

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 Ruhpolding
Michael Imhof Verlag, Petersberg
Alle Rechte vorbehalten.

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

Layout: Winckelmann-Gesellschaft
Gesamtherstellung: Druckhaus Köthen

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

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

INHALTSVERZEICHNIS

Предисловия / Vorworte	8
Konstantin Jur'evič Lappo-Danilevskij / Константин Юрьевич Лаппо-Данилевский RUSSISCHE WINCKELMANN-REZEPTION: CHRONOLOGIE UND SPEZIFIKA (РУССКАЯ РЕЦЕПЦИЯ ИДЕЙ И. И. ВИНКЕЛЬМАНА: ХРОНОЛОГИЯ И СПЕЦИФИКА)	11
Алексей Иосифович Жеребин / Aleksej Iosifovič Žerebin СПОР ОБ „ИДЕАЛАХ ДРЕВНИХ“: ВИНКЕЛЬМАН — ЛАФАТЕР — ВИЛАНД (WINCKELMANN – LAVATER – WIELAND. DER STREIT UM DIE „IDEALE DER ALTEN“)	39
Max Kunze / Макс Кунце DIE ERSTFASSUNGEN DER <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 Хеенес	
JOHANN FRIEDRICH REIFFENSTEIN (1719–1793) – KUNSTAGENT, ANTIQUAR UND HOFRAT: SEINE VIELFÄLTIGEN BEZIEHUNGEN NACH ST. PETERSBURG (ИОГАНН ФРИДРИХ РЕЙФЕНШТЕЙН [1719–1793], АГЕНТ ПО ПРИОБРЕТЕНИЮ ПРЕДМЕТОВ ИСКУССТВА, АНТИКВАР И НАДВОРНЫЙ СОВЕТНИК, И ЕГО МНОГООБРАЗНЫЕ СВЯЗИ С САНКТ-ПЕТЕРБУРГОМ)	237

Markus Käfer / Маркус Кефер

DIE WINCKELMANN-REDE KARL MORGENSTERNS (1803) IM KONTEXT DER WIEDERGRÜNDUNG
DER DORPATER UNIVERSITÄT DURCH ALEXANDER I.
(РЕЧЬ О ВИНКЕЛЬМАНЕ КАРЛА МОРГЕНШТЕРНА [1803] В КОНТЕКСТЕ ВОССТАНОВЛЕНИЯ
ДЕРПТСКОГО УНИВЕРСИТЕТА АЛЕКСАНДРОМ I) 253

Илья Аскольдович Доронченков / Il'ja Askol'dovič Dorončenkov

ВИНКЕЛЬМАН И ГЛЕБ УСПЕНСКИЙ: ОБ ОДНОЙ ВОЗМОЖНОЙ АНАЛОГИИ
(WINCKELMANN UND GLEB USPENSKIJ – EINE MÖGLICHE ANALOGIE) 269

Kathrin Schade / Катрин Шаде

LEO VON KLENZE UND DIE WINCKELMANN-STATUE IN DER FASSADE DER NEUEN ERMITAGE
IM KONTEXT DER BILDNISSTATUEN
(ЛЕО КЛЕНЦЕ И СТАТУЯ ВИНКЕЛЬМАНА В ФАСАДЕ НОВОГО ЭРМИТАЖА В КОНТЕКСТЕ
ПОРТРЕТНЫХ СТАТУЙ) 281

Autoren / Авторы 295

Abbildungsnachweis 296

DIE GRIECHISCHE SKULPTUR DES 4. JAHRHUNDERTS V. CHR. BEI LUDWIG HEINRICH FREIHERR VON NICOLAY UND WINCKELMANN

Ludwig Heinrich Nicolay wurde am 25. Dezember 1737 in Straßburg geboren und erlangte dort 1760 in der Jurisprudenz das Lizentiat. 1766–1769 war er Begleiter des Grafen und Präsidenten der Kaiserlichen Sankt Petersburger Akademie der Wissenschaften, der heutigen Russischen Akademie der Wissenschaften, Kirill Grigor'evič Razumovskij (1728–1803) und Lehrer von dessen Sohn auf dessen Grand Tour durch Italien, Frankreich, England und zurück nach Russland, auf welcher Reise Nicolay auch Winckelmann kennenlernte. 1769 wurde er durch Vermittlung Razumovskijs in Sankt Petersburg Erzieher, dann Sekretär des nachmaligen Zaren Paul I. (1754–1801, reg. ab 1796). In seinen Petersburger Jahren machte er die Bekanntschaft mit dem 1766–1778 dort weilenden französischen Bildhauer Étienne-Maurice Falconet (1716–1791).¹ 1781–1782 brach er mit dem Kronprinzen nochmals zu einer Reise u.a. nach Wien, Italien und Frankreich auf, bei welcher Gelegenheit er von Kaiser Joseph II. zum Reichsritter geadelt wurde. Nicolay machte nach der Thronbesteigung Pauls I. Karriere, erhielt 1796 die Ernennung zum Baron, 1798–1803 war er Präsident der Kaiserlichen Sankt Petersburger Akademie der Wissenschaften² die er nach Grundsätzen der Aufklärung umstrukturierte. Ansonsten war er seit seiner Straßburger Zeit als Lyriker und Dramatiker in deutscher Sprache tätig, auch als Übersetzer und Bearbeiter von Ariost, Boiardo, Goldoni, Racine und Molière. Nach dem Tod Pauls I. zog er sich auf sein Landgut in der Nähe von Wiborg in Karelien zurück, wo er am 18. November 1820 verstarb.³

Noch vor seiner Reise nach Sankt Petersburg, und kurz vor dessen gewaltsamem Tod, war Nicolay Frühjahr 1768 in brieflichen Kontakt mit Winckelmann getreten.⁴ Offenbar hatte Nicolay sich von Winckelmann die Abschrift eines ungedruckten Textes erbeten, den dieser aber bereits vernichtet hatte, da er sich darin „über das jugendliche Nackende von der höchsten Schönheit so erklärt hatte, daß ich es unter meinem Namen nicht hätte können erscheinen lassen.“⁵ Es ging mutmaßlich also um unbekleidete Statuen. 1773 erschien Nicolays gleichnishafte Abhandlung *Das Schöne*.⁶ Sie ist „einem Prinzen“ gewidmet, also wohl seinem Schüler, dem nachmaligen Zaren Paul I.: Ein König sucht den als Nachfolger geeignetsten unter seinen vier Söhnen, wozu diese ihm je ihren höchsten Gewinn aus einer dreijährigen Reise vorzuführen haben. Es geht um einen Paragone von Schönheiten. Der erste Sohn präsentiert den aus Ägypten mitgebrachten Wundervogel Phönix, gemeint ist: das Naturschöne.⁷ Der zweite Sohn bringt aus Athen die Statue eines Cupido herbei, vorgeblich von Praxiteles, also die Schönheit der Skulptur; über diese wird dann verwiesen auf die anderen Künste – Malerei, Architektur, sogar Musik und Dichtung.⁸ Der zweite Sohn führt gegen das Naturschöne also das Kunstschöne an. Der dritte Sohn präsentiert die Schönheit der Wissenschaft – insonderheit die persischen Lehren des Zarathustra (!)⁹, der vierte Sohn schließlich einen zu Unrecht exilierten ehemaligen Vertrauten des Vaters des Königs – letztlich die Schönheit der vaterländischen Tugend.¹⁰ Mit der Schönheit der Tugend bleibt er



Abb. 1: Étienne-Maurice Falconet, Drohender Amor, Exemplar für Graf A. S. Stroganov, Staatliches Ermitage Museum, St. Petersburg

Илл. 1: Этьенн-Морис Фальконе, Грозный Амур, статуя, созданная для графа А. С. Строганова, Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

selbstredend am Ende in diesem Wettkampf siegreich.¹¹ Die Tugend vereinige nämlich „das einfache der natur, die ordnung der kunst, die überzeugung der wissenschaft, und leyder auch die seltenheit“.¹² Gegen die Schönheit der Kunst wird eingewandt, dass deren Empfindung lediglich einem kleinen Kreis von Kennern vorbehalten sei.¹³

Als zweiter Kandidat kommt also als Protagonistin der Künste die Skulptur ins Rennen, und zwar mittels eines sehr rokokomäßig skizzierten, nackten Cupido, der aber als Werk des Praxiteles aus parischem Marmor vorgestellt wird, also als ein Werk des 4. Jahrhunderts v. Chr.:

„Der bildhauer hatte den gott der liebe als einen jüngerling in der schönsten blüte seiner jahre vorgestellt. Ein weiches, zartes fleisch, eine sanfte, glatte haut bedeckte den schlanken leib und die biegsamen gelenke. Sein zierlicher und feiner fuss schien auch im unbeweglichen steine, alle die unruhe und leichtigkeit der jugend zu haben. Ein süßes lächeln wohnte auf seinen lippen und mengte sich zu dem unausdrückli-

chen reitze seines mundes, vor welchem er einen verätherischen finger hielt. Rückwärts lehnte sich die andere hand auf den köcher und bogen, als wollte er die gefahr seiner pfeile verbergen. Die kühnheit erschien auf der freyen und heitern stirne. Sein schiefer blick, so sanft er ihn auch zu machen suchte, verrieth dennoch eine heimliche bosheit, die er nicht völlig daraus verbannen konnte. So schmeichlend, so zärtlich, so verführerisch auch seine mine war, so zeugte sie doch ein inneres mistrauen, und mischte eine gewisse unruh unter die sanfte neigung, die man gegen ihn fühlte. Die harmonie, das spiel, der ausdruck aller seiner züge gaben ihm einen so wahren, einen so lebhaften charakter, dass man in denselben alles zu sehen glaubte, was jemals die dichtkunst, den Amor zu malen, von der natur entlehnet hatte. Jeder zug wies eine empfindung, und machte tausend empfindungen rege.“¹⁴

Vom Standmotiv abgesehen, erinnert die Beschreibung an den sitzenden „Drohenden Amor“ (Abb. 1), welchen Falconet 1757 im Pariser Salon als Terrakotte vorgestellt hatte und für die Marquise de Pompadour (1721–1764) in Marmor umsetzen konnte, dann in zahlreichen Repliken, eine davon 1766–1769 für den Grafen Alexandr Sergeevič Stroganov (1733–1811).¹⁵ Im weiteren wird bei Nicolay die von Pausanias überlieferte Legende paraphrasiert, wie die Hetäre Phryne Praxiteles mit Vorspiegelung eines Brandes dessen schönstes Werk habe bestimmen lassen.¹⁶ Der von Nicolay eingeführte Eros soll also derjenige des Praxiteles zu Thespias in Bötien sein, wobei Nicolay dem Meleagros von Gadara in *Anthologia Graeca* XII 56 folgt, wonach dieser Eros aus parischem Marmor bestanden habe.¹⁷ Die antiken Schriftquellen sind für das Aussehen dieses Eros unergiebig, Nicolay hat es also frei erfunden. Dieser Eros gilt Nikolay als Gipfel aller Kunst.¹⁸ Diese Kunst wird der Natur gegenübergestellt, aber als solche, vollständig ohne historisch differenzierende Aspekte. Nicolay betrachtet Kunst ohne eine Berücksichtigung von Auf- oder Abstieg oder sonstiger historischer Veränderung. Kunst ist bei ihm auch ganz traditionell im Sinne von *ars* oder *τέχνη* verstanden, als die Summe der menschlichen Erfindungen gegen die Mängel der Natur, gleichermaßen auf die Gebiete von Kunst, Technik oder Sittlichkeit – gemäß heutigem deutschem Sprachgebrauch – sich erstreckend.¹⁹

Es scheint uns auffällig, dass für den Gipfel der Kunst ausgerechnet eine Eros-Statue gewählt wurde. Man würde eher einen Apoll oder eine Aphrodite erwarten, zumal ohnehin bereits der Name der Phryne

fällt, die gemäß Athenaios zum Vorbild der Knidischen Aphrodite des Praxiteles gedient haben soll.²⁰ Hier, wie in der Erzählung als Ganzer, scheint uns programmatische Prüderie deutlich zu werden.

Ebenso bemerkenswert erscheint, dass Nicolay sich zwar auf einen nach den Schriftquellen namhaften antiken Bildhauer bezieht, aber zur Verkörperung von dessen Eros stillschweigend und selbstverständlich auf ein Werk seines Bekannten Falconet zurückgreift. Das ergänzt auf der Ebene der bildenden Kunst ein auch in Nicolays Sinngedichten deutliches Selbstbewusstsein der Leistung moderner Kunst:

Auf die Alten

Was soll ich mir den Kopf zerbrechen,
Zu wissen, was die Alten sprechen?
Ich bin so gut, als sie gewesen.
Sie haben mich auch nicht gelesen.²¹

Das ist das direkte Gegenteil von Winckelmanns Standpunkt, wonach „Der einzige Weg für uns, groß, ja, wenn es möglich ist, unnachahmlich zu werden, ist die Nachahmung der Alten, [...]“²²

Andererseits arbeitete Winckelmann, im Gegensatz zu Nicolay, bekanntlich historisch und unterschied in der griechischen Kunstgeschichte die drei Hauptepochen des Notwendigen, Schönen und Überflüssigen²³ oder, im Anschluss an die Einteilungen Scaligers zur Geschichte der römischen Literatur und Florus' zur politischen Geschichte Roms sowie gemäß dem Aufbau der klassischen Tragödie, fünf: Anfang, Fortgang, Stand, Abnahme und das Ende bzw. Großen/Hohen Stil, Schönen Stil, Stil der Nachahmer, fortschreitende Dekadenz und außerhalb liegendes Ende.²⁴ Praxiteles kommt dabei für Winckelmann an den Beginn des Schönen Stils zu stehen, dessen herausragende Eigenschaften die Grazie und Gefälligkeit seien.²⁵ In der ersten Auflage der *Geschichte der Kunst des Alterthums* listet Winckelmann als Werke des Praxiteles seinen einschenkenden Satyr²⁶, den Cupido zu Thespiai, die Aphrodite von Knidos und den eidechsentötenden Apollon²⁷ auf, wobei er bestehende Identifikationen der Eros-Statue zurückweist, aber lediglich auf Identifikationsfragen zu dem Apoll näher eingeht.²⁸

Eine Parallele zu Nicolays enthusiastischer Würdigung des pseudoantiken Eros ist dagegen Winckelmanns bekannte Beschreibung des Apoll im Belvedere (Abb. 2).²⁹ Vielleicht ist Nicolay durch deren Lektüre auf sein Beispiel des Eros von Praxiteles gekommen, denn im Rahmen der Abhandlung der Kunst unter

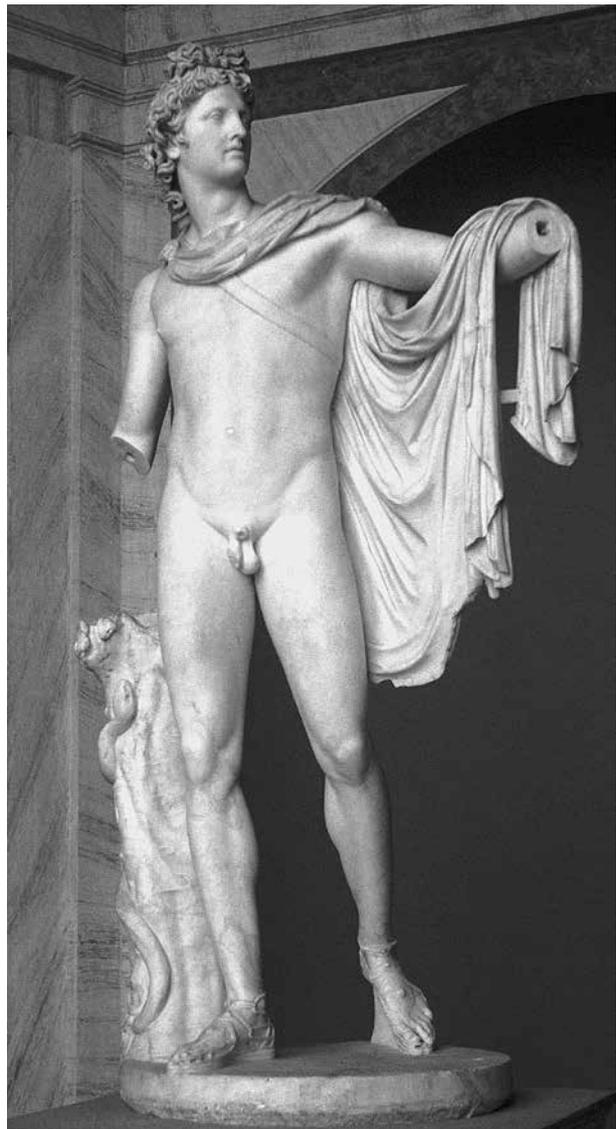


Abb. 2: Apollon vom Belvedere, Vatikanische Museen, Rom
Илл. 2: Аполлон Бельведерский, Музеи Ватикана, Рим

den römischen Kaisern erwähnt Winckelmann zunächst kurz, im Anschluss an Pausanias (Reisebeschreibung IX 27, 3), dass Kaiser Caligula den Eros von Thespiai nach Rom entführt, Kaiser Claudius zurückgegeben, aber dann Nero wiederum entführt hätte. Es folgt unmittelbar anschließend der hypothetisch über den mutmaßlichen Fundort Antium, als Aufenthaltsort Neros, begründete Hinweis, dass der Apoll vom Belvedere gleichfalls eine der unter Nero aus Griechenland entführten Statuen wäre. Winckelmann gilt der Apoll also in derselben Weise für ein griechisches Original³⁰ wie Nicolay sein fiktiver Eros. Winckelmann beschreibt den Apoll von oben nach unten, wobei bei jedem Detail sogleich mögliche Deutung und Vergleiche, sowohl nach der Natur wie



Abb. 3: Antonio Tarsia, Apollon, Staatliches Ermitage Museum, St. Petersburg

Илл. 3: Антонио Тарсия, Аполлон, Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

nach anderen Kunstwerken, und dieses auch unter historischem Blickwinkel, angeführt werden. Die weich fließenden Locken dienen ihm nebenbei zur Datierung zwischen Phidias und Alexander dem Großen, also in seinen Großen oder Schönen Stil, im 5./4. Jahrhundert v. Chr. Die Figur wird als vollendet schön eingeschätzt, was trotzdem nicht hindert, da und dort ästhetische Vorbehalte anzumelden.

Nicolay hingegen hebt ganz auf Gelingen von Naturnachahmung und Ausdruck ab. Historische Verweise fehlen bei ihm, aber auch Relativierungen der Vollendung – was sich freilich bereits daraus ergibt, dass der Eros paradigmatisch eingeführt wird und in seiner Gestalt ohnehin vollständig fiktive Rekonstruktion, trotz seiner Anlehnung an Falconet, ist. Die historische Betrachtung der bildenden Kunst – das war der wohl erst durch Winckelmanns Schriften nach Russland vermittelte Paradigmenwechsel. Nicolays Trak-

tat steht ganz in westeuropäischer Tradition, schon darin, dass er, antikisierend, die Skulptur und nicht die Malerei als die paradigmatische Gattung der Künste heraushebt. Die osteuropäisch-orthodoxe Tradition hätte selbstverständlich die Ikone, die Malerei, verlangt. Die antikisierende Rundskulptur war zwar, soweit wir sehen, auch Mitte des 18. Jahrhunderts für russische Künstler noch ein ungewohntes Gebiet, aber wie beispielhaft die Kopie eines um 1717 für Peter den Großen (1672–1725, reg. ab 1682) geschaffenen Werkes des Venezianers Antonio Tarsia (1662–1739)³¹ zeigt (Abb. 3), der „Apollon mit Lyra“ (Abb. 4), 1752 von Vasilij Mluimov (Mitte des 18. Jahrhunderts)³², hat nicht erst Nicolay die intensivere Beschäftigung

Abb. 4: Vasilij Mluimov, Apollon mit Lyra, Russisches Museum, St. Petersburg

Илл. 4: Василий Млуимов, Аполлон с лирой, Государственный Русский музей, Санкт-Петербург





Abb. 5: Michail Ivanovič Kozlovskij, Amor mit Pfeil, Russisches Museum, St. Petersburg

Илл. 5: Михаил Иванович Козловский, Амур со стрелой, Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

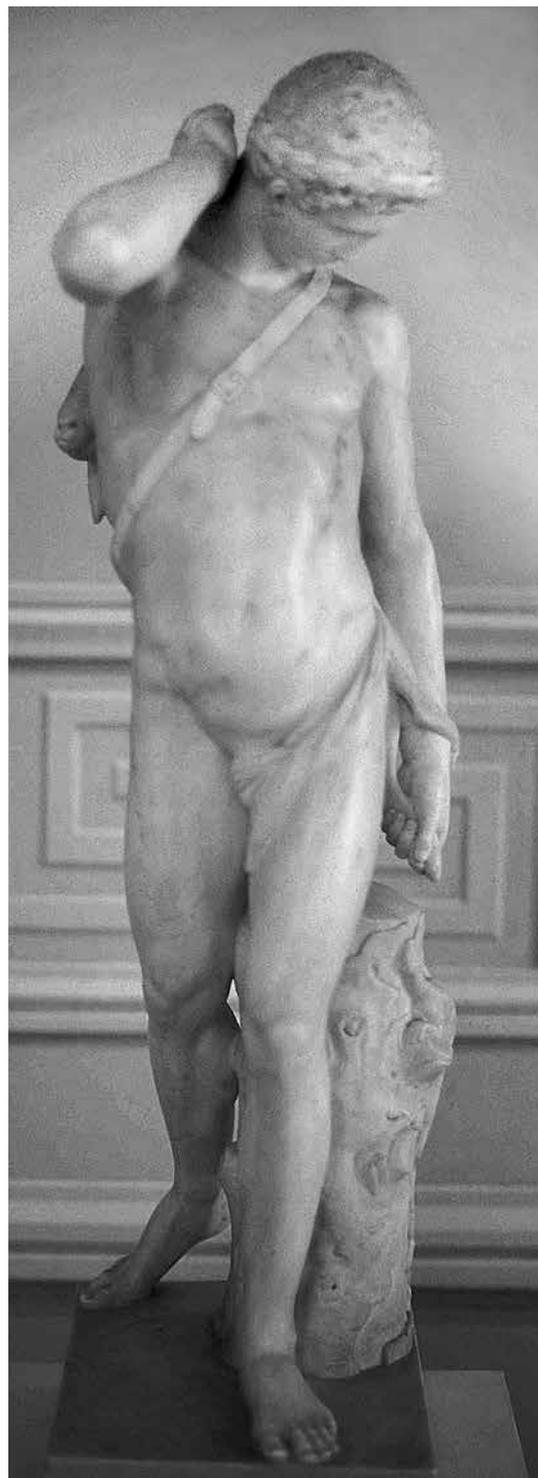


Abb. 6: Michail Ivanovič Kozlovskij, Hirt mit Hase (Apol- lon), Schloss von Pavlovsk

Илл. 6: Михаил Иванович Козловский, Пастушок с зайцем (Аполлон), Павловский дворец

mit ihr in Russland aufgebracht. Aber sein Beitrag blieb auch nicht ungelesen: 1797 schuf Michail Ivanovič Kozlovskij (1753–1802, 1773 mit Stipendium in Rom)³³ einen „Amor mit Pfeil“ (Abb. 5)³⁴, der zwar seinerseits eine Variante zu dem von Falconet (Abb. 1) darstellen könnte, den man aber eher als plastische Umsetzung von Nicolays praxitelischem Amor bezeichnen möchte. 1789 hatte jedoch Kozlovskij bereits seinen „Hirt mit Hase (Apollon)“ (Abb. 6) geschaffen³⁵, der nichts anderes ist als eine stark verkleinerte und seitenverkehrte Umbildung des Apolls vom Belvedere (Abb. 2). Am Ende des 18. Jahrhunderts suchte offensichtlich ein russischer Künstler die vollendete Statue zu erschaffen durch Umsetzung der Empfehlungen beider deutscher Literaten.

Abgekürzte Literatur:

DNO III: Der Neue Overbeck. Die antiken Schriftquellen zu den bildenden Künsten der Griechen. Spätclassik. Bildhauer des 4. Jhs. v. Chr., hrsg. von Sascha Kansteiner u.a., Berlin/Boston 2014, Bd. III.

GK: Johann Joachim Winckelmann, Geschichte der Kunst des Alterthums, (Text: erste Aufl. Dresden 1764, zweite Aufl. Wien 1776), in: Schriften und Nachlaß, hrsg. von Adolf H. Borbein u.a., Mainz 2002, Bd. IV,1.

HRüdiger: Horst Rüdiger, Eine verlorene Schrift Winckelmanns? Zwei Briefe Winckelmanns an Ludwig Heinrich Nicolay, in: Antikenrezeption, Antikeverhältnis, Antikebegegnung in Vergangenheit & Gegenwart, Bd. II: Von Winckelmann zum Klassizismus, Stendal 1983 S. 303–322 (Schriften der Winckelmann-Gesellschaft 6, 2).

Schöne: [Ludwig Heinrich] N[icolay], Das Schöne. Eine Erzählung, in: Verse und Prose, Basel 1773, Bd. I S. 57–115. Separat gedruckt Berlin/Stettin 1780.

Anmerkungen:

1 Peter von Gerschau, Aus dem Leben des Freiherrn Heinrich Ludwig von Nikolay, weiland Kaiserl. Russischen Geheimraths und des St. Annen=Ordens erster Classe Ritters, hrsg. von August von Binzer, Hamburg 1834 S. 28–29; Edmund Heier, L. H. Nicolay (1737–1820) and his Contemporaries, Den Haag 1965 S. 27, 143–144 (Archives internationales d'histoire des idées 9); HRüdiger S. 306–308. Zur wohl korrekten Schreibweise „Nicolai“, aber der eingebürgerten „Nicolay“, vgl. Edmund Heier, Ludwig Heinrich von Nicolay (1737–1820) as an Exponent of Neo-Classicism, Bonn 1981 S. 10 (Studien zur Germanistik, Anglistik und Komparatistik 105); dort auch S. 21–54 eine (literarische) Biographie.

2 Wilhelm Bode, s.v. Nicolay: Ludwig Heinrich (v.), in: Allgemeine Deutsche Biographie, hrsg. von Historische Commission bei der Königl. Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Leipzig 1886, Bd. XXIII S. 631–632; von Gerschau (wie Anm. 1), S. 39–40.

3 Georges Livet, s.v. Nicolay, Ludwig Heinrich Frhr. v., in: Neue Deutsche Biographie, hrsg. von Historische Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Berlin 1999, Bd. XIX S. 209–210.

4 Erhalten sind zwei Briefe von Winckelmann an Nicolay, aufbewahrt in Helsinki, Universitätsbibliothek: HRüdiger S. 303–304, 313–315.

5 Winckelmann, Brief 1 an Nicolay (HRüdiger S. 304).

6 Schöne.

7 Schöne S. 61–72.

8 Schöne S. 72–90.

9 Schöne S. 90–101.

10 Schöne S. 101–111.

11 Schöne S. 111–115.

12 Schöne S. 114.

13 Schöne S. 94.

14 Schöne S. 73–74.

15 Amsterdam, Rijksmus. BK-1963-101; Marmor, H 87 cm; 1757, erstes Exemplar der Pompadour; Frits Scholten, L'Amour Menaçant or Menacing Love. A statue by Falconet (engl.: L. Richards), Zwolle/Amsterdam 2005 (dort S. 12–17 auch zu der Tradition der Geste des Schweigens in Darstellungen des Harpokrates); Paris, Louvre RF 296; Marmor, 91,5 × 50 × 62 cm; 1757, zweites Exemplar der Pompadour; Jean-René Gaborit, Der Louvre. Die europäische Plastik, München 1995 S. 65; St. Petersburg, Ermitage H. ck. 1856; Marmor, H 85 cm; 1766–69 für den Grafen Stroganov; The Hermitage. Western European Art. Paintings Drawings Sculptures, Leningrad, 2. Aufl. 1988 S. 325–326. Kat. 387. Die Figur war seinerzeit so beliebt, dass sie in Serie hergestellt wurde, so auch in Bisquit-Porzellan von Sèvres mit ergänzend einer Statuette der Psyche: Paris, Mus. des Arts Decoratifs; H 23,6 cm; 1761/66; Scholten, L'Amour Menaçant or Menacing Love (wie oben), S. 49 Abb. 50–51. Ferner Rezeption in verschiedensten Medien und Größen, vgl. Scholten ebd., S. 50–59 mit Abb. 52–68.

16 Schöne S. 75–76. Nach Pausanias, Reisebeschreibung I 20, 1–2. Weitere Stellen zu diesem Eros in DNO III S. 119–132 Nr. 1918–1935 (Magdalene Söldner u.a.).

17 Pausanias, Reisebeschreibung IX 27, 3 spricht dagegen von pentelischem Marmor, der Präfekt Julian in Anthologia Graeca XVI 203 von Bronze.

18 Schöne S. 84, 87. Nicolay lässt einen zufällig anwesenden griechischen Bildhauer auftreten, der die makellose Vollendung des Werkes bezeugt: ebd., 74–75. Generell habe die Malerei bis zu Nicolays Gegenwart noch keine entsprechende Vollendung erreicht: ebd., 85. Die Architektur spreche eher den Verstand an, nicht das Gefühl, sei daher auch elitär (ebd., 85); die Musik wirke zwar auf das Gemüt, aber verklinge, verschwinde (ebd., 86); die Dichtkunst habe zwar in der Versammlung der Vorzüge des Schönen nicht ihresgleichen, aber Homer könne jedenfalls noch eher eine weitere Steigerung erfahren als das Werk des Praxiteles (ebd., 86–87).

19 Vgl. Schöne S. 79–82.

20 Athenaios, Deipnosophistes 13 (591 a). Zur Knidierin: DNO III S. 51–79 Nr. 1855–1888 (Magdalene Söldner u.a.); Moritz Taschner, Knidische Aphrodite, „Venus Colonna“, in: Praxiteles oder die Überwindung der Klassik. Ausst.-Kat. Berlin 2002, hrsg. von Klaus Stemmer, Berlin 2002, Führungsblatt V 472; Francis Haskell, Nicholas Penny, Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500–1900, New Haven/London, 2. Aufl. 1982 S. 330–331 Nr. 90.

- 21 Ludwig Heinrich von Nicolay, *Vermischte Gedichte und prosaische Schriften*, Berlin/Stettin 1792, Bd. II S. 115 Nr. 2. Hinweis von HRüdiger S. 309.
- 22 Johann Joachim Winckelmann, *Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst*, in: *Kleine Schriften. Vorreden. Entwürfe*, hrsg. von Walther Rehm, Hellmut Sichtermann, Berlin 1968 S. 29, 32–33. (zuerst: 1755).
- 23 GK (Wien, 2. Aufl. 1776) S. 3 (5, 8–10).
- 24 GK (Wien, 2. Aufl. 1776) S. 452 (429, 10–21). Nach Iulius Caesar Scaliger, *Poetices libri VII*, Lyon 1561, Buch 6 (besonders S. 295) und Lucius Annaeus Florus, *Epitomae de Tito Livio I* praef. 4–8.
- 25 GK (Wien, 2. Aufl. 1776) S. 452 (429, 18–19), 476 (451, 3–6). Die beiden Charakteristika sind für Winckelmann synonym und menschliche Schöpfung: „Grazie ist das vernünftig gefällige. [...] Sie bildet sich durch Erziehung und Ueberlegung, [...] die Natur in allen Handlungen [...] auf den rechten Grad der Leichtigkeit zu erheben. In der Einfachheit und in der Stille der Seele wirkt sie [...] in einem schönen Körper herrschet sie mit großer Gewalt. [...] Die Grazie in Werken der Kunst geht nur die menschliche Figur an, und lieget nicht allein in deren Wesentlichen, dem Stande und Gebährden, sondern auch in dem Zufälligen; dem Schmucke und der Kleidung.“: Johann Joachim Winckelmann, *Von der Grazie in Werken der Kunst*, in: *Kleine Schriften* (wie Anm. 22), S. 157, 1. 4–5. 7. 9–10. 12; 158, 7–9 (zuerst: 1759).
- 26 Dazu DNO III S. 150–153 Nr. 1949–1950 (Magdalene Söldner u.a.); Jens Daehner, *Einschenkender Satyr*, in: *Praxiteles* (wie Anm. 20), *Führungsblatt V* 441.
- 27 Dazu DNO III S. 108–112 Nr. 1912–1913 (Magdalene Söldner u.a.); Moritz Taschner, *Apollon Sauroktonos*, in: *Praxiteles* (wie Anm. 20), *Führungsblatt V* 475; Pascal Weitmann, *Götterbild und Götternähe im Spiegel der Entwicklung klassisch griechischer Skulptur*, in: *Die griechische Klassik. Idee oder Wirklichkeit*. Ausst.-Kat. Berlin/Bonn 2002, hrsg. von Martin Maischberger, Wolf-Dieter Heilmeyer, Mainz 2002 S. 90 mit 84 Kat. 8; Haskell, Penny (wie Anm. 20), S. 151–153 Nr. 9.
- 28 GK (Dresden 1764) S. 342–343 (658, 1–660, 1 mit Anm. 342).
- 29 GK (Dresden 1764) S. 391–394 (774, 13–780, 36). Apoll vom Belvedere: Vatikan, Mus. 1015; Carrara-Marmor, 2,24 × 1,18 × 0,77 m; Kopie ca. 130/40 n. Chr. nach Original um 330/20 v. Chr.; Pascal Weitmann, *Œuvre d'art et historicité, à l'exemple de l'Apollon du Belvédère* (frz.: Françoise Wuilmart), in: *la part de l'œil 15/16. Dossier: Problème de la Kunstwissenschaft*, hrsg. von Holger Schmid, Eliane Escoubas, 1999/2000 S. 268–301; Weitmann (wie Anm. 27), S. 91–92 mit 84 Kat. 11; Reinhard Lullies, *Griechische Plastik. Von den Anfängen bis zum Beginn der Römischen Kaiserzeit*, München⁴ 1979 S. 117–118 mit Taf. 231; Haskell, Penny (wie Anm. 20), S. 148–151 Nr. 8.
- 30 Erst 1779 wurde entdeckt, dass der Apoll aus Carrara-Marmor besteht, also eine römische Kopie sein muss: A. R. Mengs, *Opere*, hrsg. von C. Fea, Rom 1787 S. 360.
- 31 Ulrich Thieme, Felix Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Leipzig 1938, Bd. XXXII S. 449–450 s.v. Tarsia (Tersia), Antonio.
- 32 Sankt Petersburg, Russisches Mus. Ск-387; Marmor, 88 × 42 × 32 cm; datierte Kopistensignatur 15.03.1752; The Russian Museum Leningrad. *Sculpture 18th to Early 20th Century*. Catalogue/Gосударственный Русский Музей. Скульптура XVIII-начало XX века. Каталог, hrsg. von L. P. Šapošnikova u.a., Leningrad 1988 S. 107–108 Kat. 788. Das Vorbild findet sich Sankt Petersburg, Ermitage H. ск. 524; Marmor, H 91 cm; ca. 1717/18, signiert: Monica De Vincenti, Antonio Tarsia (1662–1739), in: *Venezia arti 10*, 1996 S. 51–52 mit Abb. 4; Sergej O. Androsov, *Петр Великий и скульптура Италии/Pietro il Grande e la scultura italiana*, St. Petersburg 2004 S. 167, 172–173, 169 Abb. 81, 397–398 Kat. 101.
- 33 Thieme, Becker (wie Anm. 31), Bd. XXI S. 335–336 s.v. Koslowskij (Козловский), Michail Iwanowitsch.
- 34 Sankt Petersburg, Russisches Mus. Ск-317; Marmor, 133 × 64 × 54 cm; signiert und datiert 1797; The Russian Museum Leningrad (wie Anm. 33), S. 82–83 Kat. 558.
- 35 Mutmaßlich das Originalwerk aus Marmor steht derzeit im Schloss von Pavlovsk; ein Guss von 1909 nach dem Modell von 1789: Sankt Petersburg, Russisches Museum Ск-322; Bronze, 81 × 26 × 31 cm; The Russian Museum Leningrad (wie Anm. 32), S. 79–80 Kat. 545.

Паскаль Вейтман

БАРОН ЛЮДВИГ ГЕНРИХ НИКОЛАИ И ВИНКЕЛЬМАН О ГРЕЧЕСКОЙ СКУЛЬПТУРЕ IV В. ДО Н.Э.

Людвиг Генрих Николаи родился 25 ноября 1737 г. в Страсбурге, здесь же в 1760 г. окончил университет лицензиатом права. В 1766–1769 гг. он сопровождал президента Санкт-Петербургской Императорской Академии наук (ныне Российской Академия наук) графа Кирилла Григорьевича Разумовского (1728–1803), будучи наставником его сына, во время Гран-тура по Италии, Англии и на обратном пути в Россию. Во время этой поездки Николаи познакомился с Винкельманом. В 1769 г. благодаря посредничеству Разумовского он стал в Петербурге поначалу воспитателем, а затем секретарем будущего императора Павла (1754–1801), вступившего на престол в 1796 г. В Петербурге Николаи познакомился с французским скульптором Этьеном-Морисом Фальконе (1716–1791),¹ в 1766–1778 гг. работавшим здесь. В 1781–1782 гг. он предпринял путешествие с наследником престо-

ла, побывав, помимо прочего, в Вене, Италии и Франции; во время этой поездки император Иосиф II пожаловал ему дворянство Священной Римской империи. Николаи сделал карьеру после вступления на престол Павла I. В 1796 г. ему был дарован титул барона. В 1798–1803 гг. Николаи был президентом Санкт-Петербургской Императорской Академии наук,² реорганизовав ее сообразно основополагающим принципам эпохи Просвещения. К слову сказать, еще в Страсбурге он начал сочинять лирику и драмы на немецком языке, он также переводил и перерабатывал Ариосто, Боярдо, Гольдони, Расина и Мольера. После смерти Павла I он уединился в своем поместье недалеко от Выборга, в Карелии, где скончался 18 ноября 1820 г.³

Весной 1768 г., еще до своего переезда в Петербург и незадолго до насильственной смерти Винкельмана, Николаи вступил с ним в переписку.⁴ По-видимому, Николаи попросил у Винкельмана список с его неопубликованного сочинения, однако тот его уже уничтожил, ибо в нем он „о юношеской высшей красоте написал столь откровенно, что не хотел, чтобы это было напечатано под его собственным именем“.⁵ Следовательно, можно предполагать, что речь шла об обнаженных статуях. В 1773 г. Николаи опубликовал притчу „Прекрасное“,⁶ она посвящена „одному принцу“, то есть, вполне возможно, его ученику, будущему царю Павлу I. В притче король собирается избрать наследником наиболее к тому пригодного из числа своих четырех сыновей, для чего каждый из них должен ему предъявить наиболее прекрасное приобретение, сделанное во время трехлетней поездки. Таким образом, речь идет о состязании красот. Первый сын показывает волшебную птицу Феникс, привезенную из Египта; имеется в виду красота природы.⁷ Второй сын привозит из Афин статую Купидона, предположительно изготовленную Праксителем, то есть красоту скульптуры (далее от нее будут сделаны отсылки к живописи, архитектуре, даже к музыке и к поэзии).⁸ Следовательно, второй сын выдвигает красоту природы против красоты искусства. Третий сын демонстрирует отцу красоту науки, в особенности персидского учения Заратустры (!),⁹ и, в конце концов, четвертый сын — бывшего доверенного друга короля, несправедливо сосланного, т. е. в конечном счете добродетель любви к Отечеству.¹⁰ Конечно же, обладая красотой добродетели,

он в завершение одерживает победу в этом состязании.¹¹ Ибо добродетель объединяет в себе „простоту природы, упорядоченность искусства, убедительность науки и, к сожалению, она также весьма редка“.¹² Красота искусства упрекается в том, что ее ощущение доступно лишь малому кругу знатоков.¹³

Итак, скульптура, которой принадлежит первенство среди искусств, вступает в соревнование второй, а именно в облике нагого Купидона, описанного в стиле рококо, но который все же представлен как произведение Праксителя из паросского мрамора, то есть как произведение IV в. до н. э.:

„Скульптор изобразил бога любви в виде мальчика в цвете его юных лет. Мягкая, податливая плоть; нежная, гладкая кожа покрывала стройное тело и гибкие суставы. Его хрупкая и тонкая ступня, даже изваянная из недвижимого камня, кажется, обладала беспокойством и легкостью юности. Сладкая улыбка жила на его устах и соединялась с невыразимым очарованием его рта, перед которым он держал лукавый пальчик. Другая рука была оперта тыльной стороной на колчан и лук, будто бы он вознамерился скрыть опасность своих стрел. Отвага сияла на его открытом и ясном челе. Его косой взгляд, сколь бы кротким он ни стремился его сделать, все же выдавал потаенную злость, которую ему не удавалось полностью скрыть. И сколь бы льстиво, нежно и обольстительно ни было выражение его лица, на нем в той же мере было написано внутренне недоверие, примешивавшее определенное беспокойство к той кроткой симпатии, которую он вызывал. Гармония, игра, выражение всех его черт придавали ему столь истинный, столь живой характер, что нам кажется, что мы видим в нем самом все, что когда-либо поэзия, рисуя Амура, заимствовала из природы. Каждая черта выдавала чувство и приводила в движение тысячу чувств“.¹⁴

Описанная поза приводит на память Грозного Амура Фальконе (илл. 1). Эту статую из терракоты, выставленную в 1757 г. в парижском Салоне, скульптор затем в 1721–1764 гг. изваял из мрамора для маркизы де Помпадур, а затем неоднократно изготовлял копии, одну из них — в 1766–1769 гг. для графа Александра Сергеевича Строганова (1733–1811).¹⁵ Далее Николаи парафразирует легенду, донесенную до нас Павсанием, о том, как гетера Фрина выдумкой

о пожаре заставила Праксителя признаться, какое из своих творений он считает прекраснейшим.¹⁶ Следовательно, Эрот, о котором повествует Николаи, должен быть созданием Праксителя из Феспий в Беотии; в этом Николаи следует Мелеагру Гадарскому (Anthologia Graeca XII 56), согласно которому этот Эрот был изваян из паросского мрамора.¹⁷ Древние авторы сообщают недостаточно сведений о том, как выглядел этот Эрот. Следовательно, Николаи дал волю вымыслу. Этот Эрот для него — высочайшее достижение всяческого искусства.¹⁸ Это искусство противопоставляется природе как таковое, целиком, без учета исторически дифференцирующих аспектов. Николаи рассматривает искусство без оглядки на периоды возвышения или упадка или же других исторических изменений. Искусство понимается им также вполне традиционно, в смысле *ars* или *τέχνη*, как совокупность человеческих изобретений, устраняющих недостатки природы и, выражаясь современным языком, простирающихся в равной мере на области искусства, техники или нравственности.¹⁹

Нам кажется примечательным то, что в качестве высочайшего достижения искусства избрана статуя Эрота. Скорее, можно было бы ожидать Аполлона или Венеру, тем более что и так уже было упомянуто имя Фрины, которая согласно Афинею послужила Праксителю образцом для создания Афродиты Книдской.²⁰ Здесь, как и во всем рассказе, по нашему мнению, дает о себе знать морализм, положенный в его основу.

Столь же примечательно и то, что Николаи хотя и упоминает знаменитого древнего скульптора, о котором сведения сохранились благодаря античным источникам, но по умолчанию и как нечто само собой разумеющееся использует произведение своего знакомца Фальконе для воплощения собственного Эрота. Заключительный аккорд в том, что касается изобразительных искусств, вносят эпитаграммы Николаи, пронизанные сознанием значительности свершений современного искусства:

На древних

К чему себе я должен голову ломать,
И знать, что говорят древние?
Я столь же хорош, как были они.
Также и они меня не читали.²¹

Это полная противоположность мнению Винкельмана, согласно которому „Единственный путь для нас стать великими и, если возможно, неподражаемыми, это — подражание древним“ (перевод И. Е. Бабанова).²²

С другой стороны, в противоположность Николаи, Винкельман, как известно, работал, опираясь на принцип историзма, и различал в греческой истории искусства три главные эпохи — необходимого, прекрасного и чрезмерного,²³ или же, следуя введению в историю греческой литературы Скалигера или предисловию Флоруса к политической истории Рима, видел в ней в соответствии со строением греческой классической трагедии пять эпох: начало, продолжение, достижение высшей точки, спад и завершение или же древнейший стиль, высокий (или же великий) стиль, прекрасный стиль, стиль подражателей, усиливающийся упадок и внеположный конец.²⁴ Пракситель при этом оказывается у Винкельмана в начале прекрасного стиля; его выдающимися качествами оказываются грация и привлекательность.²⁵ В первом издании „Истории искусства древности“ Винкельман перечисляет как творения Праксителя: Сатира, наливающего вино,²⁶ Купидона из Феспий, Афродиту Книдскую и Аполлона,²⁷ умертвляющего ящерицу, отвергая существовавшую идентификацию статуи Эрота и останавливаясь подробнее лишь на вопросах идентификации статуи Аполлона.²⁸

Зато параллелью к восторженному описанию псевдоантичного Эрота является известный Винкельманов экфрасис Аполлона Бельведерского (илл. 2).²⁹ По-видимому, прочитав его, Николаи узнал об Эроте Праксителя, ибо Винкельман, рассматривая историю искусства при римских императорах и почерпнув сведения у Павсания („Описание Эллады“ IX 27, 3), поначалу кратко упоминает, что император Калигула перевез Эрота из Феспий в Рим, император Клавдий вернул его назад, а Нерон его сызнова похитил. Сразу же затем следует гипотетическое указание на то, что также и Аполлон Бельведерский был в числе других скульптур, увезенных при Нероне из Греции; оно основывается на допущении, что Антиум, предполагаемое место находки статуи, был местом пребывания Нерона. То есть Винкельман полагает, что имеет дело с греческим оригиналом Аполлона Бельведерского,³⁰ подобно тому, как Николаи полагает таковым свою вымышленную статую Эрота. Вин-

кельман описывает Аполлона сверху вниз; при этом, тут же он в отношении каждой детали приводит возможные толкования и сравнения как с явлениями природы, так и с другими произведениями искусства (с этими последними также и с исторической точки зрения). Мягко струящиеся локоны дают ему основание попутно датировать статую периодом между Фидием и Александром Великим, т. е. великим или прекрасным стилем в V или в IV в. до н. э. Фигура оценена как совершенно прекрасная, что, тем не менее, не препятствует то тут, то там делать оговорки с эстетической точки зрения.

Николаи, напротив, обращает свое внимание целиком на то, удачно ли подражание природе и выражение. Исторические отсылки у него отсутствуют, впрочем, как и сомнения в совершенстве, из чего, конечно, следует, что Эрот представлен в качестве образцовой статуи и что его образ, как ни крути, — реконструкция, полностью основанная на вымысле, несмотря на то, что Николаи опирается на Фальконе.

Историческое изучение искусства — пожалуй, именно в нем состояла смена парадигм в России, свершившаяся только благодаря сочинениям Винкельмана.

Произведение Николаи принадлежит полностью западноевропейской традиции; уже потому, что он, антикизируя, в качестве образцового рода искусства избирает не живопись, а скульптуру. Восточноевропейская, православная тра-

диция, само собой разумеется, избрала бы таковым иконопись, т. е. живопись.

Хотя также и в середине XVIII в. антикизирующая объемная скульптура была для русских художников еще непривычна, все же Николаи не был первым, кто способствовал более интенсивным занятиям ею в России, как показывает мастерская копия 1752 г. (илл. 4) Василия Млуимова (жил в середине XVIII в.) со статуи „Аполлон с лирой“ (илл. 3)³² венецианца Антонио Тарсия (1662–1739),³¹ изготовленной в 1717 г. для Петра Великого (1672–1725; правил с 1682 г.).

Но и вклад Николаи не остался невоображаемым.

В 1797 г. Михаил Иванович Козловский (1753–1802; в 1773 г. пенсионер в Риме)³³ изваял Амура со стрелой (илл. 5),³⁴ который хотя и мог бы, в свою очередь, рассматриваться как вариант статуи Фальконе (илл. 1) но, скорее, его следовало бы охарактеризовать как скульптурное воплощение „Праксителя Эрота“ Николаи.

В 1789 г. Козловский уже создал Пастушка с зайцем (Аполлона) (илл. 6)³⁵ являющегося ничем иным, как сильно уменьшенной зеркальной переделкой Аполлона Бельведерского (илл. 2).

В конце XVIII в. русский художник, со всей очевидностью, стремился к тому, чтобы создать совершенную статую, претворив в камень пожелания двух немецких писателей — Винкельмана и Николаи.