

ДРЕВНОСТЬ И КЛАССИЦИЗМ:
НАСЛЕДИЕ ВИНКЕЛЬМАНА В РОССИИ

ANTIKE UND KLASSIZISMUS –
WINCKELMANN'S 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 –
WINCKELMANN'S ERBE IN RUSSLAND

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

herausgegeben von
MAX KUNZE UND KONSTANTIN LAPPO-DANILEVSKIJ



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 Ruppolding
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 Ruppolding
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 <i>GEDANCKEN ÜBER DIE NACHAHMUNG DER GRIECHISCHEN WERKE IN DER MAHLEREY UND BILDHAUER-KUNST</i> IM PETERSBURGER MANUSKRIFT (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. MENGES [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 Хееенес	
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
--------------------------	-----

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 духовности⁷. 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 Аппеллеса 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 середины средним пальцем, а в левой руке богиня держала одежду⁸. В эрмитажном собрании к этому типу относятся четыре копии, и, в том числе, статуя Венеры Таврической (илл. 10а; 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. 10с; 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, вступающих 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. 10а: 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 Schutzfliehenden Barberini, römische Kopie eines griechischen Originals, 440–430 v.u.Z.



Илл. 10с: Статуя Эрота, тип Феспийский Эрот, римская копия с греческого оригинала IV в. до н.э.
Abb. 10c: Eros-Statue im Typus des Eros von Thespieae, 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

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 большая часть этой суммы на-



Илл. 11а: 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)

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. 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



правлена из средств Кабинета, т.е. по распоряжению Екатерины II. Впрочем, об антиках по прибытии их в Петербург надолго забыли. 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 большая 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 большую 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 царско-сельского 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

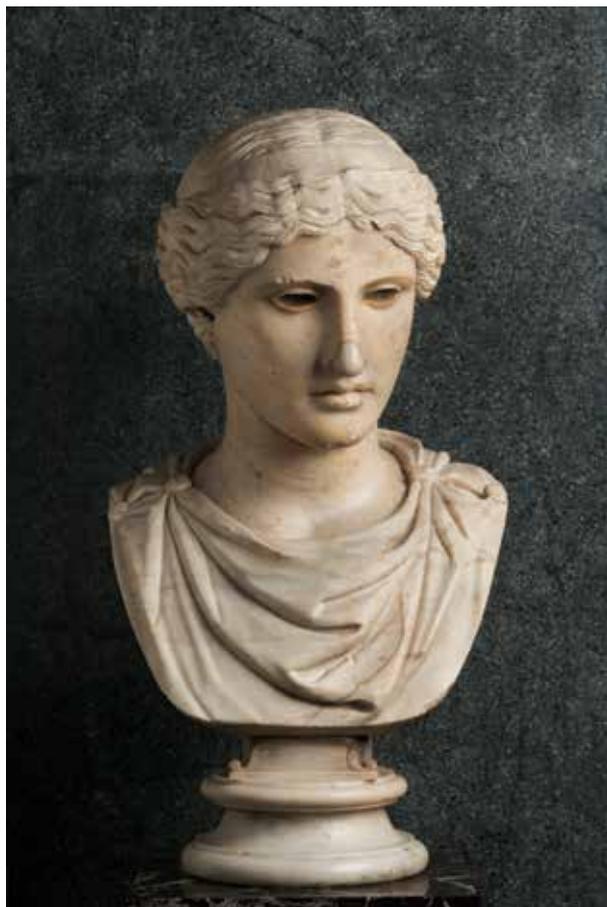
Часть коллекции, и, в том числе, ранние приобретения Шувалова в Риме и Неаполе, оставалась в семье Шуваловых во дворце на Итальянской улице в Санкт-Петербурге. После революции 1917 г. собрания были национализированы, и с 1938 г. находятся в Эрмитаже. Помимо античной керамики, бронзы и стекла, в Шуваловском 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, большая 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; А 105)²⁷ в настоящее время определяется как римская копия с греческого оригинала, восходящая к статуе Ареса типа Боргезе. Античная голова, найденная в Чивита Веккио 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. 11а).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, испрашиваю-



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.

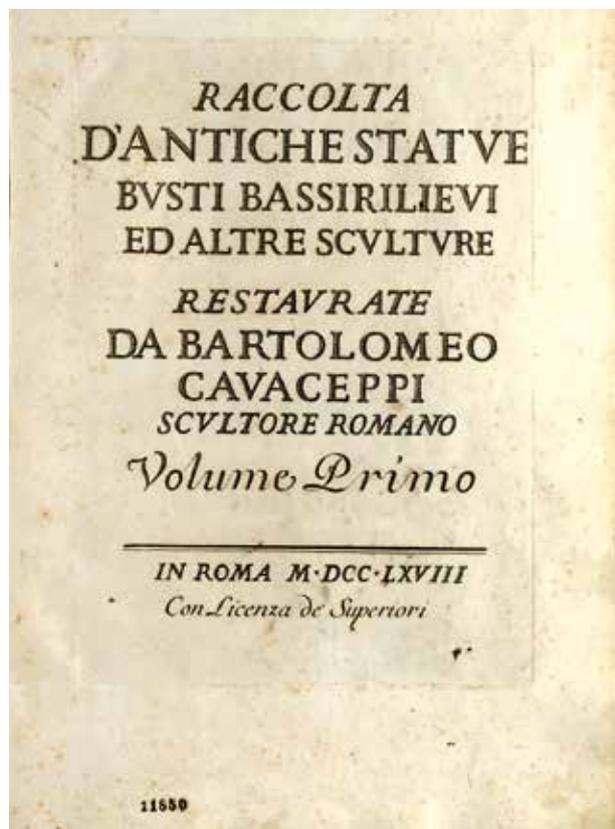
щий у Ахиллеса тело Гектора“ Александр Иванов придал своему Ахиллу черты шуваловского изваяния.³⁶ К этим наблюдениям следует добавить, что пластический образ античного героя воздействовал на русскую монументальную скульптуру Петербурга эпохи классицизма. К наиболее ярким примерам подражаний относятся статуи древних воинов на аттике Адмиралтейства, исполненные в 1812–1813 гг. Ф. И. Щедриным.

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 формировании 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

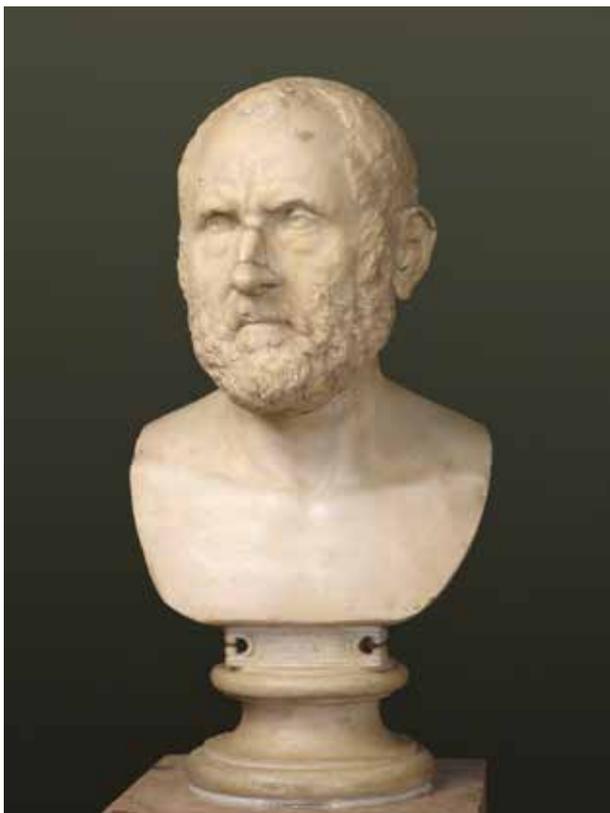
Илл. 13: Титул первого тома „Собрания античных статуй [...] реставрированных Бартоломео Кавачеппи“ (1768. Т. I)
Abb. 13: Titelblatt aus B. Cavaceppi, „Raccolta d'antiche statue [...]“, 1768, Bd. I



Илл. 13а: Гравюра с видом мастерской Кавачеппи из „Собрания античных статуй [...] реставрированных Бартоломео Кавачеппи“ (1768. Т. I)
Abb. 13а: 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).

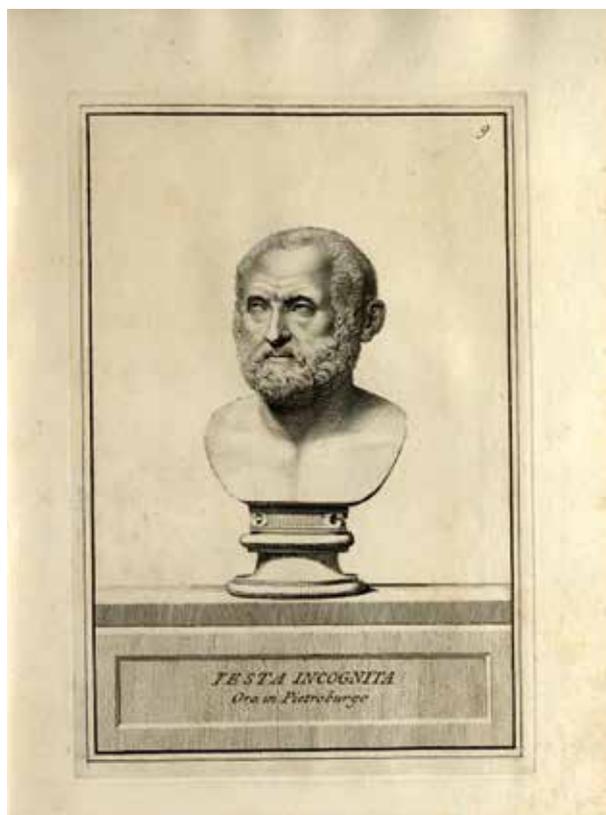
Один из эффектных памятников екатерининской эпохи, который обсуждался знатоками в XVIII в., — голова из зеленоватого базальта, римская копия головы Дорифора с греческого оригинала Поликлета (илл. 16; А 292).⁴¹ Сходная базальтовая голова атлета хранилась в собрании самого Винкельмана, и была описана им 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 коллек-

ционирования 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. Т. 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.

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 называли „виртуозо“, т. е. знатоком изящного. В 1752 г. Лайд Браун был избран членом лондонского Общества антиквариев, а в 1780 г. — членом лондонского Общества ди-



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

летантов. Продав свою коллекцию русской императрице, собиратель скоропостижно скончался в 1787 г.

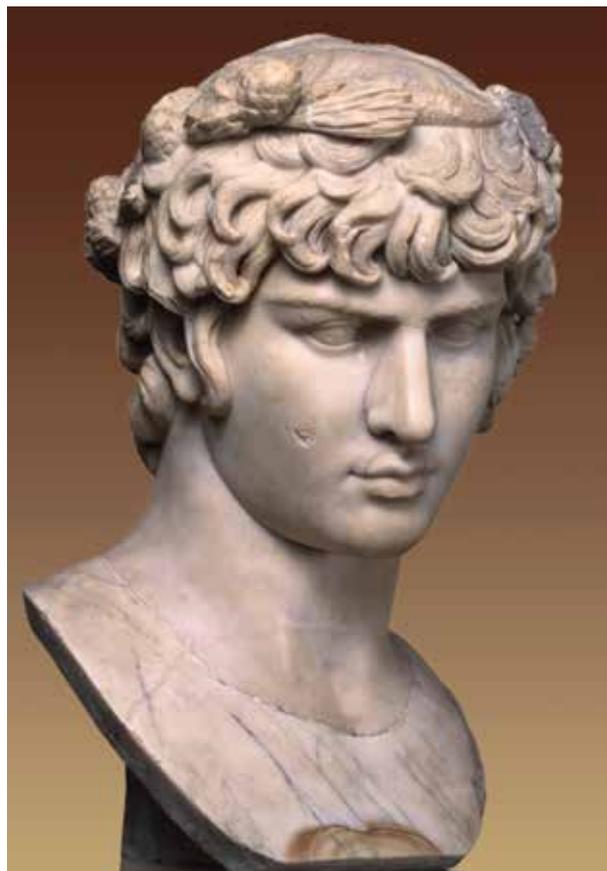
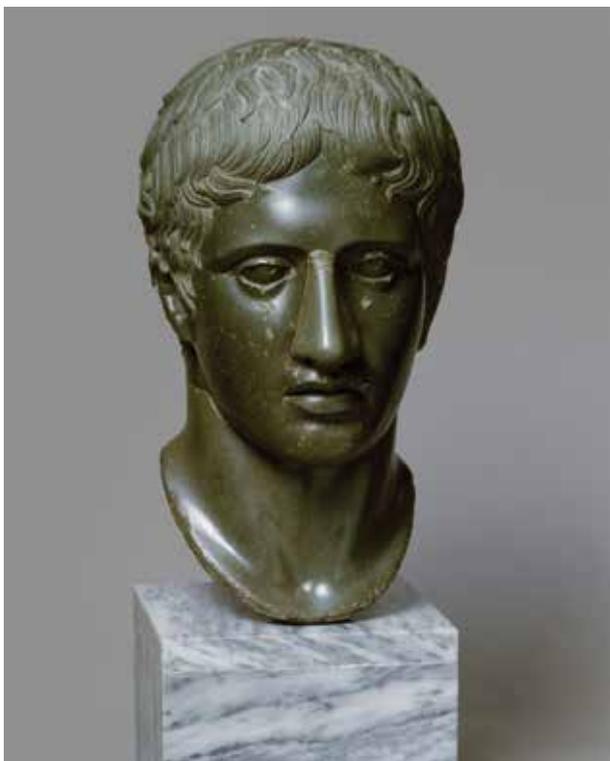
О покупке императрицей коллекции Лайд Брауна пишет Дж. Делавей.⁴⁶ Он же указывает сумму, уплаченную императрицей — 23 000 фунтов. Известно, что покупка и доставка собрания производились через петербургского купца Стендера, первый счет оплачен в 1783 г. второй — в 1785 г. Скульптуры поступали в Санкт-Петербург 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 Антиki 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. Геденова были доставлены из Лондона в Петербург.⁴⁹ Сличение каталогов со старыми инвентарями, публикациями XVIII в. и с рисунками помогли исследователям отождествить большую 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. Геденова, Г. Кизерицкого и Л. Э. Стефани,⁵¹ О. Я. Неверов сопоставил данные Инвентаря Отделения древностей с изображениями скульптур коллекции Лайд Брауна на

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.



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

рисунках и со старыми каталогами. Первая серия рисунков выполнена Дженкинсом, пославшим изображения памятников и информацию об археологических находках из Рима в Лондон, в Общество антиквариев. 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. Большая 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.



десять 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. 20а: Статуя Силена, римская копия с греческого оригинала эллинистического времени, гравюра из „Собрания античных статуй [...] реставрированных Бартоломео Кавачеппи“ (1768. Т. 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. 20а), который занимался ее реставрацией для Лайд Брауна или прежних владельцев. По-видимому, в мастерской Б. Кавачеппи была также выполнена реставрация Страждущего Геркулеса (илл. 21, 21а, 21б; А 24),⁵⁸ в результате которой, как можно видеть на рисунке Т. Дженкинса (илл. 21б), голова эллини-

Илл. 21а: Голова гиганта, римская копия с оригинала II в. до н.э.

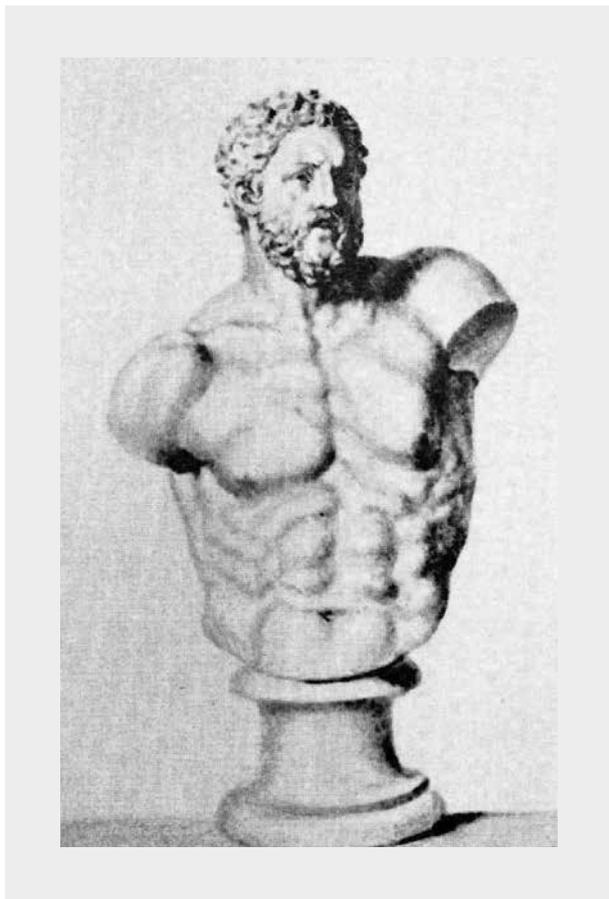
Abb. 21a: Kopf eines Giganten, römische Kopie eines Originals aus dem 2. Jh. v.u.Z.



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. 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 (А 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; А 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 этаж 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. Оригинал 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., Лаппо-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'eredità 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'eredità 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. Оригинал 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 Описание произведения 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 Описание 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 удастся сопоставить с античной скульптурой в собрании Эрмитажа. Голова Антиноя (А 27), ошибочно приписанная А. И. Воцининой 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 aevi 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. Petersburg, 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 Описание произведения 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. *Micoli 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 включено, 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-Petersbourg, 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 rarità 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 оною. 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. Winckelmans 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 Winckelmansche 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; [...]“⁴¹ 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 Winckelmans: „[...] 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.“⁴² Zahlreiche Porträtbüsten repräsentie-

ren 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.“⁴³

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.⁴⁴ Die Statuen bilden den Schwerpunkt der Ermitagesammlungen und die Säle sind nach den wichtigsten Skulpturen benannt: der Dionysos-Saal (Abb. 4, 8, 8a),⁴⁵ 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, be ruht 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 Winckelmansche Bild von der Entwicklung der Bildhauerei entscheidend oder einfach in seiner *Geschichte der Kunst des Alterthums* erwähnt sind. Seit der Veröffentlichung von Winckelmans 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 „Muster-typen“ 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 Relieffkomposition in einem Kreis (Abb. 9, 9a; A 433).⁴⁶ 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, [...]“⁴⁷ 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.“⁴⁸ Von der Ermitagesammlung gehören zu diesem Typ vier Kopien, darunter die Taurische Venus (Abb. 10a; A 150). Zu den „Musterplastiken“ gehören „Die Schutzfliehende“–Barberini (Abb. 10b; A 491), „Ruhender Satyr“ (A 279, A 154, A 489, A 153), ein Torso des Herkules (A 24), der Eros von Thespieae (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 Zeugnis-

se 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 Kapitolum 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 Kapitolum zu vergrößern [...]. Vor einigen Jahren war es nicht schwierig, wenn man denjenigen bestach, der die Ausfuhr genehmigungen ausstellte, so viele Genehmigungen zu bekommen, wie man wollte, doch nun wurde dieses Amt des Zensors ‚vermehrt‘ und so wurden sie notwendigerweise unbestechlich [...]“⁴⁹

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, Ince 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 Jahren¹⁵ 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 Antikenabteilung¹⁹ 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 Rom²⁸ 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 1772³¹ 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 Belvedere³⁴ 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. Šchedrin 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 griechi-

sehen Original von Polyklet (Abb. 16; A 292).⁴¹ Ein ähnlicher Basaltkopf des Athleten gehörte zu Winckelmanns 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 Gemädegalerie 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 „Eiserne 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 klassischen 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. Neverov⁵⁰, in dessen Veröffentlichung Arbeiten von S. A. Gedeonov, G. Kizerickij und L. E. Stefani⁵¹ mit einfließen. 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 Selo⁵⁴, 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 beein-

flussten. 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, welche tiefen 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-Schlusses 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 zeitigt, 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 Ausstattung 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.