделанными при его жизни. Лишь ораторский жест, как уже заметил Артур Шульц, напоминает о картине Антона фон Марона.[2] В большей степени здесь идет речь об идеализированном портрете, с которым также сообразуется героизирующий античный плащ.

Уже в 2002 г. Людмила Давыдова изложила в „Известиях Винкельмановского общества" историю изготовления статуи.[3] Список материалов из фондов Российского государственного исторического архива (РГИА), положенных в основу этой публикации, был приведен С. Г. Федоровым в его публикации 2003 г.[4] Процесс создания памятника по документам, которые отчасти способны сбить с толку, здесь стоит еще раз вкратце осветить.

После того, как в 1837 г. при большом пожаре погибла значительная часть царской резиденции, Николай I (годы правления: 1825–1855) приступил к восстановлению Зимнего дворца. Одновременно, самой постройкой нового музейного здания, ставилась цель обновить концепцию императорских художественных собраний. Для этого Николай избрал придворного интенданта и руководителя Главного строительного управления Баварии Лео фон Кленце (1784–1864) (илл. 2).[5] Еще в 1834 г. Кленце и его прусский конкурент Карл Фридрих Шинкель были заочно избраны в число иностранных членов петербургской Академии художеств. В 1838 г. Николай I посетил Мюнхен, где осмотрел здания Глиптотеки и Пинакотеки, возведенные Лео Кленце. Император, восхищенный зданиями баварских музеев, пригласил Кленце в Петербург.[6] В 1839 г., во время первого из в общей сложности семи пребываний Кленце в Петербурге, ему было предложено проектирование Нового Эрмитажа. Работа была исполнена в Мюнхене; в Санкт-Петербурге, соответственно, была создана строительная комиссия. Проектирование и возведение здания состоялись 1839–1845 гг.; отделка интерьеров — в 1848–1851 гг.

Концепцию украшения внешнего фасада 28 статуями на постаментах, располагаемых в нишах, Кленце разработал в 1840–1843 гг.[7] Южный фасад служил в то время репрезентативной входной стороной (илл. 3); портик главного входа украшен знаменитыми атлантами, изваянными Александром Теребеневым из полированного сердобольского гранита. Как справа, так и слева от портика южного фасада находятся три прямоугольные ниши, места расположения статуй знаменитостей от античности до недавнего прошлого: греческих скульпторов Оната, Смилида и Дедала, графиков Нового времени Маркантонио Раймонди и Рафаэля Моргена, а также антиковеда Иоганна Иоахима Винкельмана (1717–1768).

Кленце настаивал на том, чтобы при изготовлении фигур не просто использовались проектные рисунки, посланные им в Петербург, но и на том, чтобы под его наблюдением были в Мюнхене изготовлены все модели статуй малого размера: „Для того, чтобы малые модели фасадных статуй соответствовали моему проекту костюмом, формой и пропорцией, следует их изготовить под моим призором, ибо не представляется возможным, чтобы иной художник смог полностью усвоить мои идеи и выразить их в скульптурных и архитектонических формах“.[8] По собственноручным проектным наброскам Лео Кленце баварским скульптором Иоганном фон Гальбигом в Мюнхене было изготовлено 45 гипсовых моделей высотой около 45 см. В Петербурге русскими скульпторами, среди которых были В. И. Демут-Малиновский, Н. А. Токарев, Н. А. Устинов, П. В. Свинцов, Д. И. Янсен и А. И. Теребенев, были изготовлены глиняные модели высотой 170–180 см, и в конце концов в Москве, в литейной В. Крумбюгеля, статуи были отлиты в цинке. Согласно Людмиле Давыдовой заказ на создание шести эскизных моделей был все же напрямую передан русским скульпторам: Теребенев изготовил модели Оната и Смилида, Токарев — Раймонди и Моргена, а Устинов — Дедала и Винкельмана.[9] В 1850 г. статуи были установлены в фасадных нишах.

До конца неясно, действительно ли Николай Устинов изготовил статую Винкельмана. Одно из дел в Российском государственном историческом архиве, имеющее название „Делопроизводство художников Свинцова но ученый и Устинова по случаю неисполнения ими принятых работ по Новому Эрмитажу. 1843–1850“, заслуживающее быть отмеченным, содержит обширный материал о проблематичной ситуации.[10] Кленце, использовавший свои поездки в Петербург также и для того, чтобы проверить, как идет работа над украшениями фасада, хотя и хвалил Атлантов, исполненных Теребеневым, в 1845 г. в письме к графу Клейнмихелю, главному инспектору строительных работ в Петербурге, но в то же время крайне критически отзывался о работе Свинцова и Устинова.[11] К тому же оба скульптора вели ожесточенный спор с петербургским строительным ведомством из-за не выплаченных им гонораров. 11 марта 1848 г. договор с ними был аннулирован.

ДРУГИЕ ПАМЯТНИКИ ВИНКЕЛЬМАНУ

Осуществленному в России проекту Кленце, творившего в Баварии, не было суждено остаться единственной полнофигурной статуей Винкельмана, изваянной в 1840-е – 1850-е гг. Также и в Пруссии, на родине Винкельмана, взялись за дело. Еще в 1826 г. директор окружного суда

в Стендале и военный советник Клее обратился ни к кому иному, как Иоганну Вольфгангу Гёте, в Веймар за советом, как собрать средства на памятник Винкельману в Стендале, его родном городе, и как добиться его наилучшего художественного исполнения.[12] Все же лишь в 1841 г. на берлинских торжествах в память о Винкельмане план обрел очертания в связи с основанием „Союза по воздвижению памятника для Винкельмана в Стендале", членами которого стали генеральный директор берлинских музеев Игнац Мария фон Олферс (1793–1871) и археолог Эдуард Герхард (1795–1867). Людвиг Вихман (1788–1859), ученик Иоганна Готфрида Шадова (1764–1850), принадлежавший к берлинской школе ваяния, сложившейся вокруг Кристиана Даниэля Рауха (1777–1857), получил позднее заказ на создание бронзовой статуи. В 1843 г. Вихман выставил в Берлине модель из глины; в 1846 г. модель оригинальной величины была готова для отливки в бронзе, которая должна была произойти на сталелитейном заводе Лауххаммера. Проект был щедро поддержан прусским королем Фридрихом Вильгельмом IV (годы правления: 1840–1861). Сама отливка и установка памятника отложились по причине финансовых несогласованностей (в первую очередь со стороны Стендаля) еще на много лет.[13] Только в 1859 г. памятник смогли наконец торжественно открыть на новоназванной в честь Винкельмана площади позади Мариенкирхе в Стендале (илл. 4); Вихман, создатель статуи, не дожил до этого часа.

Статуя в человеческий рост представлена в динамичной позе — правая нога выдвинута вперед и слегка приподнята. Правая сторона корпуса вообще несколько выступает вперед и как будто невзначай оперта на ионическую колонну и на античный женский бюст. В правой руке изваяние держит грифель, в левой — книгу. Поверх современной одежды на нем просторный плащ с множеством ремешков; его бедра к тому же окутаны антикизирующим одеянием с большим числом складок.

Одновременно со стендальской бронзовой статуей Людвиг Вихман создал в 1844–1848 гг. еще вторую статую Винкельмана, на этот раз из мрамора (илл. 5). Высота 195 см, прямо-таки в человеческий рост.[14] Согласно воззрениям Вильгельма VI и Карла Фридриха Шинкеля (1781–1841) статуя должна была обрести свое место под колоннадами вестибюля нововыстроенного Музея Шинкеля в Берлине (ныне Старый музей),[15] где она, однако, была выставлена лишь в 1850-е гг. До недавнего времени она находилась в Фридрихсвердерской церкви, до момента закрытия той в октябре 2012 г. в связи с состоянием здания; вскоре, однако, статуя будет снова доступна обозрению. Изваянный несколько повернут влево, опирается локтем присогнутой левой руки на двойную герму и держит в руке античную статуэтку, рассматривая ее. Правая рука указует „многоречивым" жестом, подобно петербургской статуе. Изваянный одет в платье XVIII столетия, в том числе в просторную пелерину, которая слева в области бедра декоративно собрана пуком в античном стиле.

ЭКСКУРС: БАВАРИЯ — ПРУССИЯ — РОССИЯ: КУЛЬТУРНО-ПОЛИТИЧЕСКИЙ АЛЬЯНС

Эти три статуи Винкельмана, воплотившие, с одной стороны, концепцию Кленце, а с другой стороны, идеи Шинкеля или Вихмана, не только свидетельства одного и того же времени и потому типичной для этого времени культуры памятников, но они — монументальные образцы не признающей границ культурной взаимосвязанности Мюнхена, Берлина и Санкт-Петербурга. При всех различиях предпосылкой стал основополагающий политический консенсус трех монархов, поддержанный образом общего врага — наполеоновской Франции. После Наполеоновских войн царь приглашал в Россию новых специалистов из иных регионов Западной Европы, в том числе и из южно-немецких областей. Оба немецких наследника престола, Фридрих Вильгельм Прусский и Людвиг Баварский были в равной степени непримиримыми противниками Наполеона, хотя в 1806 г. отец Людвига, Максимилиан I Баварский (1756–1825), еще в бытность его союзником, был Наполеоном сделан королем Баварии. Обоим наследникам был присущ „общенемецкий патриотизм".[16]

Межгосударственные политические альянсы упрочивались династическими браками: так, прусский кронпринц Фридрих Вильгельм женился на Елизавете Баварской.[17] Его сестра, принцесса Шарлотта Прусская, в свою очередь стала женой Николая I под именем Александры Федоровны. Уже упомянутое пребывание царственной четы в Баварии в 1838 г. одновременно

способствовало брачным русско-баварским переговорам, помимо прочего о женитьбе баварского наследника Максимилиана на великой княжне Ольге, которая, однако, не состоялась — позднее он взял в жены прусскую принцессу Марию. Все же была достигнута договоренность о помолвке великой княжны Марии с герцогом Максимилианом Лейхтенбергским, которая состоялась в июле 1839 г.[18]

Общей чертой трех монархов была любовь к классицистической архитектуре. Кленце был в состоянии, несмотря на свое компрометирующее, пронаполеоновское прошлое обрести в короле Баварии Людвиге I покровителя благодаря своему классицизму, сродному греческому.[19] Увлеченность Николая I мюнхенскими музейными зданиями уже была упомянута. И еще Фридрих Вильгельм на смотринах невесты в Мюнхене в 1819 г. восхищался Глиптотекой, тогда еще не достроенной.[20] В свою очередь Кленце присутствовал позднее в 1840 г. на торжественном чествовании только что инаугурированного прусского короля и представил в узком кругу свои планы Нового Эрмитажа в Санкт-Петербурге.[21]

Дружественная двойственность была свойственна также отношениям Кленце к его прусскому главному сопернику, Карлу-Фридриху Шинкелю.[22] Исходные ситуации обоих были поначалу весьма различны. Несмотря на то, что оба учились во Всеобщей строительной школе в Берлине у Фридриха Жилли (1772–1800) или же у его дяди Давида Жилли (1748–1808), а также были знакомы с антиковедом и классицистом Алоизом Хиртом (1795–1837), Шинкель все же изначально придерживался национально-романтического, ориентированного на готику образа мыслей, в то время как Кленце восхищался французским классицизмом и восторгался Наполеоном, что привело его ко двору Жерома Бонапарта в Кассель, в королевство Вестфален. После поражения Бонапарта Кленце спешно сменил политический лагерь и в фокусе его зрения оказалась идеализированная Греция. С этого момента обе карьеры приобретают черты сходства: Шинкель с 1816 г. был высокопоставленным чиновником строительного ведомства и архитектором прусского двора, примерно в то же время Кленце был придворным строительным интендантом и руководителем Верховного строительного ведомства Баварии. Оба соперника, уважительно и дружественно настроенные друг к другу, частенько посещали друг друга в Берлине и в Мюнхене вплоть до смерти Шинкеля в 1841 г. В одном из писем Шинкелю Кленце резюмировал: „Мы ведь изрядные счастливцы, найдя правителей и времена, которые дали нам возможность свершить нечто незаурядное и художественное“.[23]

ПАМЯТНИКИ ВИНКЕЛЬМАНУ В СРАВНЕНИИ

Но вернемся к статуям Винкельмана. Имеется еще и четвертая, позднее возникшая скульптура в человеческий рост, созданная Германном Бахом (1841– после 1870) из известняка для вильгельмовского здания Коллегий Университета в Страсбурге незадолго до 1887 года, года торжественного открытия этого строения (илл. 6).[24] Таким образом, она принадлежит к ансамблю „viri illustres“, знаменитых мужей, который в качестве декора аттика украшает так называемые боковые павильоны. Винкельман здесь стоит с точки зрения внешнего наблюдателя в правом углу главного карниза. Он одет в городское платье своего времени и держит в руках атрибуты, для него типичные: грифель и книгу, опирается левым локтем на бюст Афины на постаменте.

Если мы сравним три статуи, то бросятся в глаза следующие общие черты: различно представленная фигура, сбалансированно стоящая, платье, модное в XVIII столетии и арсенал атрибутов учености — всякий раз с античной статуей как опорой (указание на изучение античности). Обще для всех четырех статуй то, что они никоим образом не схожи с подлинными изображениями Винкельмана; идентификация происходит только благодаря надписи на цоколе. Различные позы стоящих фигур придают им всякий раз собственный характер. Страсбургский Винкельман элегантен благодаря своей уравновешенности, стендальский, наоборот, динамичен. Статуи в Берлине и Петербурге запечатлены шагающими и выглядят за счет этого скованными; при этом ораторский жест берлинского Винкельмана более живой, чем аналогичный жест Винкельмана в Петербурге.

Все статуи, за исключением страсбургской, комбинируют платье, современное Винкельману, с пышными идеализированными одеждами, которые у Вихмана кажутся античными, а у Кленце с антикварной точностью представляют гиматий. Таким образом, эти изваяния во-

площают компромисс в споре о костюмах позднего XVIII и раннего XIX в., когда дискутировали о том, должны ли удостаиваемые скульптурного изображения носить античные или же современные платья.[25] „Сидящий Вольтер", изваянный Жаном Антуаном Гудоном (1741–1828) в Париже, или же групповой памятник Шиллеру и Гёте, осуществленный Эрнстом Ритчелем (1804–1861) в Веймаре в 1857 г., убедительно отражают тенденцию к антикварно-исторической достоверности.[26] Как показывают скульптуры Винкельмана, не требовалось вообще отказаться от элементов идеализации: „полуидеальное" одеяние или античные элементы „возвышали изображаемого, возносили его в высшие сферы".[27]

Различны были также контексты и интенции установки четырех статуй Винкельмана: в Стендале дело шло об увековечивании знаменитейшего сына города. В Берлине 86-метровый вестибюль Музея, построенного Шинкелем, представлял некоторого рода „via triumphalis" образцовых уроженцев Пруссии, взирая на которых, посетитель должен был преображаться в лучшего человека.[28] Еще сильнее спустя несколько десятилетий была обусловлена национально-патриотическими идеями программа скульптур Страсбургского университета, основанного заново как Университет кайзера Вильгельма после поражения Франции в 1872 г. в немецко-французской войне. В соответствии с этим аттик украшают лишь корифеи немецкой истории (илл. 7). Все же наиболее инновативную и продуманную программу украшения статуями для своих музейных зданий выработал Лео фон Кленце — для мюнхенской Глиптотеки и для петербургского Нового Эрмитажа, конечно же, опираясь на эстетическую парадигму Винкельмана.

ЛЕО ФОН КЛЕНЦЕ И ЭСТЕТИКА ВИНКЕЛЬМАНА

Кленце был убежденным последователем и поклонником Винкельмана, чьи сочинения были для него, как выразился Раймунд Вюнше, „эстетической Библией".[29] Винкельманова идея свободы, связанной с расцветом греческого искусства, звучала во времена Кленце, конечно же, иначе — теперь эта мысль лежала в основе антинаполеоновских освободительных войн и стремления к созданию единого немецкого государства. Это вело к тому парадоксу, что южногерманский греческий стиль складывается в стиль классицистический и становится национально-патриотическим стилем.[30] Также и покровитель Кленце, Людвиг I, придерживался этих убеждений, и только он заказал три бюста Винкельмана: первый у итальянца Сальваторе де Калиса (с недавнего времени находится во владении мюнхенской Глиптотеки); второй у Рудольфа Шадова (ныне в Валгалле около Регенсбурга); третий у Эмиля Вольфа для Виллы Альбани в Риме.[31]

Уже строя в 1815–1830 гг. Глиптотеку в Мюнхене, Кленце создавал современный, указующий будущее тип музея.[32] Его мюнхенский соперник Мартин фон Вагнер поначалу намеревался, что тогда было обычно, расположить произведения тематически, в согласии с античной религией. Также и Алоиз Хирт планировал для музея, выстроенного Шинкелем в 1823–1830 гг., тематическую экспозицию.[33] Кленце, наоборот, следовал хронологической концепции, реализованной в залах, посвященных различным эпохам. Последовательность времен, подчеркнутая рознящимися оформлением и убранством, завершается так называемым „Залом Новейших" с постантичными произведениями вплоть до классицизма. Задачей музея по Кленце было приобщение к историческому пониманию античности. Незадолго до того в Париже был сходным образом конципирован Музей французских памятников; Кленце, живавший в молодости в Париже, мог подхватить эту мысль там в интерпретации Винкельмана.[34] Новый Эрмитаж в Петербурге Кленце возвел по образцу Глиптотеки. Иначе, чем сегодня в Мюнхене, в Петербурге можно пережить впечатляющее чувственное воздействие, красочность и великолепие убранства внутри петербургского музея можно испытать еще более сильным образом.[35] Также и здесь явственна винкельмановская эстетика: так, в античном зале белые статуи выставлены перед стенами, облицованными полированным красным осёлковым мрамором, чем особенно подчеркнуто воздействие их контуров (илл. 8). Этот эстетический принцип Винкельмана, впервые воплощенный в античной галерее Лувра, был усовершенствован Кленце.[36]

Идея хронологии опять же реализуется в оформлении внешнего фасада. На стенах глиптотеки в эдикулах появляются великие ху-

дожники из мифических правремен, из античности, из постантичной истории вплоть до современности, говоря короче: от Прометея через Фидия и Микеланджело до Кристиана Даниэля Рауха.[37] Для эрмитажного фасада Кленце вновь обращается к той же идее, но с тем различием, что в ряду мифических, исторических и постантичных художников (вплоть до скончавшегося в 1833 г. Рафаэлло Моргана) не современный деятель искусств, но ученый, и именно великий теоретик античного искусства, оказывается центральной фигурой.