

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	
ДIE 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
--------------------------	-----





## О ФОРМИРОВАНИИ КЛАССИЧЕСКОГО ВКУСА В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XVIII ВЕКА

(Н. М. Карамзин, Ж. Б. Пигаль и Ж. Шинар)

Филэллинизм Карамзина известен. Его исследовал К. Ю. Лаппо-Данилевский, который относил его происхождение к общению молодого Карамзина (илл. 1) с немецкими писателями и философами, сыгравшими роль в популяризации идей Винкельмана в Германии в 1780-е гг.<sup>1</sup> Передавая своим читателям содержание своих разговоров с Карлом Филиппом Морицем или Гердером, рассказчик „Писем русского путешественника“ излагает идеи о преимуществе искусства древних греков или о культурном значении путешествия в Италию; эти идеи могут быть объяснены влиянием Винкельмана. Однако влияние Винкельмана на Карамзина не сводится к усвоению дискурса об искусстве его немецких кумиров. Таким же образом территория, на которой звучат эти идеи в „Письмах русского путешественника“, вовсе не ограничивается границами немецкого мира. Влияние идей Винкельмана на Карамзина ощутимо и во французской части знаменитого русского травелога. К тому же, это влияние проявляется не только на уровне дискурса Путешественника об искусстве, но также и в его манере смотреть на искусство. В данной статье я проанализирую оценку Карамзиным двух французских скульпторов XVIII в., Пигалья и Шинара, произведения которых Путешественник смотрел во Франции в 1789 г. Я покажу, что сопоставление оценки двух скульпторов явно показывает усвоение писателем эстетических ориентиров классицизма. К тому же, я покажу,

как текст „Писем русского путешественника“ помог распространить среди русских читателей эстетическую норму этого нового веяния.

### 1. КАРАМЗИН И ПИГАЛЬ

В „Письмах русского путешественника“ работа Пигалья описывается два раза. Во-первых, описывается гробница графа Морица Саксонского (1696–1750), главного маршала Франции, находящаяся в храме святого Фомы в Страсбурге (илл. 2). Есть основания полагать, что Карамзин не видел гробницу собственными глазами, ввиду революционного хаоса, охватившего город в августе 1789 г.<sup>2</sup> Однако жанровая специфика травелога требовала описания памятника такого культурного значения. Памятник был широко известен, и все русские путешественники, проезжая через Страсбург, считали своим долгом его описать. К тому же, все его описывали одинаково, повторяя восхищенную оценку, выраженную Дидро в „Письме Господину Пигалю о гробнице графа Морица Саксонского“, опубликованном в „Литературной переписке“ („Correspondance littéraire“) 15 октября 1756 г.: „Je vous conseille donc [...] de laisser votre monument tel qu'il est. Ce sera toujours un des plus beaux morceaux de sculpture qu'il y ait en Europe.“<sup>3</sup>

Такая оценка встречается, например, под пером Фонвизина, написавшего „мы видели мавзолею du Marechal de Saxe — вверх искусства че-



Илл. 1: Неизвестный художник с оригинала Д. Б. Дамона-Ортолани 1800-х гг., портрет Н. М. Карамзина, холст, масло, первая четверть XIX в.

Abb. 1: Unbekannter Maler nach dem Original von D. B. Dammont-Ortolanis (1800/1810), N. M. Karamzin, Öl auf Leinwand, 1. Viertel des 19. Jhs.

ловеческого“<sup>4</sup> Как отметила И. М. Марисина, о гробнице положительно отзывались также пенсионеры Санкт-Петербургской Академии художеств. В рапорте 1780 г. можно прочесть: „Сия работа наполнена искусством как в рисунке, в плане, в драпировке, так и в композиции“<sup>5</sup> Через 10 лет после этого, об этой работе Пигалья отозвалась также графиня Анна Ивановна Толстая (1772–1825; урожд. княжна Барятинская). Не посмотрев на гробницу собственными глазами, путешественница характерным образом повторила давно установленный штамп, записав в свой дневник 5 октября 1790 г.:

„Le 5 octobre nous arrivames à Strasbourg, capitale d'Alsace et frontière de France et y sommes resté un jour, ce qu'il y a de plus remarquable en cette ville c'est la tour gothique elle est unique en son genre, il y a encore le mausolée du maréchal de Saxe que l'on dit être fort beau“<sup>6</sup>

Подчиняясь традиции описания памятника, разработанной русскими путешественниками, Карамзин, тем не менее, обновляет ее, отзываясь о памятнике отрицательно:

„В лютеранской церкви св. Томаса видел я мраморный монумент маршала, графа Саксонского, славное произведение резца Пигалева. Маршал с жезлом своим сходит по ступеням в могилу и с презрением смотрит на смерть, которая открывает гроб. На правой стороне два льва и орел, в ужасе и смятении, изображают соединенные армии, побежденные графом во Фландрии. На левой стороне представлена Франция в образе прекрасной женщины, которая, со всеми знаками живой горести, хочет одною рукою удержать его, а другою отталкивает смерть. Печальный гений жизни обращает к земле свой факел; и на сей же стороне развеваются победоносные знамена Франции. — Художник хотел, чтобы удивлялись его искусству; по мнению знатоков, он достиг своей цели. Я, не будучи знатоком, смотрел на фигуры — на ту, на другую, на третью — и был в своем сердце так холоден, как мрамор, из которого они сделаны. Смерть, в образе скелета, одетого мантиею, была мне противна. Древние не так изображали ее, — и горе новым художникам, пугающим нас такими представлениями! На лице героя желал бы я видеть другое выражение. Мне хотелось бы, чтобы он имел более внимания к горестной Франции, нежели к гнусному скелету. Коротко сказать, Пигаль, по моему чувству, есть искусный художник, но худой поэт“<sup>7</sup>

Критика Карамзина сводится к трем аргументам: во-первых, русский писатель критикует Пигалья за его решение представить смерть в виде скелета; во-вторых, ему не нравится выражение лица маршала. По мнению писателя, это является следствием решения скульптора обратить его взгляд в сторону смерти, а не Франции; в-третьих, композиция Пигалья кажется Карамзину слишком сложной.

В данной статье нас будут интересовать первый и третий аргументы. Сначала о первом: осуждая „современных художников“ за их попытки „напугать публику“, и противопоставляя такие неуместные попытки „искусству древних“, Карамзин критикует традицию траурного искусства, развившуюся начиная с конца XVI в., под влиянием Контрреформации. Согласно этой традиции, изображение страшной смерти должно было служить орудием в борьбе с дурными страстями и призывом к раскаянию.<sup>8</sup> Напоминающая, в том числе, бюст ученика Бернини, находящийся в церкви Санта Мариа дель Пополо



Илл. 2: Памятник Морицу Саксонскому, работа Ж. Б. Пигалья, Храм святого Фомы, Страсбург 1756  
Abb. 2: Jean-Baptiste Pigalle, Denkmal des Maurice de Saxe, Thomaskirche, Straßburg 1756



Илл. 3: Гробница графа д'Аркура, работа Ж. Б. Пигалья, Собор парижской богородицы, Париж 1769–1776  
Abb. 3: Jean-Baptiste Pigalle, Grabmal des Comte d'Arcourt, Kathedrale Notre-Dame, Paris 1769–1776

в Риме, скелет в тоге из группы Пигалья характерен для барочной скульптуры.<sup>9</sup>

Эта страшная иконография, разработанная на основе системы аллегорий, предложенной иконологией Чесаре Рипы, подверглась критике в последней трети XVIII в.<sup>10</sup> Реплика Келюса по поводу того, как Гомер изобразил смерть в эпизоде „Иллиады“, посвященной гибели Сарпедона, вызвала ожесточенную дискуссию, в которой принял активное участие Лессинг. Написав в 1769 г. статью „Как древние изображали смерть“, <sup>11</sup> Лессинг, сочинения которого знал и ценил Карамзин, объяснял, что древние изображали смерть, как Гомер, то есть в виде сестры сна, а не в виде скелета. Вскоре после Лессинга как Шиллер, так и Гёте, и Гердер стали требовать, чтобы смерть была изображена в виде „спокойного юноши“.<sup>12</sup>

Очевидно, этот новый эстетический идеал разделял и Карамзин. Осудив страсбургскую работу Пигалья за ее барочное изображение смерти в виде скелета, он высоко оценил работу того же Пигалья, увиденную в соборе Парижской Богоматери, в аллегорической системе которой к страшному скелету скульптор добавил ангела в виде прекрасного юноши (илл. 3):

„Графиня д'Аркур, потеряв супруга, хотела посредством сего мавзолея, изваянного Пигалем, оставить долговременную память своей нежности и печали. Ангел одною рукою снимает камень с могилы д'Аркура, а другою держит светильник, чтобы снова, воспламенить в нем ис-

кру жизни. Супруг, оживленный благотворною теплою, хочет встать, и слабую руку простирает к милой супруге, которая бросается в его объятия. Но смерть неумолима стоит за д'Аркуром, указывает на свой песок, и дает знать, что время жизни прошло! Ангел гасит светильник [...] никогда резец Пигалев не действовал на мое чувство так сильно, как в сем трогательном, меланхолическом представлении. Я уверен, что сердце его участвовало в работе“.<sup>13</sup>

Введение в парижскую работу фигуры ангела в виде юноши, очевидно, нейтрализует присутствие скелета в визуальном восприятии Карамзина, несмотря на очевидную схожесть этого скелета с его страсбургским предшественником.<sup>14</sup> В гробнице графа д'Аркура Карамзин его как будто не замечает, тогда как он играл значительную роль в неприятии писателем памятника графу Морицу Саксонскому. Оценив гробницу графа д'Аркура, в том числе за присутствие ангела в виде юноши, Карамзин показывал, что он разделяет эстетический идеал Гёте, Гердера и Шиллера, что для нас важно, так как этот идеал во многом был обязан винкельмановскому описанию древней гробницы, на которой Смерть и ее брат Сон были изображены в виде двух прекрасных юношей, опустивших свои факелы.<sup>15</sup> Использование этой фигуры Пигалем свидетельствовало об эволюции вкуса французского скульптора. Тогда как памятник графу Морицу Саксонскому еще относился к эстетике барок-



Илл. 4: Надгробный памятник папе Клименту XIII, работа А. Кановы, Собор Святого Петра, Рим 1787  
Abb. 4: Antonio Canova, Grabmal für Papst Clemens XIII., St. Peter, Rom, Vatikan 1787

ко,<sup>16</sup> гробница д'Аркура, созданная двадцать лет спустя, свидетельствует о влиянии на Пигаля некоторых элементов эстетики классицизма.<sup>17</sup> Характерным образом ангел парижской скульптуры Пигаля, так понравившийся Карамзину, предвещает ангела скульптора Кановы в надгробном памятнике папе Клименту XIII в Соборе Св. Петра в Риме (1787–1792)<sup>18</sup> (илл. 4). Этот факт для нас важен, ибо, как отметил Ю. Онор, в ангеле Кановы можно видеть одно из самых ярких воплощений эстетического идеала Винкельмана.<sup>19</sup>

Вторая причина, по которой Карамзин не оценил страсбургскую работу Пигаля, тоже свидетельствует о влиянии на него новой эстетики классицизма. Речь идет о сложности композиции страсбургской скульптурной группы. Мотивируя свое равнодушие к произведению Пигаля своим незнанием искусства, Карамзин в той же фразе дает понять, что скульптура ему не понравилась, потому что ее сложная композиция не позволяет объять ее одним взглядом: „Я, не будучи знатоком, смотрел на фигуры — на ту, на другую, на третью — и был в своем

сердце так холоден, как мрамор, из которого они сделаны“.

Сложность треугольной композиции Пигаля тоже была характерной чертой скульптуры школы Бернини,<sup>20</sup> и не соответствовала новому идеалу, сформулированному в известном выражении Винкельмана „благородная простота“, о котором К. Ю. Лаппо-Данилевский отметил, что его впервые перевел на русский язык именно Карамзин.<sup>21</sup> Вкус Винкельмана к простым композициям виден по набору произведений, которые он комментировал в эпохальной „Истории искусства древности“ („Geschichte der Kunst des Alterthums“, 1764). Как отметила Дэниела Галло, среди скульптур, описанных в ней, значительное место занимают бинарные композиции, состоящие из двух стоящих друг рядом с другом фигур на одном пьедестале.<sup>22</sup>

Большое количество фигур гробницы графа Морица Саксонского, не понравившееся Карамзину, не понравилось и Дидро, написавшему:

„En général la multitude des acteurs nuit à l'effet de la scène. Cette abondance est vraiment stérile. On n'y a recours que pour suppléer à une idée forte qui

manque. Pigalle, jetez-moi à bas ce squelette, et cet Hercule tout beau qu'il est, et cette France qui intercède. Etendez le maréchal dans sa dernière demeure, et que je voie seulement ces deux grenadiers affilant leurs sabres contre la pierre de sa tombe. Cela est plus beau, plus simple, plus énergique et plus neuf que tout votre fatras moitié histoire, moitié allégorie<sup>23</sup>

Характерно, что это высказывание Дидро датируется 1767 г., то есть спустя десять лет после первого, восторженного отзыва французского философа. За это время вкус Дидро изменился, в том числе под влиянием чтения Винкельмана. Сохраняя долю скептицизма относительно исключительного энтузиазма Винкельмана по отношению к античным моделям, Дидро не остался равнодушным к призывам немецкого искусствоведа ввести простоту в искусство и избавиться от сто раз пережеванных аллегорий барокко.<sup>24</sup> Критикуя сложность композиции Пигалья во имя нового идеала простоты, Дидро предвещал доминирующий вкус 1780-х и 1790-х гг., который разделял и Карамзин.

Итак, смешанная оценка работ Пигалья Карамзиным свидетельствует о его неприятии эстетики барочной скульптуры и о его приверженности новым веяниям, разработанным на основе идей Винкельмана. Подтверждением этому может послужить оценка Карамзиным работ лионского скульптора Шинара.

## 2. КАРАМЗИН И ШИНАР

В лионском эпизоде „Писем русского путешественника“ описывается визит рассказчика к местному скульптору:

„Ныне поутру Маттисон водил нас к одному ваятелю, который в Италии образовал свой резец по моделям древних художников. Он принял нас учтиво, и показывал статуи, весьма искусно выработанныя. Живописцу, ваятелю так же нужно воображение, как и Поэту: Лионской художник имеет его. Он делает теперь заказную статую, которую один молодой супруг готовит в подарок супруге своей, щастливой матери любезного младенца, приближающегося к возрасту отрока. Художник представил прекрасного мальчика, спящего кротким сном невинности под надежным щитом Минервы, изображенной по мысли Греческих художников с отменным искусством; внизу виден образ Улиссов<sup>25</sup>



Илл. 5: Мудрость, защищающая Невинность от стрел любви, работа Ж. Шинара, 1790

Abb. 5: Joseph Chinard, Weisheit, die Unschuld vor Pfeilen der Liebe schützend, 1790

Отвергая гипотезу Ю. М. Лотмана, предложившего видеть за маской анонимного лионского скульптора русского художника Козловского,<sup>26</sup> Е. В. Карпова убедительно доказала, что речь идет о французском скульпторе Жозефе Шинаре.<sup>27</sup> Опираясь на детальное описание Карамзина, исследовательнице даже удалось выяснить, какую работу Шинара писатель видел в его мастерской в марте 1790 г. Речь идет о скульптуре Мудрость, защищающая Невинность от стрел Любви, вариант которой хранится в Музее Гетти (J. Paul Getty Museum) в Лос Анджелесе (илл. 5).

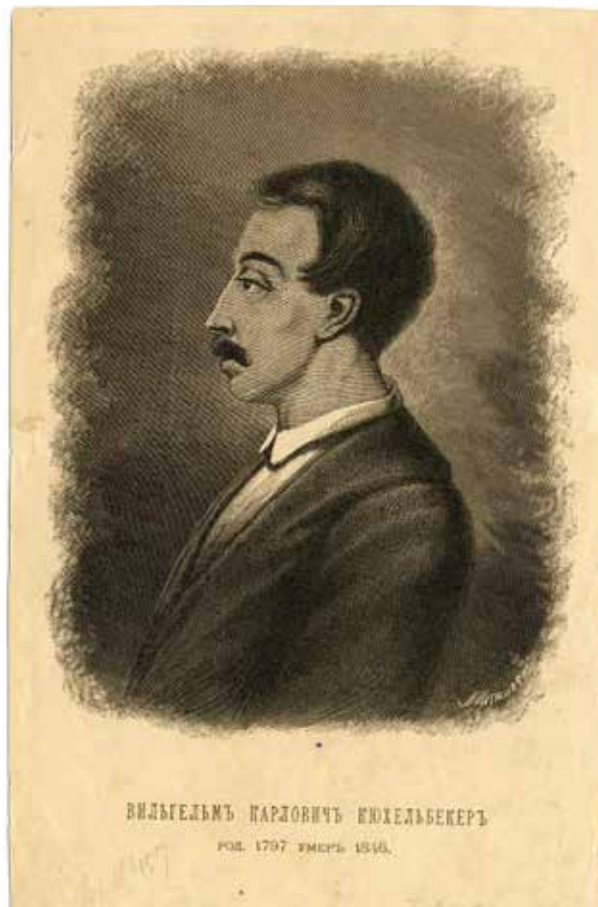
Отметим, что оценка работы Шинара Карамзиным не содержит ни малейшей критики. Очевидно, эта скульптура ему понравилась намного больше, чем работа Пигалья в Страсбурге, что для нас важно, учитывая, что она во многом соответствует эстетическим требованиям Винкельмана.<sup>28</sup> Во-первых, работа Шинара отличается композиционной простотой. Как и любимые композиции Винкельмана, она состоит из двух фигур на одном пьедестале. Эта простота проявляется также в вертикальности композиции, ко-

торая упрощает визуальное восприятие произведения. Взгляд Путешественника здесь не теряется, как он терялся при осмотре работы Пигалья, а остается в рамках виртуального параллелепипеда, характерного, согласно Дэниеле Галло, для любимых античных статуй Винкельмана.<sup>29</sup> Во-вторых, „прекрасный мальчик“, „приближающийся к возрасту отрока“, изображенный Шинаром, полностью воплощает идеал греческой красоты, столь близкий Винкельману.<sup>30</sup>

Характерно, что талант Шинара, столь высоко оцененный путешественником, объясняется, по словам Карамзина, тем, что лионский скульптор вдохновляется „моделями древних художников“. К тому же, и это особенно важно для нас, писатель подчеркивает то, что Шинар „образовал свой резец“ в Италии. В этой простой фразе звучит три раза эхо концепций Винкельмана: речь идет сначала о значении примера древней скульптуры; во-вторых, о том, что Шинар не тупо подражает этому примеру, а им вдохновляется, что видно в похвалах Карамзина относительно воображения скульптора.<sup>31</sup> В-третьих, писатель подчеркивает значение для художников прямого контакта с произведениями античного искусства. Вспомним, что Винкельман критиковал Лессинга, несмотря на их общее пристрастие к Лаокоону, за то, что тот комментировал статую, не побывав в Италии.<sup>32</sup> Как отметил К. Ю. Лаппо-Данилевский, представление о культурном значении путешествия в Италию Карамзин, наверное, почерпнул из разговора с К. Ф. Морицем.<sup>33</sup> Он явно вспомнил об этом при встрече с Шинаром, который, как и многие другие французские художники, часто и подолгу бывал в Риме, где он даже выиграл премию Академии Святого Луки в 1786 г.<sup>34</sup> Когда Карамзин встретился с ним, лионский скульптор уже закончил первое пребывание в Италии, которое продолжалось с 1784 по 1787 г.<sup>35</sup>

Подведем итоги. Разбираемый материал позволяет сделать три вывода.

Во-первых, сопоставление детальной оценки Карамзина трех работ двух известных французских скульпторов XVIII века явно показывает неприятие писателем эстетики барокко и его поддержку новой эстетики классицизма, отчасти реализуемой в парижской работе Пигалья, и полностью реализуемой в лионской работе Шинара. Правда, эта поддержка ограничена. Как правильно отметил К. Ю. Лаппо-Данилевский,



Илл. 6: И. И. Матюшин, портрет В. К. Кюхельбекера, гравюра на дереве с неизвестного оригинала, 1880-е  
Abb. 6: I. I. Matjušin, Porträt V. K. Kuchel'bekker, Holzstich nach unbekanntem Original, 1880er Jahre

Карамзин в целом остался чуждым глубине идей Винкельмана и его последователей, так же как и амбициям классицизма по отношению к нормативности в искусстве.<sup>36</sup> Однако он воспринял как минимум три основных принципа основателя классического вкуса: преимущество античного искусства; преимущество простоты в искусстве и необходимость прямого контакта с искусством древних в Италии. К тому же, Карамзин не остался равнодушным к идеалу юношеской красоты, воспеваемой Винкельманом.

Во-вторых, усвоение Карамзиным этих основных принципов было не пассивным, а активным. Писатель не ограничился простым повторением элементов из дискурса филэллинизма немецких мыслителей, которых он посетил в Германии. Винкельмановские принципы реально повлияли на его личный вкус, приведя к различным оценкам работ Пигалья и Шинара. Об активном характере этого усвоения свиде-



Илл. 7: Гробница Кристофа-Гийома Коха, работа Ландолина Омахта, Храм святого Фомы, Страсбург 1816  
Abb. 7: Landolin Ohmaht, Grabmal für Christophe-Guillaume Koch, Thomaskirche, Straßburg 1816

тельствует тот факт, что Карамзин сожалеет об отсутствии в работе Пигалья той жизни, которую современники видели в работе Шинара,<sup>37</sup> и которую он сам видел в Лаокооне.<sup>38</sup> Поиски Карамзиным определенной черты в произведениях искусства свидетельствует о личном восприятии скульптуры, далеко от простого воспроизведения теоретических штампов об искусстве.

В-третьих, утверждение преимущества классической скульптуры над барочной в „Письмах русского путешественника“ сыграло роль в установлении новой эстетической нормы в русской культуре. Известно, что травелог Карамзина оказал сильное влияние на целые поколения русских читателей рубежа XVIII и XIX веков.<sup>39</sup> Критикуя памятник графу Морицу Саксонскому в Страсбурге и восхваляя классические статуи



Илл. 8: Гробница Жереми-Жака Оберлина, работа Ландолина Омахта, Храм святого Фомы, Страсбург 1806  
Abb. 8: Landolin Ohmaht, Grabmal für Jérémie-Jacques Oberlin, Thomaskirche, Straßburg 1806

Шинара, Карамзин призывал своих читателей презирать первый и восхищаться последними. Следующее поколение русских путешественников в Европе услышало этот призыв, о чем свидетельствует страсбургский эпизод из путевых записок Кюхельбекера (илл. 6). Будучи в Эльзасе, поэт посетил храм святого Фомы. Осмотрев памятник графу Морицу Саксонскому, он написал:

„Кроме Мюнстера я еще был в Страсбургской большой евангелической церкви, удивлялся па-



Илл. 9: Ж. Ф. Флаксланд, портрет Ландолина Омахта, 1838  
 Abb. 9: Joseph-Frédéric Flaxland, Porträt Landolin Ohmaht, 1838

мятнику, сооруженному трудами Пигаля маршалу Саксонскому, и долго не мог разлучиться с двумя другими, которыми Омахт обессмертил двух славных своих сограждан — Коха и Оберлина. Памятник маршала чрезвычайно сложен и может некоторым образом назваться мраморною картиною. Сия картина представляет великого полководца, которого силится остановить на пути его подвигов богиня, изображающая Францию; она видит смерть, готовую при конце поприща принять в открытый гроб героя; и он видит чудовище, но на челе его пренебрежение опасности и бесстрашие; целое окружено трофеями, позади коих плачущий гений жизни гасит светильник. Лицо маршала выразительно; изображение богини чрезвычайно живо и полно движения. Впрочем, целое несколько тяжело: особенно склад одежды, которая и под резцом не перестала быть камнем.

Памятник Коху несравненно проще (илл. 7). Благодарность в образе сетующей молодой женщины обхватила урну; гений развертывает тво-

рения почившего. Оба прелестны. Печаль преобразует черты богини и неизъяснимою силою перед нею удерживает зрителя.

При самом выходе из церкви мы видим аллегорическое изображение истории, обнимающей урну Оберлина (илл. 8). В этом втором творении Омахта простота и прелесть те же“.

Как показывает приведенный отрывок, сложность памятника графу Морицу Саксонскому не понравилась Кюхельбекеру, который его поэтому нашел „тяжелым“. К тому же,<sup>40</sup> подобно Карамзину, поэт 1820-х гг. не нашел в страсбургской работе Пигаля той жизни, которой отличался, по словам русского Путешественника, Лаокоон. Статую Пигаля Кюхельбекер предпочел работы Ландолина Омахта (1760–1834), страсбургского скульптора швабского происхождения<sup>41</sup> (илл. 9). Восхваляя „прелесть“ и „простоту“ гробниц Коха и Оберлина,<sup>42</sup> изваянных Омахтом, Кюхельбекер отдавал должное представителю классической школы, работы которого, верные художественной парадигме Шинара и Кановы, вдохновлялись идеями Винкельмана, популяризованными среди русских читателей еще в 1790 гг. „Письмами русского путешественника“.

#### Примечания:

- 1 Лаппо-Данилевский К. Ю. О филэллинизме Н. М. Карамзина // Художественный перевод и сравнительное изучение культур (Памяти Ю. Д. Левина). СПб., 2010. С. 225–226. См. также: *Lappo-Danilevskij K. Ju. Gefühl für das Schöne. Johann Joachim Winkelmanns Einfluss auf Literatur und ästhetisches Denken in Russland.* Köln; Weimar; Wien, 2007. S. 72–76.
- 2 *Baudin R. Nikolai Karamzine à Strasbourg. Un écrivain-voyageur russe dans l'Alsace révolutionnaire.* Strasbourg, 2011. P. 66–72; 112–116.
- 3 *Diderot D. Lettre à Monsieur Pigalle sur le Mausolée du Maréchal de Saxe // Diderot D. Œuvres complètes. Edition de R. Lewinter.* Paris, 1970. T. 3. P. 21.
- 4 *Фонвизин Д. И. Письма из второго заграничного путешествия (1777–1778). К родным / Письмо из Монпелье, 20 ноября (1 декабря) 1777 г. // Фонвизин Д. И. Собрание сочинений.* М.; Л., 1959. Т. 2. С. 418.
- 5 *Марисина И. М. Западно-европейское искусство глазами русского путешественника. Из истории русско-французских художественных связей XVIII века // Россия — Европа. Из истории русско-европейских художественных связей XVIII — начала XX вв.* М., 1995. С. 69.
- 6 *Толстая А. И. Notes de mon voyage. L'an 1789 // РГБ. Ф. 301. Карт 1. Ед. хр. 22.*
- 7 *Карамзин Н. М. Письма русского путешественника*



- / Изд. подгот. Ю. М. Лотман, Н. А. Марченко, Б. А. Успенский. Л., 1987. С. 95.
- 8 Michéa R. Le „plaisir des tombeaux“ au XVIII<sup>e</sup> siècle // *Revue de littérature comparée*. 1938. n° 81. P. 291.
- 9 Beyer V. Mugler Y. Le mausolée du Maréchal de Saxe. Strasbourg, 1994. P. 37.
- 10 Michéa R. Le „plaisir des tombeaux“ au XVIII<sup>e</sup> siècle. P. 297.
- 11 Ibid. P. 296. Отметим, что фраза Карамзина „Древние не так изображали ее“ явно напоминает заглавие трактата Лессинга. О Карамзине и Лессинге, см. комментарий Ю. М. Лотмана и Б. А. Успенского в кн.: *Карамзин Н. М. Письма русского путешественника*. С. 627. Г. Панофски тоже затронула этот вопрос в своей монографии о Карамзине в Германии. См.: *Panofsky G. S. Nikolai Mikhailovich Karamzin in Germany. Fiction as Facts*. Wiesbaden, 2010. P. 58.
- 12 Michéa R. Le „plaisir des tombeaux“ au XVIII<sup>e</sup> siècle. P. 297.
- 13 Карамзин Н. М. Письма русского путешественника. С. 281.
- 14 Rocheblave S. Le Mausolée du Maréchal de Saxe par J.-B. Pigalle. Paris, 1901. P. 19.
- 15 Honour H. Le Néo-classicisme. Paris, 1998. P. 174.
- 16 Bresc-Bautier G., Ceysson B., Fagiolo Dell'Arco M., Souchal F. Histoire d'un art: la sculpture. Genève, 1987. P. 296. Авторы этой книги отмечают, что памятник графу Морицу Саксонскому ничем не уступает моде неоклассицизма и никакого отношения не имеет к эстетике Кановы.
- 17 Хотя гробница графа Морица Саксонского была поставлена в храме святого Фомы в Страсбурге только в 1777 г., проект был завершён Пигалем ещё в 1756 г. Работа над гробницей графа д'Аркура значительна позже, так как Пигаль её начал в 1769 и закончил в 1776 г. См.: Beyer V. Mugler Y. Le mausolée du Maréchal de Saxe. P. 27. Авторы этой книги отметили присутствие в гробнице графа д'Аркура элементов, относящихся к двум разным периодам. См.: Ibid. P. 36.
- 18 Об эстетической близости ангела гробницы д'Аркура с ангелом Кановы, см.: *Clément N. Sculpter au XVIII<sup>e</sup> siècle*. Jean-Baptiste Pigalle (1714–1785). Paris, 2014. P. 178.
- 19 Honour H. Le Néo-classicisme. P. 176.
- 20 Beyer V. Mugler Y. Le mausolée du Maréchal de Saxe. P. 37.
- 21 Лаппо-Данилевский К. Ю. О филэллинизме Н. М. Карамзина. С. 226–227.
- 22 Gallo D. Modèle ou Miroir? Winckelmann et la sculpture néoclassique. Paris, 2009. P. 11.
- 23 Diderot D. Salon de 1767 // Diderot D. Œuvres complètes. 1970. T. 7. P. 399.
- 24 О смешанном восприятии Винкельманна в творчестве Дидро см.: *Pommier E. Winckelmann inventeur de l'histoire de l'art*. Paris, 2003. P. 212–214.
- 25 Карамзин Н. М. Письма русского путешественника. С. 201.
- 26 Лотман Ю. М. Сотворение Карамзина // Лотман Ю. М. Карамзин [Сборник / Вступ. ст. Б. Ф. Егорова]. СПб., 1997. С. 106–107.
- 27 Карпова Е. В. „Лионский эпизод“ в „Письмах русского путешественника“ Н. М. Карамзина // XVIII век. СПб., 2008. Сб. 25. С. 124–129.
- 28 Rocher-Jauneau M. Œuvre de Joseph Chinard: 1755–1813. Lyon, 1978. P. 22, 24, 36. Подчеркивая принадлежность творчества Шинара к парадигме классицизма, автор данной книги уточняет, что оно принадлежит скорее легкому варианту классицизма, разработанному Прудоном, чем строгому варианту, воплощенному в созданиях Кановы. Для характеристики этого варианта, автор использует термин „александринизм“. Принадлежность работы Шинара к классицизму была отмечена также Е. В. Карповой. Однако в своей статье исследовательница не приводит аргументы в поддержку этого тезиса.
- 29 Gallo D. Modèle ou Miroir? Winckelmann et la sculpture néoclassique. P. 48.
- 30 Ibid. P. 51. На эту тему, см. также: *Pommier E. Winckelmann inventeur de l'histoire de l'art*. Paris, 2003. P. 249–251.
- 31 О значении воображения и преимуществе вольного подражания искусству древних над рабским в теории Винкельманна, см. предисловие Мариан Шаррьер к французскому переводу трактата „Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst“ (1755; 2-е изд.: 1756): *Winckelmann J. J. Réflexions sur l'imitation des œuvres grecques en peinture et en sculpture*. Paris, 1991. P. 10–11. См. также: *Honour H. Le Néo-classicisme*. P. 174.
- 32 Décultot E. Johann Joachim Winckelmann. Enquête sur la genèse de l'histoire de l'art. Paris, 2000. P. 224–225.
- 33 Лаппо-Данилевский К. Ю. О филэллинизме Н. М. Карамзина. С. 225.
- 34 Dumas J. B. Notice sur M. Chinard, statuaire, lu dans la séance publique de l'Académie royale des sciences, belles-lettres et arts de Lyon, du 30 août 1814. Lyon, 1815. P. 7.
- 35 Rocher-Jauneau M. Œuvre de Joseph Chinard: 1755–1813. P. 2.
- 36 Лаппо-Данилевский К. Ю. О филэллинизме Н. М. Карамзина. С. 231.
- 37 Современник Шинара посвятил ему следующие стихи: „Pygmalion nouveau, quand son démon l'inspire, / Chinard frappe le marbre et le marbre respire“. См.: *Dumas J. B. Notice sur M. Chinard, statuaire, lu dans la séance publique de l'Académie royale des sciences, belles-lettres et arts de Lyon, du 30 août 1814*. P. 12.
- 38 Карамзин Н. М. Письма русского путешественника. С. 92–93.
- 39 Cross A. G. N. M. Karamzin. A Study of his Literary Career. 1783–1803. Carbondale; Edwardsville, 1971. P. 66.
- 40 Кюхельбекер В. К. Путешествие, дневник, статьи / Изд. подгот. Н. В. Королева, В. Д. Рак. Л., 1979. С. 38 (письмо XXX. 10 (22) декабря 1820 г. Лион).
- 41 Об Омахте (или Онмахте) см.: *Ohnmacht M. Landelin Ohnmacht*. Lindenber, 2012.
- 42 Речь идет о Кристофе-Гийоме Кохе (1737–1813), юристе, профессоре и политике, и о Жереми-Жаке Оберлине (1735–1806), филологе и профессоре, брате известного пастора.

DIE HERAUSBILDUNG DES KLASSISCHEN GESCHMACKS IN DER RUSSISCHEN LITERATUR DES 18. JAHRHUNDERTS

(N. M. Karamzin, J.-B. Pigalle und J. Chinard)

Karamzins Philhellenismus ist bekannt. Er wurde von K. Ju. Lappo-Danilevskij untersucht, der ihn auf den Umgang des jungen Karamzin (Abb. 1) mit deutschen Schriftstellern und Philosophen zurückführte, die zur Verbreitung von Winckelmanns Denken in den 1780er Jahren in Deutschland beigetragen hatten.<sup>1</sup> Der Erzähler in den *Briefen eines russischen Reisenden* berichtet seinen Lesern von seinen Gesprächen mit Karl-Philipp Moritz oder Herder und setzt sich dabei mit den Ideen von der Überlegenheit der antiken griechischen Kunst oder der kulturellen Bedeutung von Italienreisen auseinander; diese Ideen können mit dem Einfluss von Winckelmann erklärt werden. Doch der Einfluss Winckelmanns auf Karamzin beschränkt sich nicht auf die Aneignung des Kunstdiskurses seiner deutschen Anhänger. Ebenso ist das Gebiet, auf dem diese Ideen in den *Briefen eines russischen Reisenden* zum Tragen kommen, durchaus nicht auf die deutsche Welt begrenzt. Winckelmanns Einfluss auf Karamzin ist auch im französischen Teil des berühmten russischen Reiseberichts spürbar. Außerdem äußert sich dieser Einfluss nicht nur im Diskurs des *Reisenden* über die Kunst, sondern auch in seiner Art, die Kunst zu betrachten. In diesem Artikel analysiere ich Karamzins Beurteilung der beiden französischen Bildhauer des 18. Jahrhunderts Pigalle und Chinard, deren Werke der *Reisende* in Frankreich 1789 gesehen hat. Ich werde zeigen, dass die vergleichende Bewertung der beiden Künstler eindeutig von der Aneignung der ästhetischen Grundsätze des Klassizismus durch den Schriftsteller zeugt. Außerdem werde ich zeigen, wie der Text der *Briefe eines russischen Reisenden* zur Verbreitung der ästhetischen Norm dieser neuen Richtung unter den russischen Lesern beitrug.

I. KARAMZIN UND PIGALLE

In den *Briefen eines russischen Reisenden* wird Pigalles Werk zweimal beschrieben. Zum einen wird das Grabmal des Grafen Moritz von Sachsen (1696–1750), Generalmarschall von Frankreich, in der Tho-

maskirche in Straßburg beschrieben (Abb. 2). Man darf vermuten, dass Karamzin das Grabmal angesichts der dortigen Revolutionswirren im August 1789 nicht selbst gesehen hat.<sup>2</sup> Aber die Spezifik des Genres Reisebericht erforderte die Beschreibung eines Denkmals von solch großer kultureller Bedeutung. Das Werk war sehr bekannt, und alle russischen Reisenden, die nach Straßburg kamen, fühlten sich verpflichtet es zu beschreiben. Dazu beschrieben es alle gleich, indem sie das begeisterte Urteil von Diderot in seinem *Brief an Herrn Pigalle über das Grabmal des Grafen Moritz von Sachsen*, erschienen in der *Literarischen Korrespondenz (Correspondance littéraire)* vom 15. Oktober 1756 wiedergaben: „Je vous conseille donc [...] de laisser votre monument tel qu'il est. Ce sera toujours un des plus beaux morceaux de sculpture qu'il y ait en Europe.“<sup>3</sup>

Solch eine Einschätzung findet sich zum Beispiel bei Fonvizin, der schrieb: „Wir sahen das Mausoleum du Marechal de Saxe – ein übermenschliches Kunstwerk.“<sup>4</sup> Wie I. M. Marisina feststellte, äußerten sich auch die Stipendiaten der Petersburger Kunstakademie positiv über das Grabmal. In einem Bericht von 1780 heißt es: „Diese Arbeit ist kunstvoll sowohl in der Zeichnung, im Aufbau, im Faltenwurf, als auch in der Komposition.“<sup>5</sup>

Zehn Jahre später äußerte sich auch die Gräfin Anna Ivanovna Tolstaja (1772–1825; geb. Fürstin Barjatinskaja) über dieses Werk von Pigalle. Ohne das Grabmal mit eigenen Augen gesehen zu haben, wiederholt die Reisende das seit langem tradierte Schema und schreibt in ihr Tagebuch unter dem 5. Oktober 1790: „Le 5 octobre nous arrivames à Strasbourg, capitale d'Alsace et frontière de France et y somes resté un jour, ce qu'il y a de plus remarquable en cette ville c'est la tour gothique elle est unique en son genre, il y a encore le mausolée du maréchal de Saxe que l'on dit être fort beau.“<sup>6</sup>

Der Tradition der russischen Reisenden folgend beschreibt Karamzin das Denkmal, er modifiziert dieses jedoch, indem er es negativ beurteilt: „In der lutherischen Kirche zum Heiligen Thomas befindet sich das marmorne Grabmal des Marschalls von Sachsen. Ein herrliches Werk des Pigallischen Meißels! Es stellt den Marschall vor, wie er mit seinem Marschallsstabe auf einigen Stufen in die Gruft hinabsteigt, und verachtend auf den Tod blickt, der das Grab öffnet. Auf der rechten Seite stellen zwei Löwen und ein Adler, deren Bilder Furcht und Schrecken ausdrücken, die alliierten Armeen vor, welche der Graf in Flandern besiegte.“

Auf der linken Seite steht Frankreich in Gestalt eines schönen Frauenzimmers, das mit allen Zeichen des tiefsten Grams die eine Hand ausstreckt, ihn aufzuhalten, und mit der andern den Tod zu entfernen sucht. Der trauernde Genius des Lebens löscht seine Fackel am Boden; und auf dieser Seite wehen die triumphierenden Fahnen Frankreichs. Der Künstler buhlte um Bewunderung, und nach dem Urteile der Kenner hat er sein Ziel erreicht. Ich, der ich kein Kenner bin, blickte bald auf die eine, bald auf die andere Figur, und mein Herz blieb kalt, wie der Marmor, aus welchem sie gemacht sind. Der Tod als ein mit einem Mantel bekleidetes Skelett widerstand mir; so bildeten ihn nicht die Alten, wehe den neuen Künstlern, die uns mit solchen Bildern erschrecken! – Auch hätt ich dem Helden eine andere Miene gewünscht – eine Miene, die mehr Aufmerksamkeit auf die Trauer Frankreichs, als Beschäftigung mit dem hässlichen Skelett verraten hätte. Mit einem Worte, Pigalle ist nach meiner Empfindung ein geschickter Künstler, aber ein schlechter Dichter.“<sup>7</sup>

Karamzins Kritik beruht auf drei Argumenten: Erstens kritisiert der russische Schriftsteller Pigalle für seine Darstellung des Todes als Skelett; zweitens gefällt ihm der Gesichtsausdruck des Marschalls nicht. Nach Ansicht des Schriftstellers kommt das von der Entscheidung des Bildhauers, seinen Blick auf den Tod und nicht auf Frankreich zu richten; drittens erscheint Pigalles Komposition Karamzin zu kompliziert.

In diesem Artikel interessieren uns das erste und das dritte Argument. Zum ersten: Mit seiner Verurteilung der „neuen Künstler“ für ihre Versuche, „das Publikum zu erschrecken“, und der Gegenüberstellung solcher unpassenden Versuche mit der „Kunst der Alten“ kritisiert Karamzin die Tradition der Funeralkunst, wie sie sich seit dem Beginn des 16. Jahrhunderts unter dem Einfluss der Gegenreformation entwickelt hat. In dieser Tradition sollte die schauerliche Darstellung des Todes dem Kampf gegen üble Neigungen und als Aufforderung zur Reue dienen.<sup>8</sup> Das Skelett mit Toga von Pigalle erinnert unter anderem an die Büste eines Bernini-Schülers in der Kirche Santa Maria del Popolo in Rom und ist typisch für barocke Skulpturen.<sup>9</sup>

Diese schreckliche Ikonografie, die auf dem Allegoriensystem nach der Ikonologie von Cesare Ripa beruhte, geriet im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts in die Kritik.<sup>10</sup> Caylus' Bemerkung zur Darstellung des Todes in der Episode über den Tod von Sarpedon in Homers Ilias rief eine heftige Diskussion hervor, an der Lessing sich aktiv beteiligte. In seiner Schrift von 1769 *Wie die Alten den Tod gebildet*<sup>11</sup> schreibt Lessing,

dessen Werke Karamzin kannte und schätzte, dass die Alten den Tod wie Homer dargestellt hätten, das heißt, als Schwester des Schlafes und nicht als Skelett. Dem folgten bald darauf Schiller, Goethe und Herder und forderten, dass der Tod als „friedlicher Jüngling“ darzustellen sei.<sup>12</sup>

Offensichtlich teilte auch Karamzin dieses neue ästhetische Ideal. Während er Pigalles Straßburger Werk wegen der barocken Darstellung des Todes als Skelett verurteilte, lobte er ein anderes Werk desselben Künstlers, das er in der Kathedrale Notre-Dame de Paris gesehen hatte. In dessen allegorischem System hatte Pigalle zu dem schauerlichen Skelett einen Engel als schönen Jüngling gestellt (Abb. 3):

„Die Gräfin d'Harourt wollte durch ein Grabdenkmal, das Pigalles Meißel geschaffen hat, ihrem verstorbenen Gemahl ein Denkmal der Treue und Zärtlichkeit setzen. Ein Engel öffnet mit der einen Hand das Grab des Gatten und hält in der anderen eine Fackel, womit er, wie es scheint, den Lebensfunken aufs neue anzünden will. Der durch die wohlthätige Wärme belebte Gatte erhebt sich und streckt die schwachen Hände nach der Gattin aus, die in seine Umarmung sinkt! Aber der unerbittliche Tod steht hinter ihm und zeigt auf die abgelaufene Sanduhr, zum Zeichen, dass seine Stunde gekommen ist. Der Engel löscht die Fackel aus. [...] Nie hat Pigalles Meißel so stark auf mein Fühlen eingewirkt wie mit dieser anrührenden, melancholischen Arbeit. Gewiss hat sein Herz Anteil an der Arbeit gehabt.“<sup>13</sup>

In Karamzins visueller Wahrnehmung scheint die Einführung des Engels als Jünglingsfigur in dem Pariser Werk das Vorhandensein des Skeletts zu neutralisieren, ungeachtet der offenkundigen Ähnlichkeit dieses Skeletts mit dem Straßburger Vorgänger. Beim Grabmal des Grafen D'Harcourt scheint Karamzin es gar nicht wahrzunehmen, während es bei seiner Ablehnung des Grabmals von Graf Moritz von Sachsen eine wesentliche Rolle spielte.<sup>14</sup> In seiner Beurteilung des Grabmals des Grafen D'Harcourt und auch mit der positiven Erwähnung des Engels in Jünglingsgestalt zeigt Karamzin, dass er das ästhetische Ideal von Goethe, Herder und Schiller teilt, was für uns hier wichtig ist, denn dieses Ideal beruhte in vielerlei Hinsicht auf Winckelmanns Beschreibung eines antiken Grabmals, bei dem der Tod und sein Bruder Schlaf als zwei schöne Jünglinge dargestellt sind, die ihre Fackeln gesenkt haben.<sup>15</sup> Die Verwendung dieser Figur durch Pigalle zeugt von einer Veränderung in seinem Geschmack. Während das Grabmal des Moritz von Sachsen noch der Ästhetik des Barock verhaftet ist,<sup>16</sup>

belegt das Grabmal von D'Harcourt, das 20 Jahre später entstand, dass Pigalle teilweise von der Ästhetik des Klassizismus beeinflusst worden war.<sup>17</sup> Auf charakteristische Weise nimmt der Engel in der Pariser Skulptur von Pigalle, der Karamzin so sehr gefiel, den Engel von Canova im Grabmal von Papst Clemens XIII. im Petersdom zu Rom vorweg (1787–1792)<sup>18</sup> (Abb. 4). Dieser Fakt ist für uns wichtig, da der Engel von Canova, wie H. Honour bemerkt, eine sehr deutliche Verwirklichung von Winckelmanns ästhetischem Ideal ist.<sup>19</sup>

Der zweite Grund, weshalb Karamzin Pigalles Straßburger Werk nicht sonderlich gut beurteilte, zeugt ebenfalls vom Einfluss der neuen Ästhetik des Klassizismus. Es geht dabei um die Komplexität des Aufbaus der Straßburger Gruppenskulptur. Karamzin begründet seine Gleichgültigkeit gegenüber Pigalles Werk mit seiner Unkenntnis der Kunst, gibt aber im selben Satz zu verstehen, dass die Skulptur ihm nicht gefallen habe, da ihr komplizierter Aufbau es nicht erlaubt, sie mit einem Blick zu erfassen: „Ich, der ich kein Kenner bin, blickte bald auf die eine, bald auf die andere Figur, und mein Herz blieb kalt, wie der Marmor, aus welchem sie gemacht sind.“

Die komplexe, dreieckige Komposition von Pigalle war ebenfalls charakteristisch für die Bernini-Schule<sup>20</sup> und sie entsprach nicht dem neuen Ideal, das mit Winckelmanns berühmter Formulierung von der „edlen Einfalt“ umschrieben wird, welche laut K. Ju. Lappo-Danilevskij von Karamzin erstmalig ins Russische übersetzt wurde.<sup>21</sup> Winckelmanns Bevorzugung von einfachen Kompositionen wird an der Auswahl der Werke deutlich, die er in seiner epochalen *Geschichte der Kunst des Alterthums* (1764) kommentierte. Wie Daniela Gallo feststellte, nehmen unter den darin beschriebenen Skulpturen binäre Kompositionen aus zwei nebeneinander auf einem Sockel stehenden Figuren viel Raum ein.<sup>22</sup>

Die große Anzahl der Figuren des Grabmals von Graf Moritz von Sachsen, die Karamzin so missfallen hat, gefiel auch Diderot nicht, der schrieb: „En général la multitude des acteurs nuit à l'effet de la scène. Cette abondance est vraiment stérile. On n'y a recours que pour suppléer à une idée forte qui manque. Pigalle, jetez-moi à bas ce squelette, et cet Hercule tout beau qu'il est, et cette France qui intercède. Etendez le maréchal dans sa dernière demeure, et que je voie seulement ces deux grenadiers affilant leurs sabres contre la pierre de sa tombe. Cela est plus beau, plus simple, plus énergique et plus neuf que tout votre fatras moitié histoire, moitié allégorie.“<sup>23</sup>

Auffallend ist, dass Diderot dies im Jahre 1767 äußert, das heißt, zehn Jahre nach seiner ersten, begeisterten Reaktion. In der Zwischenzeit hatte sich Diderots Geschmack, auch durch die Lektüre von Winckelmann, geändert. Diderot behielt zwar eine gewisse Skepsis gegenüber dem ausschließlichen Enthusiasmus Winckelmanns für die antiken Vorbilder, doch war ihm dessen Ruf nach Einfachheit und Befreiung der Kunst von den ewigen Barockallegorien durchaus nicht gleichgültig.<sup>24</sup> Mit seiner Kritik an der komplexen Komposition von Pigalle im Sinne des Ideals der Einfachheit nahm Diderot den dominierenden Geschmack der 1780er und 1790er Jahre vorweg, den auch Karamzin teilte.

So zeigt die gemischte Bewertung von Pigalle durch Karamzin, dass er die barocke Ästhetik in der Bildhauerkunst ablehnte und den neuen Betrachtungsweisen zugetan war, die auf der Grundlage von Winckelmanns Ideen entstanden waren. Beleg dafür kann Karamzins Beurteilung des Werkes des Lyoner Bildhauers Chinard sein.

## 2. KARAMZIN UND CHINARD

In den *Briefen eines russischen Reisenden* wird in der Lyoner Episode der Besuch des Erzählers bei einem dortigen Bildhauer beschrieben: „Heute morgen führte uns Matthisson zu einem Bildhauer, der sich in Italien nach dem Vorbild der antiken Künstler gebildet hat. Er nahm uns sehr höflich auf und zeigte uns sehr schön gearbeitete Statuen. Maler und Bildhauer benötigen eine lebhaftere Einbildungskraft ebenso wie die Dichter. Der Lyoner Künstler besitzt sie. Er arbeitet jetzt an einer Statue, die ein junger Gatte für seine Gattin bestellt hat, die glückliche Mutter eines liebenswürdigen Kindes ist, das bald das Knabenalter erreicht. Der Künstler hat einen herrlichen Knaben gebildet, der unter dem Schutze der Minerva, welche im Sinne der griechischen Künstler vorzüglich dargestellt ist, den sanften Schlaf der Unschuld schläft; unten sieht man das Bild des Ulysses.“<sup>25</sup>

E. V. Karpova lehnt die Hypothese von Ju. M. Lotman ab, der hinter dem namenlosen Lyoner Bildhauer den russischen Künstler Kozlovskij vermutet,<sup>26</sup> und beweist überzeugend, dass es sich um den französischen Bildhauer Joseph Chinard handelt.<sup>27</sup> Gestützt auf die genaue Beschreibung Karamzins konnte die Wissenschaftlerin sogar ermitteln, welche Arbeit der Schriftsteller im März 1790 in Chinards Atelier gesehen hat. Es ist die Skulptur der Weisheit, die die Unschuld vor den Pfeilen der Liebe beschützt, eine Vari-

ante davon befindet sich im J. Paul Getty Museum in Los Angeles (Abb. 5).

Es ist bemerkenswert, dass Karamzins Beurteilung des Werkes von Chinard nicht die geringste Kritik enthält. Offenbar hat ihm diese Skulptur viel besser gefallen als das Werk von Pigalle in Straßburg, was für uns wichtig ist, wenn wir bedenken, dass sie in hohem Maße den ästhetischen Forderungen Winckelmanns entspricht.<sup>28</sup> Erstens ist Chinards Skulptur durch kompositorische Einfachheit gekennzeichnet. Sie besteht, wie Winckelmanns Lieblingsstatuen, aus zwei Figuren auf einem Sockel. Die Einfachheit kommt auch in der vertikalen Komposition zum Ausdruck, wodurch das Werk visuell einfacher erfassbar ist. Hier verirrt sich der Blick des Reisenden nicht, wie das bei der Betrachtung von Pigalles Arbeit der Fall war, sondern bleibt im Rahmen eines virtuellen Parallelepipeds, das nach Daniela Gallo für die antiken Lieblingsstatuen Winckelmanns typisch ist.<sup>29</sup> Zweitens verkörpert Chinards „liebenswürdige(s) Kind, das bald das Knabenalter erreicht“ vollkommen das Ideal der griechischen Schönheit, das Winckelmann so am Herzen lag.<sup>30</sup>

Es ist auffallend, dass das vom Reisenden so hoch geschätzte Talent Chinards nach Karamzins Worten damit zu erklären ist, dass der Lyoner Bildhauer sich „nach dem Vorbild der antiken Künstler gebildet“ hat. Außerdem, und das ist für uns besonders wichtig, unterstreicht der Verfasser, dass sich Chinard in Italien gebildet hat. In diesem einfachen Satz findet sie drei Mal ein Bezug zu Winckelmanns Konzeption. Da ist zunächst die Vorbildwirkung der antiken Skulpturen, dann die Tatsache, dass Chinard diesem Vorbild nicht stumpfsinnig nacheifert, sondern sich davon inspirieren lässt, was aus Karamzins Lob für die Einbildungskraft des Bildhauers hervorgeht.<sup>31</sup> Und drittens unterstreicht der Autor die Bedeutung des direkten Kontaktes der Künstler mit den antiken Kunstwerken. Es sei daran erinnert, dass Winckelmann – ungeachtet der gemeinsamen Begeisterung für den Laokoon – Lessing kritisierte, weil dieser die Statue kommentierte, ohne in Italien gewesen zu sein.<sup>32</sup> Wie K. Ju. Lappo-Danilevskij feststellte, basierte Karamzins Vorstellung von der kulturellen Bedeutung von Italienreisen sicherlich auf einem Gespräch mit K. F. Moritz.<sup>33</sup> Ganz offenkundig erinnerte er sich beim Treffen mit Chinard daran, der, wie so viele französische Künstler, oft und lange in Rom war, wo er 1786 sogar einen Preis der Accademia di San Luca gewann.<sup>34</sup> Als Karamzin ihm begegnete, hatte der Künstler seinen ersten Italienaufenthalt schon beendet, der von 1784 bis 1787 dauerte.<sup>35</sup>

Fassen wir zusammen. Aus dem ausgewerteten Material lassen sich drei Schlüsse ziehen.

Erstens zeigt der Vergleich von Karamzins detaillierter Beurteilung der drei Arbeiten zweier bekannter französischer Bildhauer des 18. Jahrhunderts, dass er die Barockästhetik ablehnt und die neue Ästhetik des Klassizismus befürwortet, die in der Pariser Arbeit von Pigalle teilweise und in der Lyoner Arbeit von Chinard vollständig verkörpert ist. Diese Befürwortung ist jedoch begrenzt. Wie K. Ju. Lappo-Danilevskij richtig bemerkt, blieb Karamzin die Tiefe der Ideen von Winckelmann und seinen Nachfolgern insgesamt fremd, ebenso wie der Anspruch des Klassizismus, in der Kunst normativ zu wirken.<sup>36</sup> Dennoch machte er sich mindestens drei Grundsätze des Begründers des klassischen Geschmacks zu eigen: die Überlegenheit der antiken Kunst, den Vorzug der Einfachheit in der Kunst und die Notwendigkeit des unmittelbaren Kontakts mit der antiken Kunst in Italien. Außerdem war Karamzin das Ideal der knabenhaften Schönheit, der Winckelmann huldigte, durchaus nicht fremd.

Zweitens übernahm Karamzin diese Grundsätze nicht passiv, sondern aktiv. Er beschränkte sich nicht auf eine einfache Wiedergabe von Elementen des Philhellenismuskurses der deutschen Denker, die er in Deutschland besuchte. Die Winckelmannschen Grundsätze haben seinen persönlichen Geschmack tatsächlich beeinflusst und führten zu den unterschiedlichen Bewertungen der Werke von Pigalle und Chinard. Der aktive Charakter dieser Aneignung wird dadurch belegt, dass Karamzin in Pigalles Werk das Leben vermisst, das die Zeitgenossen in Chinards Arbeit sahen<sup>37</sup> und das er selbst im Laokoon sah.<sup>38</sup> Karamzins Suche nach bestimmten Zügen in den Kunstwerken zeugt von der persönlichen Wahrnehmung der Skulpturen, was weit entfernt ist von der simplen Wiederholung tradierter theoretischer Aussagen über die Kunst.

Drittens war die Bestätigung der Überlegenheit der klassischen Bildhauerkunst gegenüber der barocken in den *Briefen eines russischen Reisenden* von Bedeutung für die Herausbildung einer neuen ästhetischen Norm in der russischen Kultur. Bekanntlich hatte Karamzins Reisebeschreibung einen großen Einfluss auf ganze Generationen russischer Leser um die Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert.<sup>39</sup> Indem Karamzin das Grabmal von Graf Moritz von Sachsen in Straßburg kritisiert und die klassischen Statuen von Chinard lobt, fordert er seine Leser auf, das eine zu verachten und sich für das andere zu begeistern. Die nachfolgende Generation russischer Reisender in Eu-

ropa nahm diese Aufforderung an, wovon die Straßburger Episode aus den Reisenotizen von Kjuchel'bekker zeugt (Abb. 6). Im Elsass besichtigte der Dichter die Thomaskirche. Nach der Betrachtung des Grabmals des Grafen Moritz von Sachsen schrieb er: „Außer im Münster war ich noch in der großen evangelischen Kirche von Straßburg und bewunderte das Denkmal, das Pigalle dem Marschall von Sachsen gesetzt hat; lange konnte ich mich von zwei anderen nicht trennen, mit denen Ohmacht zwei berühmte Landsleute – Koch und Oberlin – unsterblich gemacht hat. Das Grabmal des Marschalls ist außerordentlich kompliziert und kann in gewisser Weise als Marmorgemälde bezeichnet werden. Auf diesem Gemälde ist der große Feldherr zu sehen, den eine Göttin, die Frankreich darstellt, auf seinem ruhmreichen Weg aufzuhalten sucht; sie sieht den Tod, der den Helden am Ende seines Weges in das offene Grab aufnehmen will; und er sieht das Ungeheuer, doch auf seiner Stirn ist Verachtung der Gefahr und Furchtlosigkeit; das Ganze ist von Trophäen umgeben, hinter denen ein weinender Lebensgenius das Licht löscht. Das Gesicht des Marschalls ist ausdrucksstark; die Darstellung der Göttin außerordentlich lebendig und voller Bewegung. Im Übrigen ist das Ganze etwas schwer – besonders die Kleidung, die auch nach Einwirkung des Meißels nicht aufhört Stein zu sein.

Das Grabmal von Koch ist dagegen viel einfacher (Abb. 7). Die Dankbarkeit als trauernde junge Frau

umfasst die Urne; ein Genius entrollt die Werke des Sterbenden. Beide sind großartig. Die Trauer verändert die Züge der Göttin und hält mit unerklärlicher Kraft den Betrachter fest.

Am Ausgang der Kirche sieht man eine allegorische Darstellung der Geschichte, die die Urne Oberlins umfasst (Abb. 8). Auch in diesem Werk Ohmachts sind Einfachheit und Anmut dieselben.“

Wie die angeführte Textstelle zeigt, hat die Komplexität des Grabmals des Grafen Moritz von Sachsen Kjuchel'bekker nicht gefallen, der es deshalb „schwer“ findet. Außerdem<sup>40</sup> fand der Dichter der 1820er Jahre, ebenso wie Karamzin, in Pigalles Straßburger Skulptur nicht das Leben, durch das sich nach den Worten des russischen Reisenden der Laokoon auszeichnet. Der Statue von Pigalle zog Kjuchel'bekker die Arbeiten von Landolin Ohmacht (1760–1834) vor, eines Straßburger Bildhauers schwäbischer Herkunft (Abb. 9).<sup>41</sup> Mit seinem Lob für die „Anmut“ und „Einfachheit“ von Ohmachts Grabmälern für Koch und Oberlin<sup>42</sup> würdigte Küchelbecker einen Vertreter der klassischen Schule, dessen Schaffen dem künstlerischen Paradigma von Chinard und Canova folgte und von den Ideen Winckelmanns inspiriert war, die dem russischen Leser schon 1790 mit den *Briefen eines russischen Reisenden* nahegebracht worden waren.