

ДРЕВНОСТЬ И КЛАССИЦИЗМ:
НАСЛЕДИЕ ВИНКЕЛЬМАНА В РОССИИ

ANTIKE UND KLASSIZISMUS –
WINCKELMANN'S ERBE IN RUSSLAND

CYRIACUS. STUDIEN ZUR REZEPTION DER ANTIKE
BAND 10

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

MICHAEL IMHOF VERLAG

ДРЕВНОСТЬ И КЛАССИЦИЗМ:
НАСЛЕДИЕ ВИНКЕЛЬМАНА В РОССИИ

ANTIKE UND KLASSIZISMUS –
WINCKELMANN'S ERBE IN RUSSLAND

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

herausgegeben von
MAX KUNZE UND KONSTANTIN LAPPO-DANILEVSKIJ



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

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

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

1. Auflage 2017

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

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

Layout: Winckelmann-Gesellschaft
Gesamtherstellung: Druckhaus Köthen

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

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

INHALTSVERZEICHNIS

Предисловия / Vorworte	8
Konstantin Jur'evič Lappo-Danilevskij / Константин Юрьевич Лаппо-Данилевский RUSSISCHE WINCKELMANN-REZEPTION: CHRONOLOGIE UND SPEZIFIKA (РУССКАЯ РЕЦЕПЦИЯ ИДЕЙ И. И. ВИНКЕЛЬМАНА: ХРОНОЛОГИЯ И СПЕЦИФИКА)	11
Алексей Иосифович Жеребин / Aleksej Iosifovič Žerebin СПОР ОБ „ИДЕАЛАХ ДРЕВНИХ“: ВИНКЕЛЬМАН — ЛАФАТЕР — ВИЛАНД (WINCKELMANN – LAVATER – WIELAND. DER STREIT UM DIE „IDEALE DER ALTEN“)	39
Max Kunze / Макс Кунце DIE ERSTFASSUNGEN DER <i>GEDANCKEN ÜBER DIE NACHAHMUNG DER GRIECHISCHEN WERKE IN DER MAHLEREY UND BILDHAUER-KUNST</i> IM PETERSBURGER MANUSKRIFT (НАЧАЛЬНЫЕ РЕДАКЦИИ „МЫСЛЕЙ О ПОДРАЖАНИИ ГРЕЧЕСКИМ ПРОИЗВЕДЕНИЯМ В ЖИВОПИСИ И СКУЛЬПТУРЕ“ В ПЕТЕРБУРГСКОМ МАНУСКРИПТЕ)	47
Анна Алексеевна Трофимова / Anna Alekseevna Trofimova И. И. ВИНКЕЛЬМАН И СОБРАНИЕ АНТИЧНОЙ СКУЛЬПТУРЫ ЭРМИТАЖА (J. J. WINCKELMANN UND DIE SAMMLUNG ANTIKER SKULPTUREN DER ERMITAGE)	67
Юлия Борисовна Балаханова / Julija Borisovna Balachanova ИЗДАНИЯ ТРУДОВ И. И. ВИНКЕЛЬМАНА В БИБЛИОТЕКЕ РУССКОЙ ИМПЕРАТРИЦЫ ЕКАТЕРИНЫ II. ХРАНИТЕЛИ И ЧИТАТЕЛИ (WERKAUSGABEN VON J. J. WINCKELMANN IN DER BIBLIOTHEK DER RUSSISCHEN ZARIN KATHARINA II. IHRE BEWAHRER UND LESER)	97
Екатерина Михайловна Андреева / Ekaterina Michajlovna Andreeva О ЗНАЧЕНИИ КОЛЛЕКЦИИ ГИПСОВЫХ „АНТИКОВ“ ИМПЕРАТОРСКОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ ДЛЯ ВОСПРИЯТИЯ И РАСПРОСТРАНЕНИЯ ИДЕЙ И. И. ВИНКЕЛЬМАНА В РОССИИ	

(DIE BEDEUTUNG DER SAMMLUNG VON „GIPSANTIKEN“ DER KAISERLICHEN AKADEMIE DER KÜNSTE FÜR DIE REZEPTION UND VERBREITUNG DER IDEEN VON J. J. WINCKELMANN IN RUSSLAND)	117
Вероника-Ирина Траяновна Богдан / Veronika-Irina Trajanovna Bogdan	
ЗНАЧЕНИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ А. Р. МЕНГСА (СОБРАНИЕ ИМПЕРАТОРСКОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ) В ПРОЦЕССЕ ПОДГОТОВКИ ХУДОЖНИКОВ (DIE BEDEUTUNG DER WERKE VON A. R. MENGES [SAMMLUNG DER KAISERLICHEN KUNSTAKADEMIE] FÜR DIE AUSBILDUNG VON KÜNSTLERN)	133
Елена Вениаминовна Карпова / Elena Veniaminovna Karpova	
КЛАССИЦИЗМ В РУССКОЙ СКУЛЬПТУРЕ ПОСЛЕДНЕЙ ТРЕТИ XVIII — ПЕРВОЙ ТРЕТИ XIX ВЕКА (DER KLASSIZISMUS IN DER RUSSISCHEN PLASTIK VOM LETZTEN DRITTEL DES 18. BIS INS ERSTE DRITTEL DES 19. JAHRHUNDERTS)	143
Родольф Бодэн / Rodolphe Baudin	
О ФОРМИРОВАНИИ КЛАССИЧЕСКОГО ВКУСА В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XVIII ВЕКА (Н. М. КАРАМЗИН, Ж. Б. ПИГАЛЬ И Ж. ШИНАР) (DIE HERAUSBILDUNG DES KLASSISCHEN GESCHMACKS IN DER RUSSISCHEN LITERATUR DES 18. JAHRHUNDERTS [N. M. KARAMZIN, J.-B. PIGALLE UND J. CHINARD])	159
Галина Александровна Космолинская / Galina Aleksandrovna Kosmolinskaja	
ПЕРВОЕ ЗНАКОМСТВО РУССКИХ ЧИТАТЕЛЕЙ С „ПОСЛАНИЕМ ОБ ОТКРЫТИЯХ В ГЕРКУЛАНУМЕ“ (1762) ВИНКЕЛЬМАНА (DIE ERSTE BEKANNTSCHAFT DER RUSSISCHEN LESER MIT WINCKELMANNS SENDSCHREIBEN VON DEN HERCULANISCHEN ENTDECKUNGEN [1762])	173
Ирина Николаевна Лагутина / Irina Nikolajevna Lagutina	
И. И. ВИНКЕЛЬМАН В ПЕРЕПИСКЕ ЕКАТЕРИНЫ II С БАРОНОМ Ф. М. ГРИММОМ (J. J. WINCKELMANN IM BRIEFWECHSEL VON KATHARINA II. MIT F. M. GRIMM)	187
Анна Викторовна Успенская / Anna Viktorovna Uspenskaja	
АПОЛЛОН — ПОБЕДИТЕЛЬ ПИФОНА: ИДЕИ ВИНКЕЛЬМАНА В ПОЭЗИИ И ПУБЛИЦИСТИКЕ А. А. ФЕТА (APOLLO – DER SIEGER ÜBER DEN PYTHON. WINCKELMANNS GEDANCKENGUT IN DER DICHTUNG UND PUBLIZISTIK VON A. A. FET)	213
Pascal Weitmann / Паскаль Вейтман	
DIE GRIECHISCHE SKULPTUR DES 4. JAHRHUNDERTS V. CHR. BEI LUDWIG HEINRICH FREIHERR VON NICOLAY UND WINCKELMANN (БАРОН ЛЮДВИГ ГЕНРИХ НИКОЛАИ И ВИНКЕЛЬМАН О ГРЕЧЕСКОЙ СКУЛЬПТУРЕ IV В. ДО Н.Э.)	227
Volker Heenes / Фолькер 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 MORGENSTERN'S (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

WINCKELMANN UND GLEB USPENSKIJ: OB EINER MÖGLICHEN ANALOGIE (WINCKELMANN UND GLEB USPENSKIJ – EINE MÖGLICHE ANALOGIE)	269
--	-----

Kathrin Schade / Катрин Шаде

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

Autoren / Авторы	295
------------------------	-----

Abbildungsnachweis	296
--------------------------	-----

И. И. ВИНКЕЛЬМАН В ПЕРЕПИСКЕ ЕКАТЕРИНЫ II С БАРОНОМ Ф. М. ГРИММОМ

Переписка российской императрицы Екатерины II (1729–1796) с бароном Фридрихом Мельхиором Гриммом (1723–1807), которая велась по-французски с небольшими вкраплениями по-немецки на протяжении многих лет,¹ является одним из важнейших источников для изучения рецепции европейских художественных идей и идеологии Просвещения в России (илл. 1). Она посвящена разным темам — от художественных и политических проектов или вопросов о приобретении художественных ценностей до личных разговоров о вкусах, планах, внуках и т.д. Переписка состоит из двух частей: корпус самих писем, по большей части опубликованных еще в XIX в., и приложенной к письмам Гримма корреспонденции других авторов, среди которой значительную часть составляют до сих пор неизданные письма Иоганна Фридриха Рейфенштейна (1719–1791), торгового посредника при покупке произведений искусства и комиссионера Императорской Академии художеств в Риме. Имя Винкельмана встречается в переписке считанное количество раз, однако целый ряд высказываний Екатерины перекликается с эстетическими положениями Винкельмана, что доказывает несомненное знакомство императрицы с кругом его идей уже в конце 1770-х гг.

Впервые Винкельман упоминается в письме Гримма от 30 ноября / 11 декабря 1778 г. в связи с Михаэлем Губером (1727–1804), переводчиком „Истории искусства древности“ на француз-

ский язык. Губер преподавал французский язык и литературу в Лейпцигском университете и опубликовал в 1778 г. проспект готовящегося перевода.² Когда Гримм представляет императрице „господина Губера из Лейпцига“, который „делает точный перевод труда Винкельмана“ („Ce M. Huber de Leipzig [...] prépare une traduction exacte de l'ouvrage de Winkelmann“),³ он не приводит ни название сочинения, ни объясняет, кто такой Винкельман, т.е. предполагается, что Екатерине знакомо и имя автора, и название его ключевого „произведения“ („l'ouvrage“). Гримм предлагает Екатерине внести свое имя в подписной лист и ознакомиться с проспектом. Он пишет, что переводчик „имеет столь сильнейшее желание разместить августейшее имя нашей императрицы во главе подписчиков, что прислал мне свой толстый проспект по почте несмотря на издержки“. И затем осторожно, в манере царедворца, интересуется, не прислать ли ей этот проспект для ознакомления („Я не знаю, откуда переводчик заключил, что я не упущу возможности положить его проспект к ногам вашего императорского величества, приказам которой я повинуюсь, когда я их получаю“).⁴ Любопытно, что императрица отказывается от чтения специального археологического сочинения, однако позволяет Гримму поступить по своему усмотрению: „[...] что касается М. Губера и его проспекта, избавьте меня от его чтения, а также от чтения перевода, я вам даю полную



Илл. 1: Ф. С. Рокотов, портрет императрицы Екатерины II, холст, масло, 1780, Литературный музей Института русской литературы (Пушкинский Дом), Санкт-Петербург
Abb. 1: F. S. Rokotov, Zarin Katharina II., Öl auf Leinwand, 1780, Literarisches Museum des Instituts für russische Literatur (Puškin-Haus) der Russischen Akademie der Wissenschaften, St. Petersburg

свободу подписаться или не подписаться, исходя из вашей фантазии“ (письмо от 1–2 января 1779 г.).⁵ Первое издание этого перевода в трех томах вышло в Лейпциге в 1781 г.,⁶ и во главе подписного листа — во всей видимости, благодаря усилиям Гримма — стояло имя Екатерины II.

Этот сюжет переписки возникает не случайно, поскольку именно в 1770-е – 1780-е гг. имя Винкельмана становится достоянием не только специалистов по археологии и античности, но и образованных читателей. Екатерина, даже не имея специального научного интереса к античным находкам, могла без труда почерпнуть сведения о Винкельмане, просматривая, например, номера популярной при петербургском дворе газеты „Journal Encyclopédique“, где из номера в номер публикуются выдержки и отрывки из „Истории искусства древности“, статьи с подробным разбором его эстетических идей и представлений об античности,⁷ печатается обширная статья Х. Г. Гейне „Похвальное слово

Винкельману“ („Lobschrift auf Winkelmann“),⁸ его многочисленные письма⁹ и т. д.

Продолжением этой темы становится еще одно письмо Гримма от 12 (23) августа 1781 г., где тот снова „не упускает возможности“ и просит Екатерину, которая высылает ему две золотые медали для вручения выбранным ею претендентам, наградить такой же медалью своего протеже: „может быть ваша обычная щедрость присоединит к ним третью (медаль. — И. Л.) для М. Губера — не великого Губера из Женевы, а Губера из Лейпцига, переводчика Винкельмана, на которого Ваше императорское величество позволили мне подписаться Вашим августейшим именем и который, должно быть, уже отправил один или несколько экземпляров, принадлежащих императрице (как я полагаю, было дано позволение до шести экземпляров), господину Штелину в Петербург“.¹⁰ Впрочем, согласившись на медаль, Екатерина, видимо, не спешит исполнить обещание, поскольку 1 (12) января 1783 г. Гримм между делом сообщает, что Губер все еще не получил золотую медаль, „обещанную ему восемнадцать месяцев назад“, и аккуратно подталкивает Екатерину к исполнению обещанного: „[...] об этой милости уже раструбили газеты и все хотят увидеть медаль, подозревая Губера в обмане. Это бедняжку огорчает“.¹¹ 9 марта 1783 г. Екатерина сообщает Гримму, что она послала золотую медаль для Губера.¹²

Как мы видим, именно Гримм обращает внимание императрицы на готовящийся французский перевод „Истории искусства древности“ и благодаря его стараниям в Петербург уже в 1781 г. было, по всей видимости, отправлено несколько экземпляров сочинения. И хотя интерес Екатерины к работам Винкельмана не следует преувеличивать — он оставался на уровне общеевропейской моды на античность — однако между строк корреспонденции читается то понимание классического искусства, которое было связано с идеями Винкельмана, ведь они, как справедливо замечает К. Ю. Лаппо-Данилевский, были в России „жадно усвоены и стремительно осмыслены, они оказались необычайно убедительны и потому влиятельны“.¹³

Илл. 2: Джованни Вольпато, Пьетро Кампорези, вид Лоджий Рафаэля в Ватикане, гравюра, 1772
Abb. 2: Giovanni Volpato, Pietro Camporesi, Ansicht der Loggien von Raffael im Vatikan, Stich, 1772



Весьма показательной является характеристика „Истории искусства древности“, данная Гриммом в одном из процитированных писем Екатерине: „Эта книга не уменьшит в императорском дворце ни пресловутого рафаэлизма (Raphaélisme), ни злосчастную страсть к камням (Cameensucht), которая распространяется чем дальше, чем больше“ (курсив мой. — И. Л.).¹⁴ Гримм выражается в своей изящно-уклончивой манере, однако, как следует из этого фрагмента, он понимает некоторую неуместность популяризации серьезного научного труда в императорском придворном кругу. Но чтобы подкрепить свою столь настойчивую поддержку проекта губерновского перевода „Истории искусства древности“, он умело намекает на то, что именно теория искусства Винкельмана обосновывает моду на античность и греческое искусство и коррелирует с представлением о Рафаэле как классическом художнике. В частности, Гримм „привязывает“ идеи Винкельмана к страстному коллекционированию Екатериной античных камней, собрание которых было одним из самых значительных в Европе, насчитывая в 1790-е гг. около 10 000 экземпляров.¹⁵ „Кабинет антиков“ — как следует из письма императрицы Гримму от 25 мая 1795 г. — служил ей своеобразным „пособием“ по изучению античности: коллекция „систематизирована, начинаясь с египтян, и проходит через все мифологии и истории“ („tout cela est rangé systématiquement en commençant par les Egyptiens et passant par toutes les mythologies, histories“).¹⁶ Следует отметить, что систематизация этой коллекции (к этому времени уже существовал рукописный каталог на французском языке собрания антиков Эрмитажа) была бы неосуществима без опубликованного Винкельманом „Описания гемм покойного барона Штоша“ („Description des pierres gravées du feu baron de Stosch“, 1760), и, по мнению О. Я. Неверова, „именно знакомство с геммами позволило Винкельману, не имевшему в руках иных греческих подлинников, в его „Истории искусств древности“ дать верную картину развития и смены стилей античного искусства“.¹⁷ Используемые Гриммом определения „die leidige Cameensucht“ и „ce funeste Raphaélisme“ отсылают к письмам Екатерины (от 13 июля 1781 г., 12 сентября 1881 г., 21 апреля 1781 г. и др.), где императрица называет свою „камейную болезнь“ „обжорством“ („la gloutonnerie“),¹⁸ „при-

липчивой“, как „частотка“ („la gloutonnerie de cette espèce se gagne comme la gale“),¹⁹ и одновременно причисляет к „регистру прожорливых“ („le registre des gloutons“), о котором она просит сообщить „божественному“ Рейфенштейну, наряду с антиками, „видами Рима“, „видами Сицилии“, „виллой Фарнезе“ и т. д. — „арабески Рафаэля“ („les arabesques de Raphaël“), идущие в списке первым номером.²⁰ Часто в письмах Екатерины сюжеты о камнях и копировании Лоджий Рафаэля соседствуют друг с другом (письмо от 7 сентября 1780 г.),²¹ в письмах Гримма одновременно речь идет о „тяжелом припадке антикварной лихорадки и изнурительном недуге рафаэлизма“ („einem schweren Anfall von „Antiquitäten-Fieber, oder Raphaels-Sucht“) (письмо от 6 (17) июня 1781 г.).²²

Тема копирования Лоджий Рафаэля в Ватикане группой немецких художников — учеников и последователей Винкельмана (А. Р. Менгс, Я. Ф. Хаккерт, А. Кауфман, К. Унтербергер и др.) постепенно становится ключевым сюжетом переписки Екатерины и Гримма в 1780-е гг. Организатором предприятия был Рейфенштейн, посредником выступал Гримм, живший в это время в Париже. Гримм, получавший из Рима подробные отчеты Рейфенштейна, прикладывал его письма к своим „докладам“ Екатерине, касающимся эстетической, идеологической и финансовой составляющей данного проекта.

Вопрос о том, почему Екатерина потратила баснословную сумму на изготовление копий произведений искусства, поместив их среди жемчужин своей коллекции в Эрмитаже, требует специального исследования и привлекает наше внимание к винкельмановской оценке творчества Рафаэля в контексте классицизма конца XVIII в.

В это время уже существовал целый ряд гравюр, картин и альбомов, которые воспроизводили по частям или полностью сюжет ватиканских Лоджий. По мнению А. А. Трубникова, Екатерина II получила их изображение от князя Н. В. Репнина в 1775 г.²³ — это были раскрашенные гравюры, изготовленные Дж. Вольпато и Дж. Оттавиани по рисункам художников Г. Саворелли и П. Кампорези²⁴ (илл. 2). Копии Лоджий Рафаэля привез в 1777 г. из своего заграничного путешествия И. И. Шувалов и мог показывать их Екатерине (их видел и описал немецкий юрист и астроном Иоганн Бернулли, по-

сетивший Шувалова в 1778 г.).²⁵ Вся серия состояла из 46 гравюр и была разделена на три части, которые содержали изображения пилястров, стен и сводов Лоджий. Во второй части под изображениями были гравированы названия библейских сцен с указанием на главы и строки Священного писания. Именно поэтому данная часть серии, а позже и все гравюры, получили название „Библия Рафаэля“. В настоящее время это издание находится в кабинете гравюр Государственного Эрмитажа (Санкт-Петербург).

Известное письмо Екатерины барону Гримму от 1 сентября 1778 г., в котором она пишет, что созерцание гравюр Вольпато и Оттавиани в тот момент, когда у нее с утра было плохое настроение, послужило поводом к заказу копий Лоджий Рафаэля, создает иллюзию душевного порыва императрицы и выстраивает образ страстной любительницы и ценительницы прекрасного:

„Я умру, непременно умру: с моря дует сильный ветер, самый худший из того, что можно вообразить. [...] Сегодня днем мне в руки попали плафоны лоджий Рафаэля. Я прошу Вас, немедленно напишите Рейфенштейну скопировать в натуральную величину эти своды, а также стены, и я даю обет святому Рафаэлю во что бы то ни стало выстроить эти лоджии и поместить в них копии, так как непременно нужно, чтобы я видела, каковы они. У меня к этим лоджиям и потолкам такое благоговение, что в честь них я жертвую средства на постройку здания, и не буду иметь ни покоя, ни отдыха, пока все не будет окончено“²⁶ (илл. 3).

Однако Екатерина лукавит, поскольку жест заказа копий не был импульсивным движением души, ведь данные гравюры она имела в своем распоряжении уже целых три года. Она упоминает Лоджии Рафаэля и раньше, например, в письмах Гримму от 5 октября 1777 г., 13 апреля 1778 г., 8 июня 1778 г. и т. д.²⁷ Скорее всего, в это время у нее в голове уже созрел новый проект, поскольку она заказывает не просто изобразительные копии „плафонов“, „стен“ и „сводов“, а как бы переносит сюда в натуральную величину „кусочек“ Рима, с которым, как позже она эмоционально восклицает в письме к Гримму от 11 апреля 1779 г., ни одна страна не может сравниться в сфере искусства: „Благодаря небу, Божественному Рейфенштейну и художнику Унтербергеру, которого я никогда не забуду, вот уже куплены пилястр и два контрпи-

лястра и может быть они уже в пути. [...] О Рим, Рим!!! Как весь мир далек от того, чтобы сравняться с тобой в искусствах, прекрасном наследии [...]“²⁸

Согласно учению Винкельмана, произведения Рафаэля обладают всеми качествами антич-

Илл. 3: Джованни Вольпато, Луиджи Тесео, деталь росписи на пилястре

Abb. 3: Giovanni Volpato, Luigi Teseo, Detail der Bemalung eines Pilasters



ных образцов: творениям Рафаэля свойственна „благородная простота и спокойное величие [...] эти же качества придают произведениям Рафаэля то отменное величие, которого он достиг путем подражания древним“.²⁹ Апостолы Рафаэля, по мнению Винкельмана, высказанному в „Мыслях о подражании греческим произведениям в живописи и скульптуре“ (1755), „парят в облаках не как ангелы, [...] а как Гомеров Юпитер, движением век потрясающий Олимп“.³⁰ Как следует из письма Рейфенштейна от 23 июня 1779 г., аккуратно приложенного Гриммом к его докладу, отосланному в Петербург, именно он рекомендует Екатерине приобретать копии Рафаэля. Ориентируясь на взгляды Винкельмана, Рейфенштейн подчеркивает „значительные преимущества Рафаэля по сравнению с другими великими мастерами: точность и изящество

Илл. 4: Деталь росписи с гротесками в Ватикане
Abb. 4: Detail einer Wandmalerei mit Grottesken im Vatikan



Илл. 5: Христофор Унтербергер, деталь росписи с гротесками в Эрмитаже

Abb. 5: Christoph Unterberger, Detail einer Wandmalerei mit Grottesken in der Ermitage

рисунка, простоту и естественность композиции, выявление внутренней сути образов посредством поз, жестов и выражений лиц, соответственно индивидуальным различиям фигур, составляющих сцену [...]“.³¹

Тезис о том, что только Рафаэль в новое время постиг истинный характер древних („den wahren Charakter der Alten in neueren Zeiten zuerst zu empfinden und zu entdecken“) и что „судить“ о произведениях Рафаэля нужно с точки зрения истинного вкуса, свойственного древности („mit diesem wahren Geschmacke des Altertums muß man sich seinen Werken nähern“),³² намеченный уже в работах 1750-х гг., будет разрабатываться Винкельманом и далее — в работах 1760-х г. В этой связи интересно сочинение Винкельмана „О способности воспринимать прекрасное в искусстве и об обучении этому“ („Abhandlung von der Fähigkeit der Empfindung des Schönen in der Kunst, und dem Unterrichte in derselben“, 1763), а именно его вторая часть, где речь как раз и идет о воспитании чувства прекрасного.³³

Для формирования художественного вкуса, который основан на классической норме, Вин-



Илл. 6: Лоджии Рафаэля в Ватикане, общий вид
Abb. 6: Raffael-Loggien im Vatikan, Gesamtansicht

Винкельман предлагает следующий путь: Сначала нужно пробудить чувство, сердце и „глаза“ к созерцанию прекрасного. Для этого он советует — наряду с чтением образцов поэзии — „созерцание“ гравюр античных копий и ватиканских Лоджий Рафаэля, а именно: „взять так называемую Библию Рафаэля, то есть историю Ветхого Завета, изображенную этим великим художником на сводах открытой галереи Ватиканского дворца и написанную частью им самим, частью выполненную по его рисункам“ (курсив мой. — И. Л.).³⁴ Затем Винкельман рекомендует побывать в Риме, чтобы полюбоваться на подлинники: „Истинное и полное знание прекрасного в искусстве можно приобрести не иначе как путем созерцания самих подлинников (т. е. Рафаэля. — И. Л.) и притом главным образом в Риме, так что путешествие в Италию желательно для тех, кто от природы одарен способностью познавать прекрасное и получил достаточную подготовку в этом направлении“.³⁵ Чувство прекрасного только в Риме может быть „полным, правильным и утонченным“ („allein in Rom völlig, richtig und verfeinert werden könne“).³⁶ Слово следуя реко-

мендациям Винкельмана, который использует для подлинников словечко „Urbilder“ (образцы, прообразы), Екатерина в письме Гримму от 1 сентября 1778 г. называет Рим — „городом образцов“ („[...] dans la ville des modèles, dans Rome“).³⁷ Выше процитированный отрывок из ее письма Гримму от 11 апреля 1779 г., где она сожалеет, что не может собственными глазами увидеть в Риме такие образцы — „прекрасные произведения искусства“, также, без сомнения, написан под влиянием идей Винкельмана (илл. 4, 5).³⁸

Как примерная ученица, воспитывающая вкус к прекрасному, Екатерина следует рекомендациям Винкельмана: сначала она „созерцает“ гравюры Лоджий, а затем пробует заказать через Гримма уменьшенную модель всей галереи: „Ах, если бы сделали для меня маленькую модель строения, меня бы приблизили к цели [...]“ („Hélas, si on me faisait un petit modèle du bâtiment

Илл. 7: Лоджии Рафаэля в Эрмитаже, общий вид
Abb. 7: Raffael-Loggien in der Ermitage, Gesamtansicht



[...] on m'approcherait du but“).³⁹ Но уменьшенная копия, по мнению Винкельмана, „мертва“, лишь „тень правды“ („Die Kopie im Kleinen ist nur der Schatten, nicht die Wahrheit“), и Екатерина в конце концов задумывает перенести в Петербург Лоджии в натуральную величину. В письме от 17 декабря 1778 г. она сообщает Гримму, что в Риме „Божественный Рейфенштейн закрутил всем головы и сделал уже все для копирования Лоджий. [...] Я спешно приказала барону Фредериксу послать Гаспаро Сантини, банкиру в Риме, кредитное письмо, чтобы он переводил [...] кредиты по мере того, как Божественный Рейфенштейн будет брать у него, вплоть до суммы 23 126 римских скуди“⁴⁰ (илл. 6, 7).

Однако копия ватиканской галереи не была обычной репликой произведения искусства. В Риме для Екатерины воплощался неоклассический художественный синтез, составной частью которого было винкельмановское представление о Рафаэле как образцовом „античном“ художнике. Поэтому осуществление этого необычного проекта включало в себя и использование античной живописной техники, поскольку Винкельман считал, что „после изучения прекрасной природы, контура, драпировки и благородной простоты и спокойного величия в произведениях греческих мастеров художникам необходимо направить свое внимание на исследование способа их работы для того, чтобы удачнее подражать ей“.⁴¹ Важнейший прием, которым пользовались античные живописцы, — это использование воска (так называемая техника энкаустики), который, по мнению Винкельмана, сохранял картины от порчи и одновременно усиливал яркость красок (в качестве примера он приводит несколько образцов поблизости древнего Геркуланума).⁴² После археологических раскопок делались неоднократные попытки восстановить утраченную технику „восковой живописи“; художники предлагали самые разные методы, среди которых самым популярным стал метод археолога и гравера графа Анн Клода Филиппа де Кейлюса, автора „Записки о живописи в энкаустике и восковой живописи“, которую неоднократно перепечатавали журналы и газеты.⁴³ Технике восковой живописи по методу Кейлюса обучал в Риме своих знатных учеников (в том числе и Гёте) Рейфенштейн. Как сообщает Алозий Хирт, один из художников, входивший в дружеский круг Гёте и Рейфенштейна и позже подробно описавший

„античную“ технику, картина обычно создавалась „только на небольшой дощечке, чтобы ее можно было легко держать в руке“ („nur auf Tafeln von nicht bedeutender Größe, um die Tafeln desto leichter zu handhaben“).⁴⁴ В „Итальянском путешествии“ (запись от 1 декабря 1786 г.) Гёте с юмором рассказывает, как наиболее предприимчивые художники в Риме дают уроки энкаустики, причем часто, под предлогом руководства, сами рисуют большую часть картины, которая затем покрывается воском и вставляется в позолоченную раму, поражая „прекрасную ученицу“ открывшимся в ней неожиданным талантом.⁴⁵

Но техника восковой живописи „на дощечках“ („auf Tafeln“) не могла быть использована в данном случае, поскольку известно, что Лоджии, партиями увозившиеся в Петербург, через Ливорно, вплоть до 1787 г., были написаны на холсте,⁴⁶ о чем упоминается, среди прочих свидетельств, в „Итальянском путешествии“ Гёте:

„Техника использования воска для связывания красок была введена в обиход лишь недавно, а поскольку главная задача в мире искусства состоит в том, чтобы каким-либо образом пробудить фантазию художника, то всякий новый способ подходить к обыденной работе вызывает к себе удвоенное внимание, являясь поводом обновить то, что уже надоело делать привычным способом. [...] Смелое предприятие — *создание для царицы Екатерины копий лож Рафаэля и повторение всей архитектуры с полным орнаментом в Петербурге — стало возможным лишь благодаря этой новой технике и было бы, разумеется, без нее невыполнимо* (курсив мой. — И. Л.). Из прочных толстых досок и бревен каштана были изготовлены отдельные части стен, цоколь, пилястры, капители, карнизы, затем покрыты холстом, который стал надежной основой для грунтовки энкаустики. Эта работа, которой долгие годы занимался Унтербергер под руководством Рейфенштейна, была выполнена с огромной точностью и к тому времени, как я приехал, уже отправлена, так что я смог увидеть только остатки этого великого замысла“ (запись от 28 сентября 1787 г.).⁴⁷

Вопрос об использовании энкаустики в копировании Лоджий до настоящего времени решается неоднозначно. Так, в двух авторитетных изданиях Эрмитажа, которые были опубликованы с разницей в тридцатилетие — исследовании Т. М. Соколовой „Лоджии Рафаэля“ (1975) и

в альбоме „Лоджии Рафаэля в Эрмитаже“ (2005) — можно прочесть, что при копировании использовалась техника темперы.⁴⁸ Н. Н. Никулин, ссылаясь на то, что в „химической лаборатории Эрмитажа были сделаны соответствующие анализы“, обстоятельно отрицает возможность применения восковой живописи в русских Лоджиях,⁴⁹ подчеркивая, что „картины написаны темперой“.⁵⁰ Рассуждения исследователя, которые явно противоречат приведенному выше свидетельству Гёте, заставляют взглянуть на эти копии под другим углом зрения.

В 1784 г. вышла книга иезуитского аббата Винченцо Рекуэно „Очерки о восстановлении древнего искусства живописи у греков и римлян“,⁵¹ в которой предлагался совершенно новый способ восстановления утраченного метода античной живописи с использованием воска. В книге описывалась техника *стенной, монументальной живописи в энкаустике*, что не могло не заинтересовать Рейфенштейна, руководившего копированием для русского двора живописи подобного рода. Кроме того, появилась возможность использовать для энкастики не деревянные дощечки, а холст и камень, что было гораздо удобнее и практичнее. В 1785 г. в римском журнале „*Memorie per le belle arti*“, посвященном искусству, в нескольких номерах публиковались выдержки из книги Рекуэно,⁵² которые в следующем, 1786 г., были перепечатаны в „*Journal Encyclopédique*“.⁵³ Началась публичная дискуссия о разных способах восковой живописи,⁵⁴ которая не могла пройти мимо Екатерины.

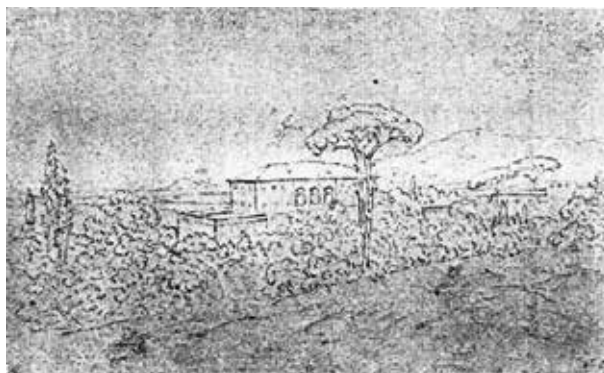
10 января 1787 г. Рейфенштейн посылает барону Гримму (который, как обычно, пересылает это русской императрице) небольшой кусочек Лоджий Рафаэля, расписанный в энкаустике по методу Рекуэно, а в прилагаемом, подробном и обстоятельном письме сообщает о своих экспериментах по копированию Лоджий в энкаустике. Этот уникальный документ, большой отрывок из которого приводится ниже, подтверждает, что, по крайней мере, последняя партия Лоджий, с большой долей вероятности, могла быть сделана с применением восковой живописи (примерно в это же время об этом факте сообщает и Гёте).

Итак, Рейфенштейн сообщает Гримму, что к письму прилагается посылка с чем-то вроде миниатюры, написанной в стиле арабески, „которую вы найдете на дне ящичка и которая

представляет кусочек Лоджий Рафаэля, написанной в технике энкастики, согласно античной системе, вновь открытой аббатом Рекуэно, ученым и бывшим испанским иезуитом в Ферраре“. Вот уже несколько лет литературная общественность в Италии часто о нем говорит и либо слишком ругает, либо слишком хвалит. „Я долго болел прошедшей осенью и зимой, — продолжает Рейфенштейн, — и был вынужден почти три месяца не покидать свою комнату. Я углубился в изучение публикаций об этих новых открытиях античной манеры живописи в энкаустике, очень отличающейся от всех тех, которые стали популярны во Франции примерно тридцать лет назад, благодаря поддержке господина графа де Кейлюса. [...] Мои друзья, посещавшие меня во время моей болезни, Хаккерт, Анжелика Кауфман, Унтербергер, приняли с удовольствием исследования этого любителя искусств и начали делать отличные вещи в этой манере. [...] В продолжение нескольких месяцев моя комната и моя небольшая библиотека были маленькой академией энкастики, в которой Унтербергер и написал одну из арабесок на черном фоне, которую я могу назвать одной из лучших“. Следуя этому методу, „не обязательно рисовать на каменных стенах, я рисую и буду рисовать на всех видах ткани, бумаги, холста, дерева, стены и мрамора, начиная с таких требующих тонкости изображения жанров, как миниатюра, головы, фигуры, исторические сюжеты и пейзажи, морские картины, декорации — в манере очень изящной и чистой, и кончая видами живописи на каменных руинах — и все удается равным образом хорошо“ (илл. 8).

Илл. 8: Вилла И. Ф. Рейфенштейна во Фраскати, рисунок Гёте, 26 сентября 1787 г.

Abb. 8: J. F. Reiffenstein in Frascati, Zeichnung von Goethe, 26. September 1787



Nota, distinta delle Somme Borsate, d'ordine di Sua Maestà Imperiale di tutta le Russie. Scritta da Gaspare Santini di Roma a tutto Luglio 1780. Cibi.

<i>In Conto delle Loggie di Raffaello.</i>	
<i>Pagati all'Architetto</i>	<i>ƒ 264.50</i>
<i>Item al Pittore</i>	<i>684.00</i>
<i>Item all'Intagliatore</i>	<i>1371.42</i>
<i>Item al Falegname</i>	<i>1731.95</i>
<i>Item all'Indoratore</i>	<i>986.28</i>
<i>Item al Coloraro</i>	<i>713.90</i>
	<i>ƒ 11888.05</i>
<i>Spese occorse al primo fabbro</i>	
<i>Spedito a doverne un altro</i>	
<i>Maestri Imperiali</i>	<i>ƒ 117.374</i>
<i>Spese per trasporto della Tela</i>	
<i>Item al Vaticano per farli vedere a' suoi Santi</i>	
<i>in tela impacciata</i>	<i>17.65</i>
<i>Spese per spedire il Modello della Loggia int. sino a Salocca</i>	<i>81</i>
	<i>ƒ 1460.024</i>
<i>Pagamenti e spese fatte per Conto delle Loggie di Raffaello int.</i>	<i>ƒ 12034.074</i>
<i>Pagati per il Viaggio di Tronbara e quarant'anni due Architetti 408</i>	
<i>effettivi</i>	<i>856.80</i>
<i>Item a' Santini per compra di diversi quadri Zecchini 8900</i>	<i>18245</i>
	<i>ƒ 31135.874</i>

Илл. 9: Счет за Лоджии Рафаэля
Abb. 9: Rechnung für die Loggien Raffaels

И далее следует чрезвычайно важное для нашей аргументации место: „Я поручу Унтербергеру и его ученику, которые написали для меня часть арабесок, положенных в маленький ящичек для ее императорского величества, показать в Ватикане лучшие образцы моей коллекции, и они будут удовлетворены, увидев, что их произведения приняты с восторгом (а в этом я уверен), и получив поощрение более эффективное, более действенное, чем мое. [...] Я сейчас провожу кое-какие эксперименты по нанесению воска [...] для ученика Унтербергера (как раз в той самой манере), который сделал копии Лоджий для ее величества и если получится, как я надеюсь, уже показал наш маленький эксперимент, можно будет передать эти копии Унтербергера в Россию. [...] Через месяц последняя часть копий Лоджий должна быть завершена, упакована в ящики и отправлена в Ливорно. Я присоединю к ним и тот фрагмент, который был сделан по уже известному вам образцу, и я не премину вас информировать обо всем том, что касается исполнения поручения ее императорского величе-

ства относительно копирования этих Лоджий Рафаэля“.⁵⁵

В ответ на это письмо Екатерина сообщает Гримму 4 апреля 1787 г.: „У меня нет времени комментировать божественного (т. е. Рейфенштейна — И. Л.), впрочем, это и не нужно; князь Потемкин пришел в восторг от посылки его энкаустики; очень жаль, что Унтербергер не мог ранее применять ее в копировании лоджий Рафаэля [...]“.⁵⁶

Таким образом, можно предположить, что свидетельство Гёте отражает один из этапов изготовления копий, и вопрос об использовании энкаустики при копировании Лоджий становится актуальным только в середине 1780-х гг., когда часть копий уже отправлена в Россию. Впрочем, как показывают счет за 1780 г. об оплате Лоджий Рафаэля, который Гримм аккуратно пересылает Екатерине с письмом от 18 (29) сентября 1780 г. — эта техника могла быть использована и ранее: среди прочих расходов там была и такая статья: „Расходы на транспорт пилястров в Ватикан для показа Его святости и на холст, покрытый воском, — 17, 65 скуди“ („Frais pour le transport des pilastres au Vatican, pour les faire voir à Sa Sainteté et pour de la toile cirée — 17, 65“) (курсив мой. — И. Л.)⁵⁷ (илл. 9).

Во второй половине 1770-х гг., когда в переписке Екатерины с Гриммом начинает звучать тема Лоджий Рафаэля, в России происходит формирование идеологии религиозно-политического „греческого проекта“, целью которого было отвоевание у Османской империи побережья Малой Азии и Константинополя. В результате планировалось освобождение территорий бывшей Византийской империи и восстановление православной „греческой империи“, править которой, по мысли Екатерины, должен был ее второй внук Константин, названный в память последнего византийского императора Константина XI Палеолога.

Художественный проект, направленный на воспитание художественного вкуса „по методу“ Винкельмана, — не только самой императрицы, но, по всей видимости, и ее внуков, родившихся в 1777 г. (Александр) и в 1779 г. (Константин), — становится в 1780-е гг. репрезентацией этого „греческого проекта“. Заказ Екатерины исполняли художники-классицисты, и русские Лоджии воспроизводили модель винкельмановской древнегреческой античности, „слепком“ кото-

рой мыслился древний Рим. Однако ватиканская галерея, перенесенная в Петербург, воссоздавала новую вселенную, сравнимую по масштабам с католическим Римом, но как бы зеркально его отражающую — идеальный христианский мир, близкий русскому сознанию. Гримм с чуткостью опытного царедворца улавливает этот новый антично-христианский образ мира, близкий Екатерине: в одном и том же письме-докладе от 18 (28 августа) 1780 г. он именует Екатерину и „гиперборийской Минервой“ („Minerve l'Hyperboréenne“), и „императрицей греков“ („l'Impératrice des Grecs“), и „главой Священной Греческой империи“ („chef du Saint-Empire Grec“).⁵⁸ Здесь же начинается звучать тема, высмеивающая и пародирующая католический Рим. Раньше, когда проект копирования Лоджий только начинался, Гримм использовал нейтральные выражения, противопоставляя православие и католицизм (доклад от 6 (17) июля 1779 г.): „Я подумал, что пока он (т. е. Рейфенштейн — И. Л.) жив, он всегда будет по мере сил находиться на службе нашей Императрицы, у которой будут всегда дела в Риме, хотя не может их быть между главою православной церкви восточной и главою схизматической римской церкви“.⁵⁹ Через год он уже спрашивает, правда ли, что „императрица греков осквернила себя присутствием при католической обедне“ („l'Impératrice des Grecs a commis l'abomination d'assister à une messe latine“), пишет о „священном петербургском треножнике“ („trépied sacré de Pétersbourg“).⁶⁰ Пересылая „императрице греков“ письма Рейфенштейна, он вовсе издевается над римским папой, в духе просвещенного XVIII в. не особо стесняясь в выражениях, называет его „антихристом, дающим аудиенцию“ („l'audience que l'Antechrist lui donnée“). В этом письме он, по-видимому, ссылается на одно из высказываний Екатерины, замечая, что в отличие от императрицы „мы, добрые лютеране [...] не можем давать его святейшеству, папе, такие имена [...]“.⁶¹ В другом месте Гримм противопоставляет „греческую императрицу“ („die griechische Kaiserin“) и „папашу Браски“ („der papa Braschi“), фамильярно именуя папу Пия VI его мирским именем.⁶² Ирония заключалась в том, что Лоджии Рафаэля располагались в личных покоях папы, и каждый раз Рейфенштейну приходилось добиваться аудиенции у папы и



Илл. 10: Джованни Вольпато, Лоджии Рафаэля в Ватикане, дверь с шарами Медичи, гравюра, 1772

Abb. 10: Giovanni Volpato, Die Loggien des Raffael im Vatikan, Tür mit den Kreisen der Medici, Stich, 1772

спрашивать разрешение копировать какую-либо часть галереи, о чем он подробно рассказывает Гримму, а тот соответственно — Екатерине (например, в письме от 9 августа 1780 г. речь идет об аудиенции у папы „кавалера Миллера“, одним из вопросов которой было разрешение на работу в его личных покоях).⁶³

Русская галерея в целом повторяет свой ватиканский образец, воспроизводя на сводах 52 сцены „Библии Рафаэля“: 48 сцен представляют Ветхий завет и четыре посвящены истории Нового завета. Однако Екатерина не только меняет сакральное пространство Ватиканского дворца на светское пространство Эрмитажа, хотя и это — весьма существенная инновация; Екатерина *сакрализует* императорскую власть. Ветхозаветный „закон“ как бы символически маркирует



Илл. 11: Лоджии Рафаэля в Эрмитаже, фрагмент двери с Рафаэлем

Abb. 11: Die Raffael-Loggien in der Ermitage, Türfragment mit Raffael-Medaillon

сущность „самодержавия“ Екатерины, создавая смысловое напряжение русских Лоджий.

В этой связи интересны изменения, внесенные художниками в сами росписи Лоджий (они известны и описаны⁶⁴), и те инновации, которые внес итальянский архитектор Джакомо Кваренги, выстраивая для них галерею в Петербурге. Нас интересуют лишь некоторые из них, воплощающие смысл идеологической конструкции Екатерины. Как следует из письма Гримма от 27 февраля (10 марта) 1781 г., именно Екатерина принимала решение о вносимых художниками изменениях.⁶⁵ Это — замена геральдических шаров Медичи на орнамент с медальоном, изображающим Рафаэля (илл. 10, 11), и замена герба папы Льва X на герб Российской империи (двуглавый орел с вензелем Екатерины II). Именно этот герб становится смысловым центром композиции русских Лоджий, поскольку он расположен в их центральном секторе — в отличие от герба Льва X в ватиканских Лоджиях, который словно открывает путь в созданную Творцом вселенную. В новой вселенной место императрицы-„законодательницы“ должно было быть центральным — место демиурга, творящего мир (илл. 12, 13). Это с некоторой иронией отмечает и Гримм: „Какое дьявольское наваждение, что в этой России все шиворот-навыворот по сравнению с другими странами. В большинстве великих держав все происходит без ведома госуда-

рей, которые обычно не вмешиваются ни в большие, ни в малые дела; в России же, наоборот, нельзя добиться успеха в самом пустяшном деле, не впутывая в него императрицу“.⁶⁶

Целостную вселенную создавали и Ватиканские Лоджии, поскольку Рафаэль и его ученики, изобразив в центре композиции ветхозаветную историю, так расположили декоративные эле-



Илл. 12: Лоджии Рафаэля в Ватикане, плафон с гербом папы Льва X и сценами из жизни Иосифа

Abb. 12: Die Raffael-Loggien im Vatikan, Decke mit dem Wapen von Papst Leo X. und Szenen aus dem Leben des Josef

Илл. 13: Лоджии Рафаэля в Эрмитаже, центральный плафон с российским гербом и вензелем Екатерины II и сценами из жизни Иосифа

Abb. 13: Die Raffael-Loggien in der Ermitage, zentrales Deckengemälde mit dem russischen Wapen und den Initialen von Katharina II. und Szenen aus dem Leben des Josef





Илл. 14: Фрагмент Лоджий в Эрмитаже, современный вид
Abb. 14 Fragment der Loggien in der Ermitage, heutiges Aussehen

Илл. 15: Лоджии Рафаэля в Ватикане, плафон с фигурой Славы и сценами бегства евреев из Египта
Abb. 15: Die Raffael-Loggien im Vatikan, Deckengemälde mit Figur der Gloria und Szenen vom Auszug der Juden aus Ägypten



менты, что они подчеркивали как бесконечную перспективу (на потолке многих сводов видны кусочки уходящего в бесконечность неба с птицами и облаками), так и красоту и удивительное многообразие сотворенного мира (стены и колонны покрыты множеством гротесков, изображающих причудливых существ, птиц и животных). Петербургские Лоджии зеркально переворачивают пространство и еще более усиливают символический эффект бесконечной вселенной: окна в Эрмитаже расположены на противоположной стороне галереи и заменены зеркалами, в которых отражается застекленная аркада, размыкающая границы пространства (илл. 14).

Рейфенштейн, который вполне отдавал себе отчет о необычности поручения Екатерины, предложил еще более усилить идеологическое звучание русских Лоджий. Двенадцать фигур Славы (Renommées), держащие в руках части папского герба, которые были расположены в центре каждой аркады, он предложил заменить эмблемами, воспевающими царствование Екатерины (илл. 15). Как следует из письма Екатерины Гримму от 25 июля 1780 г., она не препятствовала этой инициативе, опасаясь только „чрезмерной и неуместной лести“ („une flatterie excessive et déplacée“)⁶⁷. Рейфенштейн в развернутом письме Гримму (27 сентября 1780 г.) объясняет, что в этих эмблематических изображениях не будет „ничего панегирического, ничего

Илл. 16: Лоджии Рафаэля в Эрмитаже, плафон со светильником, где раньше могла находиться эмблема Екатерины, и со сценами истории всемирного потопа
Abb. 16: Die Raffael-Loggien in der Ermitage, Decke mit Leuchter an der Stelle, wo früher Katharinas Wappen gewesen sein könnte, und mit Szenen der Sintflut





Илл. 17: Корпус Лоджий Рафаэля на Зимней канавке в С.-Петербурге, проект архитектора Джакомо Кваренги, рисунок С. Ф. Галактионова, 1820–1830-е гг.

Abb. 17: Gebäude der Raffael-Loggien auf der Zimnjaja Kanavka in St. Petersburg, Projekt des Architekten Giacomo Quarenghi, Zeichnung S. F. Galaktionov, 1820–1830er Jahre

льстивого“. Он полагает: „Они будут выражать некоторые факты и события, которые некий историк выразил примерно так: „В счастливый век Екатерины в России поощрялись и распространялись науки, искусства, торговля и навигация. Победы и триумфы совершались на земле и на море“.⁶⁸

Однако петербургские Лоджии Рафаэля, задуманные как целостное произведение искусства, символизирующее эстетические ценности и идеологический проект эпохи Екатерины II, впоследствии, включившись в контекст русской культурной традиции, стали восприниматься по-другому. В эпоху Александра I и Николая I целостность и знаковость галереи уже не ощущается. Она неоднократно подвергается реставрации, воспринимаясь следующим поколением царствующего дома, обитавшего в Эрмитаже, либо как часть эрмитажной художественной коллекции, либо как декоративный элемент убранства дворца.

Какие части Лоджий Рафаэля были созданы в технике энкастики, вероятно, теперь восстановить невозможно. В 1816 г. — как показывает платежная ведомость — были выделены деньги на реставрацию живописи и лепку в Лоджиях Рафаэля,⁶⁹ часть росписей галереи пылилась „в кладовых Эрмитажа“, часть была вывезена в Царскосельский дворец, где в 1824 г. заменила „полинявшие“ копии,⁷⁰ в галерею были встроены различные витрины, в которых выставлялись то минералы, то антики, то другие коллекции;⁷¹ в 1830 г. разобраны и вывезены в Петергоф изразцовые печи, выстроенные внутри галереи для ее отопления;⁷² не сохранились и эмблемы, вместо которых сейчас в центре потолка каждой из двенадцати аркад подвешены светильники (илл. 16).

В эпоху Николая I было реконструировано и здание Лоджий, перестройкой которого, по иронии судьбы, занимался также немецкий художник-неоклассицист и архитектор Лео фон Клен-



Илл. 18: Корпус Лоджий Рафаэля на Зимней канавке в С.-Петербурге, проект архитектора Лео Кленце, современный вид

Abb. 18: Gebäude der Raffael-Loggien auf der Zimnjaja Kanavka in St. Petersburg, Projekt des Architekten Leo von Klenze, heutige Ansicht

це. Корпус Лоджий Рафаэля был разобран, передвинут к югу почти на 10,5 метров, по обе стороны галереи прибавилось по кабинету. Наружный фасад здания, выполненный по проекту Кленце, сегодня не имеет почти ничего общего с прежним фасадом Кваренги. И уже в 1839 г. остроумный маркиз А. де Кюстин называет эту галерею „пародией“ (илл. 17, 18).

Таким образом, переписка императрицы Екатерины II и барона Гримма позволяет увидеть один из важнейших путей рецепции Винкельмана в России — путь идеологической инструментализации. Трансфер его идей, связанный как с общеевропейскими процессами открытия античности, так и с внутренними потребностями русской культуры, оказался востребованным как механизм мифологизации власти Екатерины. „Пересаживание“ на русскую почву ватиканских Лоджий Рафаэля, осуществленное при посредстве немецких художников-классицистов, первоначально было связано с винкельмановским пониманием античности, классической нормы и вкуса. Однако со временем этот художественный проект начинает восприниматься как репрезентация религиозно-политического „греческого проекта“ Екатерины, идеологическая метафорика которого также опиралась на идеи Винкельмана, но целью которого было создание сакрализованной мифологии государства.

Примечания:

- 1 Я. К. Грот так охарактеризовал длительность переписки: „la correspondance de Catherine II avec Grimm commença au printemps de 1774 et se continua presque jusqu'à la mort de la grande souveraine“ (Письма Гримма к императрице Екатерине II, изданные Я. Гротом / Второе, значительно пополненное издание = *Lettres de Grimm à l'Impératrice Catherine II / Publiées par Jacques Grot / Seconde édition, considérablement augmentée.* SPb., 1885. С. IX (Сборник Императорского Русского исторического Общества. Т. 44)). Далее при ссылке на это издание используется сокращение: СБРИО. Т. 44.
- 2 *Huber M.* Prospectus de l'Histoire de l'Art de l'Antiquité, par Winkelmann, traduite de l'allemand par M. Huber, d'après l'original refondu par l'auteur. Leipzig, 1778. Подробнее о Губере см.: *Griener P.* L'Esthétique de la Traduction: Winkelmann, les langues et l'histoire de l'art (1755–1784). Genève, 1998. P. 43f.
- 3 СБРИО. Т. 44. С. 26.
- 4 „Il a une envie si forte de placer l'auguste nom de notre Impératrice à la tête des souscripteurs, qu'il m'a envoyé son épais prospectus par la poste sans égards aux frais. [...] D'où le traducteur conclut que je n'ai pas un instant à perdre pour mettre son prospectus aux pieds de Votre Majesté Impériale, dont j'exécuterai les ordres quand je les aurai reçus“ (Там же).
- 5 „Pour M. Huber et son prospectus que vous me dispenserez de lire, de même que sa traduction, je vous donne plein pouvoir de souscrire ou non souscrire, à votre fantaisie“ (Письма Императрицы Екатерины II барону М. Гримму (годы с 1774 по 1796) / Сообщено из Государственного архива Министерства Иностранных дел в С.-Петербурге / Изд. и снабдил предисловием акад. Я. К. Грот. СПб., 1878. С. 124 (Сборник Императорского Русского исторического Общества. Т. 21)). Далее при ссылке на это издание используется сокращение: СБРИО. Т. 21.
- 6 *Histoire de l'art de l'antiquité par M. Winkelmann, traduite de l'allemand par M. Huber.* Leipzig, 1781. Т. 1–3; *Histoire de l'art de l'antiquité par M. Winkelmann, traduite de l'allemand par M. Huber.* Nouvelle édition revue et corrigée. Paris, 1789. Т. 1–3.
- 7 *Journal Encyclopédique.* 1782 (1 juin). Tome IV. Partie I. P. 246–263; 1782 (15 juin). Tome IV. Partie III. P. 427–437.
- 8 *Journal Encyclopédique.* 1779 (1 juillet). Tome V. Partie I. P. 361; 1783 (1 octobre). Tome VII. Partie I. P. 107–118.
- 9 *Journal Encyclopédique.* 1779 (15 août). Tome VI. Partie I. P. 64–165; 1782 (15 mai). Tome IV. Partie I. P. 72–87.
- 10 „[...] peut-être Sa munificence ordinaire y joindra-t-elle une troisième pour M. Huber qui n'est pas le grand Huber de Genève, mais celui de Leipzig, traducteur de Winkelmann, pour qui Votre Majesté Impériale m'a permis de souscrire en Son nom auguste, et qui doit avoir expédié l'exemplaire ou les exemplaires de l'Impératrice (car je crois que la permission a été portée jusqu'à six) à M. de Stählin à Pétersbourg“. (СБРИО. Т. 44. С. 199).
- 11 СБРИО. Т. 44. С. 308–309.
- 12 СБРИО. Т. 44. С. 272.
- 13 *Латто-Данилевский К. Ю.* Об „Итальянском дневнике“ Н. А. Львова // *L'vov N. A.* Italienisches Tagebuch = Итальянский дневник. Hrsg. und kommentiert von Konstantin Ju. Lappo-Danilevskij / Übers. aus dem Russ. von Hans Rothe und Angelika Lauhus. Sankt Petersburg; Köln; Weimar; Wien, 1998. S. 40.

- 14 „Ce livre ne diminuera pas dans le palais impérial ni ce funeste Raphaélisme, *noch die leidige Cameensucht die je länger je mehr um sich greift*“ . (СБРИО. Т. 44. С. 199).
- 15 Подробнее о составе коллекции антиков Екатерины II см.: *Неверов О. Я.* Введение // Античные камеи в собрании Эрмитажа. Каталог. Л., 1988. С. 5–24.
- 16 СБРИО. Т. 21. С. 638.
- 17 *Неверов О. Я.* Геммы античного мира. М., 1982. С. 22.
- 18 СБРИО. Т. 21. С. 218, 220.
- 19 Там же. С. 214.
- 20 Там же. С. 203.
- 21 Там же. С. 188.
- 22 СБРИО. Т. 44. С. 173.
- 23 *Трубников А. А.* Материалы для истории царских собраний. Лоджии Рафаэля // Старые годы. 1913. Июль–сентябрь. С. 35.
- 24 *Logge di Rafaele nel Vaticano. Roma, 1772–1777. Parti 1–3.*
- 25 Речь шла о „копиях ватиканских арабесок Рафаэля“, которые Шувалов велел изобразить на белом мраморе. Ср.: „Andere Werkwürdigkeiten dieser Art sind erstlich Nachahmungen der vatikanischen Arabesken von Raphael, die der Oberkammerherr auf weißem Marmor hat malen lassen“ (Johann Bernoulli's Reisen durch Brandenburg, Pommern, Preußen, Curland, Russland und Pohlen in den Jahren 1777 und 1778. Leipzig, 1780. Bd. 5. S. 65).
- 26 „Je mourrai, je mourrai pour sûr: il fait un très grand vent de la mer, le pire de tout pour l'imagination [...] et cet après-midi les plafonds des loges de Raphaël me sont tombés entre les mains. Il n'y a absolument que l'espérance qui me soutient, je vous prie de me sauver: écrivez tout de suite à Reiffenstein, je vous en prie, de faire copier ces voûtes en grandeur naturelle, de même que les murs, et je fais vœu à Saint-Raphaël de faire construire ses loges coûte que coûte et d'y placer les copies, car il faut absolument que je les voie comme elles sont. J'ai une telle vénération pour ces loges, ces plafonds, que je leur voue la dépense de ce bâtiment et que je n'aurai ni paix ni repos jusqu'à ce que cela soit sur pied“ (СБРИО. Т. 21. С. 101–102).
- 27 СБРИО. Т. 21. С. 66, 86, 92.
- 28 „Grâce au ciel et au divin Reiffenstein, et au céleste baron, et aux plafonds en estampes des loges, et au peintre Unterberger, que j'allais oublier, voilà donc un pilastre et deux contrepilastres achevés et peut-être déjà en chemin. [...] Ô Rome, Rome! que tout le reste de l'univers est loin de l'atteindre en fait de beaux-arts, de beaux restes, de, de, de...“ (СБРИО. Т. 21. С. 134.)
- 29 *Винкельман И. И.* Избранные произведения и письма / Пер. А. А. Алявдиной, вступ. ст. и редакция Б. Пшибышевского. М., 1996. С. 110–111. Ср.: „[...] edle Einfalt und stille Größe [...] — und diese Eigenschaften sind es, welche die vorzügliche Größe eines Raffaels machen, zu welcher er durch die Nachahmung der Alten gelangt ist“ (*Winckelmann J. J.* Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst / Zweyte vermehrte Auflage. Dresden; Leipzig, 1756. S. 24).
- 30 Ср.: „Die beiden Apostel schweben nicht wie Würgeengel in den Wolken, sondern wenn es erlaubt ist, das Heilige mit dem Unheiligen zu vergleichen, wie Homers Jupiter, der durch das Winken seiner Augenlider den Olymp erschüttern macht“ (*Winckelmann J. J.* Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke. S. 25).
- 31 „Toutes les grandes parties que Raphael possédait supérieurement à tous les autres grands maîtres, correction et finesse dans le dessin, simplicité et naïveté dans la composition, et expression de l'âme des figures par les attitudes, gestes et mines de leur visage, selon la différence individuelle des personnes qui composent le scène [...]“ (Приложение к переписке Екатерины и Гримма, сообщения различных лиц из разных городов Европы // РГАДА. Ф. 10. Оп. 3. Ед. хр. 504. Л. 80–80 об.).
- 32 *Винкельман И. И.* Мысли о подражании произведениям греческой живописи и скульптуры. С. 111. *Winckelmann J. J.* Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke. S. 25.
- 33 *Винкельман И. И.* О способности чувствовать прекрасное в искусстве // Винкельман И. И. Избранные произведения и письма. С. 230; *Winckelmann J. J.* Abhandlung von der Fähigkeit der Empfindung des Schönen in der Kunst, und dem Unterrichte in derselben. Dresden, 1763. S. 14.
- 34 *Винкельман И. И.* Избранные произведения и письма. С. 231–232. Ср.: „[...] die sogenannte Bibel des Raffael, [...] das ist die Geschichte des alten Testaments, welche dieser große Künstler an dem Gewölbe eines offenen Ganges im vatikanischen Palaste teils selbst gemalt, teils nach seinen Zeichnungen ausführen lassen“ (*Winckelmann J. J.* Abhandlung von der Fähigkeit der Empfindung des Schönen. S. 15–16).
- 35 *Винкельман И. И.* Избранные произведения и письма. С. 234. Ср.: „Es kann also die wahre und völlige Kenntnis des Schönen in der Kunst nicht anders als durch Betrachtung der Urbilder selbst und vornehmlich in Rom erlangt werden, und eine Reise nach Italien ist denjenigen zu wünschen, die mit Fähigkeit zur Kenntnis des Schönen von der Natur begabt sind und hinlänglichen Unterricht in derselben erlangt haben“ (*Winckelmann J. J.* Abhandlung von der Fähigkeit der Empfindung des Schönen. S. 16–17).
- 36 *Винкельман И. И.* Избранные произведения и письма. С. 239. *Winckelmann J. J.* Abhandlung von der Fähigkeit der Empfindung des Schönen. S. 21.
- 37 СБРИО. Т. 21. С. 102.
- 38 Там же. С. 134.
- 39 Там же. С. 101–102.
- 40 „[...] à Rome, où le cher divin Reiffenstein, [sur la pancarte du céleste baron] a mis en l'air toutes les têtes et a commencé déjà les échafaudages pour la copie des loges. [...] je n'ai eu rien de plus pressé que d'ordonner au très ample baron Friedrichs d'envoyer à Gaspard Santini, banquier à Rome, une lettre de crédit pour qu'il tire sur lui, Friedrichs, à mesure que le divin Reiffenstein prendra chez lui, Gaspard Santini, jusqu'à l'occurrence de 23,126 scudi romani. [...] Was meinen Sie davon?“ (Там же. С. 117–118).
- 41 *Винкельман И. И.* Избранные произведения и письма. С. 114. Ср.: „[...] nach dem Studio der schönen Natur, des Konturs, der Draperie, und der edlen Einfalt und stillen Größe in den Werken griechischer Meister, wäre die Nachforschung über ihre Art zu arbeiten ein nötiges Augenmerk der Künstler, um in der Nachahmung derselben glücklicher zu sein“ (*Winckelmann J. J.* Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst / Zweyte vermehrte Auflage. Dresden; Leipzig, 1756. S. 28).
- 42 *Winckelmann J. J.* Geschichte der Kunst des Alterthums. Dresden, 1764. S. 286–287.
- 43 Extrait du Mémoire sur la Peinture à l'Encaustique, et sur la

Peinture à la Cire, par M. le comte de Caylus, de l'Académie des Belles-lettres, et par M. Majault, Docteur de la Faculté de Médecine en l'Université de Paris, et Ancien Médecin des Armées du Roi // *Journal œconomique, ou Mémoires, notes et avis sur l'Agriculture, les Arts, le Commerce, & tout ce qui peut avoir rapport à la santé, ainsi qu'à la conservation & à l'augmentation des biens des Familles.* (Paris). 1755. Octobre. P. 69–96; Mémoire sur la peinture à l'encaustique et sur la peinture à la cire / Par M. le comte de Caylus [...] et M. Majault [...]. Genève, 1755; *Mazéas G.* Extract of a Letter. Concerning an Ancient Method of Painting, Revived by Count Caylus // *Philosophical Transactions.* (London). 1756. № 49. P. 652–654; *Parsons J.* Observations on the Abbé Mazéas's Letter on the Count de Caylus's Method of Imitating the Ancient Painting in Burnt Wax // *Philosophical Transactions.* (London). 1756, № 49. P. 655–663; *Müntz J.* Encaustic: Or, Count Caylus's Method of Painting in the Manner of the Ancients. London, 1760; *Müntz J.* Encaustic: Or Count Caylus's Method // *The Critical Review, or Annals of Literature.* (London). 1760. № 10, July. P. 26–27.

44 „Античные художники рисовали двумя способами — кистью и грифелем. [...] Второй род живописи грифелем создавался в воске и, скорее всего, только на небольшой дощечке, чтобы ее можно было легко держать в руке. Основа наносилась общая, предположительно, белым воскам, так, как покрывали дощечку для письма. На этой загрунтованной дощечке выскребалось пространство по контуру того предмета, который нужно было изобразить и где художник затем начинал наносить свою восковую краску. Собственно говоря, художники держали перед собой восковые краски различных цветов, которые хранились отдельно друг от друга в особых ячейках ящика, чтобы грифелем наносить друг за другом подходящие цветовые оттенки; затем краски растирались небольшой лопаточкой, более или менее разогретой на жаровне с углями, и контур размывался так, как хочет художник. Таким способом постепенно вся дощечка покрывалась красками и картина завершалась вплоть до последнего цветового перехода. Затем, чтобы еще больше размыть контур красок и окончательно разгладить все шероховатости, готовую картину, вероятно, подсушивали на огне — снова слегка нагревая ее поверхность“ („Die Alten hatten zwei Gattungen zu mahlen, die eine mit dem Pinsel, und die andere mit dem Griffel. [...] Die zweite Gattung der Malerei, mit dem Griffel, geschah in Wachs, und zwar, wie es scheint, nur auf Tafeln von nicht bedeutender Größe, um die Tafeln desto leichter zu handhaben. Die Grundierung der Tafel war allgemein, wie es scheint, mit weißem Wachs, so wie man die Tafeln zum Schreiben überzogen. Auf eine so grundierte Tafel wurden die zu mahlenden Gegenstände eingerissen, wo dann der Mahler begann seine Wachspastelle aufzutragen. Der Künstler hatte nämlich die in besondere Fächer eines Kastens abgeteilten Wachspastelle der verschiedensten Farben vor sich, um mit dem Griffel die passenden Farbenteilchen neben einander aufzutragen, und sie dann mit dem eisernen Spatzen, mehr oder weniger in einer Kohlenpfanne erwärmt, auszubreiten, und die Tinten nach Belieben mit einander zu verschmelzen. Auf solche Weise ward allmählig die ganze Tafel mit den Farben überdeckt, und das Gemälde bis zum letzten Übergehen vollendet. Dann kam noch das eigentliche Einbrennen des

Gemahlten hinzu. Dies geschah, wie es scheint, durch eine leichte Erwärmung der Oberfläche, um die Tinten der Farben mehr zu verschmelzen und vollkommen abzugleichen“ (*Hirt A.* Die Geschichte der bildenden Künste bei den Alten. Berlin, 1833. S. 162–163).

45 *Goethe J. W.* Sämtliche Werke. Hamburger Ausgabe. Hamburg, 2003. Bd. 10. S. 144.

46 *Трубников А. А.* Материалы для истории царских собраний. С. 34–38; *Левинсон-Лессинг В. Ф.* История картинной галереи Эрмитажа. Л., 1985. С. 99.

47 „Jene Kunst, eine Wachsseife zum Bindemittel der Farben anzuwenden, war erst vor kurzem wieder in den Gang gekommen, und da es in der Kunstwelt hauptsächlich darum zu tun ist, die Künstler auf irgendeine Weise zu beschäftigen, so gibt eine neue Art, das Gewohnte zu tun, immer wieder frische Aufmerksamkeit und lebhaften Anlass, etwas, was man auf die alte Weise zu unternehmen nicht Lust hätte, in einer neuen zu versuchen. Das kühne Unternehmen, für die Kaiserin Katharine die Raffaelschen Logen in einer Kopie zu verwicklichen und die Wiederholung sämtlicher Architektur mit der Fülle ihrer Zieraten in Petersburg möglich zu machen, ward durch diese neue Technik begünstigt, ja, wäre vielleicht ohne dieselbe nicht auszuführen gewesen. Man ließ dieselben Felder, Wandteile, Sockel, Pilaster, Kapitäl, Gesimse aus den stärksten Bohlen und Klötzen eines dauerhaften Kastanienholzes verfertigen, überzog sie mit Leinwand, welche grundiert sodann der Enkaustik zur sichern Unterlage diente. Dieses Werk, womit sich besonders Unterberger nach Anleitung Reiffensteins mehrere Jahre beschäftigt hatte, mit großer Gewissenhaftigkeit ausgeführt, war schon abgegangen, als ich ankam, und es konnte mir nur, was von jenem großen Unternehmen übrigblieb, bekannt und anschaulich werden“ (*Goethe J. W.* Werke. München, 1982. Bd. 11. Zweiter Römischer Aufenthalt. September 1787. S. 406–407).

48 *Соколова Т. М.* Лоджии Рафаэля. Л., 1975. С. 15; Лоджии Рафаэля в Эрмитаже [альбом: авт. текста Н. Н. Никулин]. СПб., 2005. С. 30.

49 Там же. С. 23–24.

50 Там же. С. 30. Прим. 30, 66.

51 *Saggi sul ristabilimento dell'antica arte de' greci, e de' romani pittori del signor Abate D. Vincenzo Requeno.* Venezia, 1784.

52 *Memorie per le belle arti.* 1785. Giugno P. LXXXIX–XCIV; 1785. Luglio. P. CVI–CX („Pittura“); 1785. Luglio. P. CXXI–CXXVI („Architettura“).

53 *Journal Encyclopédique.* 1786 (1 mai). Tome III. Partie III. P. 561; 1786 (1 juillet). Tome V. Partie I. P. 100–105 и др.

54 Ср.: *Memorie per le belle arti.* 1786. Novembre. P. CCLVII–CCLVIII („Pittura all'encausto“); 1788. Giugno. P. CLI–CLII („Pittura all'encausto“); *Journal Encyclopédique.* 1784 (1 septembre). Tome VI. Partie II. P. 511–515 („Observations sur la peinture à l'encaustique en usage chez les anciens, adressées à un amateur des arts, par M. Pingeron, ancien secrétaire du musée de Paris“) и др.

55 „J'ai cru devoir aussi joindre à cet envoi une espèce de miniature, en arabesque que vous aurez trouvée au fond de la petite caisse, représentant un petit compartiment tiré des Loges de Raphaël, peint en encaustique suivant le Système des anciens, nouvellement recherché et retrouvée par M^r Requeno, savant ex-jésuite Espagnol à Ferrare. Depuis quelque temps les feuilles littéraires et publiques d'Italie en parlent souvent trop ou trop

peu favorablement. [...] La longue maladie qui l'automne et l'hiver passés m'oblige de garder presque trois mois ma chambre, me donna publié sur ses nouvelles découvertes dans l'ancienne manière de peindre en encaustique, bien différente de celles qui sous les auspices de Monsieur le Comte de Caylus furent faites, il y a trente ans environ, en France. [...] Mais il n'est pas nécessaire qu'on peigne toujours sur le mortier ses murailles, j'ai peint et j'ai fait peindre sur toutes sortes de canevas, papier, vélin, toiles, bois, muraille et marbre, depuis le genre le plus fine comme de miniature, têtes, figures et sujets historiques, paysages, marines, décorations dans les manières très-fines ou brossées comme la sorte les peintures sur les murailles antiques, et tout a également réussi. [...] Je chargeai donc M. Unterberger et son élève, qui a peint pour moi la pièce en arabesque qui est dans la petite caisse de Sa Majesté Impériale, de présenter au Vatican les meilleures pièces de ma collection, et ils eurent la satisfaction d'y voir leurs ouvrages applaudis de manière à espérer des encouragemens plus efficaces que les miens. [...] Je fais actuellement quelques essais sur enduire de cire [...] par un élève d'Unterberger précisément de la même manière dont les copies des Loges pour Sa Majesté Impériale ont été faites, et si cela réussit, comme je l'espère par une petite expérience déjà faite, on pourrait en rendre les copies d'Unterberger en Russie. [...] Dans un mois de temps le dernier morceau de ces copies des Loges doit être fini, encaissé et expédié pour Livourne. J'y joindrai alias le morceau de l'expérience indiquée, et je ne manquerai pas de vous informer de tout ce qui concerne l'exécution des ordres de Sa Majesté Impériale par rapport à ces Loges de Raphaël copiées" (Письмо И. Ф. Рейффенштейна к барону Ф. М. Гримму из Рима от 10 января 1787 г. // Архив СПбИИ РАН. Ф. 203. Оп.1. Ед. хр. 165. Л. 8–10). Благодарю А. Ф. Строева, обратившего мое внимание на это письмо.

56 „Je n'ai pas le temps de commenter le divin; d'ailleurs cela ne manquerait pas. Le prince Potemkine s'est emparé de l'envoi encaustique du divin; c'est bien dommage que Unterberger n'aient pu employer cela pour les copies des loges de Raphaël [...]“ (СБРИО. Т. 21. С. 402).

57 Общий счет за Лоджии Рафаэля, выставленный в 1780 г. Екатерине II римским банкиром Гаспаро Сантини, составил 16 000 скуди. См.: Приложение к переписке Екатерины и Грима // РГАДА. Ф. 10. Оп. 3. Ед. хр. 504. Л. 138 об. 58 СБРИО. Т. 44. С. 95, 96.

59 „J'ai jugé que tant qu'il vivrait, il serait toujours plus ou moins employé au service de notre Impératrice, qui ne cesserait jamais d'avoir des affaires à Rome, quoiqu'il n'y en ait point entre le chef de l'église orthodoxe grecque et celui de l'église schismatique romaine“ (СБРИО. Т. 44. С. 56).

60 СБРИО. Т. 44. С. 96.

61 „[...] nous [...] braves Luthériens [...] ne pouvons plus donner à sa sainteté, le Pape, les noms dont nous l'avons de tout temps décoré [...]“ (СБРИО. Т. 44. С. 98).

62 СБРИО. Т. 44. С. 160.

63 Приложение к переписке Екатерины и Гримма, сообщения различных лиц из разных городов // РГАДА. Ф. 10. Оп. 3. Ед. хр. 504. Л. 93.

64 См.: Соколова Т. М. Лоджии Рафаэля. С. 15.

65 СБРИО. Т. 44. С. 137.

66 „C'est diabolique que cet empire de Russie soit au rebours de tous les autres pays. Dans la plupart des autres grandes monarchies tout se fait et se passe à l'insu du souverain, qui ne

se mêle ordinairement ni des grandes ni des petites affaires; en Russie, au contraire, on ne peut réussir dans la plus petite bagatelle sans y mêler l'Impératrice“ (СБРИО. Т. 44. С. 132).

67 СБРИО. Т. 21. С. 183.

68 РГАДА. Ф. 17. Оп. 2. Ед. хр. 281. Л. 2–2об.

69 Ложи Рафаэля. О выдаче денег на реставрацию живописи и лепку. 1816 // РГИА. Ф. 471. Оп. 1. Ед. хр. 554.

70 О перемене пилястр и плафонов Рафаэлевой Ложи в Царском Дворце (1824) // Архив Государственного Эрмитажа. Ф. 1. Оп. 2, ч. 1. Ед. хр. 15. Л. 37–61.

71 О передаче минералогического кабинета, находящегося в Рафаэлевой Ложи (1832) // Архив Государственного Эрмитажа. Ф. 1. Оп. 1. Ед. хр. 13.

72 Реестр вещам, назначенным для употребления к отделке Петергофского дворца в английском саду // РГИА. Ф. 466. Оп. 1. Ед. хр. 98. Л. 107 сл.

Irina Nikolaevna Lagutina

J. J. WINCKELMANN IM BRIEFWECHSEL VON KATHARINA II. MIT F. M. GRIMM

Der mehrere Jahre andauernde Briefwechsel der russischen Zarin Katharina II. (1729–1796) mit Baron Friedrich Melchior Grimm (1723–1807)¹, der auf Französisch mit wenigen deutschen Einsprengseln geführt wurde, ist eine der wichtigsten Quellen für die Erforschung der Rezeption der europäischen künstlerischen Ideen und der Aufklärungsideologie in Russland (Abb. 1). Behandelt werden darin die verschiedensten Themen – von künstlerischen und politischen Vorhaben, Fragen des Erwerbs von Kunstwerken bis hin zu persönlichen Ansichten über Geschmack, Pläne, Enkelkinder usw. Der Briefwechsel besteht aus zwei Teilen: dem Textkorpus der Briefe selbst, die zum größten Teil bereits im 19. Jahrhundert veröffentlicht wurden, und aus der als Anhang an Grimms Briefe angefügten Korrespondenz anderer Verfasser. Zu ei-

nem beträchtlichen Teil sind dies die bis heute nicht herausgegebenen Briefe von Johann Friedrich Reiffenstein (1719–1791), der sich in Rom als Handelsvermittler beim Ankauf von Kunstwerken und Kommissionär der Kaiserlichen Kunstakademie betätigte. Winckelmann wird in der Korrespondenz nur einige Male erwähnt, doch stimmt eine ganze Reihe von Katharinas Äußerungen mit den ästhetischen Ansichten Winckelmanns überein, was zweifelsfrei belegt, dass die Zarin seine Ansichten schon Ende der 1770er Jahre kannte.

Die erste Erwähnung Winckelmanns findet sich in Grimms Brief vom 30. November /11. Dezember 1778 im Zusammenhang mit Michael Huber (1727–1804), dem Übersetzer der *Geschichte der Kunst des Alterthums* ins Französische. Huber unterrichtete französische Sprache und Literatur an der Leipziger Universität und veröffentlichte 1778 den Entwurf der in Arbeit befindlichen Übersetzung.² Als Grimm der Zarin den „Herrn Huber aus Leipzig“ vorstellt, der „eine genaue Übersetzung des Werkes von Winckelmann macht“ („Ce M. Huber de Leipzig [...] prépare une traduction exacte de l’ouvrage de Winkelmann“³), nennt er weder den Titel des Werkes, noch erklärt er, wer Winckelmann ist, d.h., man darf davon ausgehen, dass Katharina sowohl den Namen des Verfassers als auch den Titel seines Hauptwerkes („l’ouvrage“) kennt. Grimm schlägt Katharina vor, sich in die Bestellliste einzutragen und den Entwurf kennenzulernen. Er schreibt, der Übersetzer „wünsche so sehr, dass der kaiserliche Name unserer Zarin an der Spitze der Abonnenten stehen möge, dass er mir seinen dicken Prospekt, ungeachtet der Kosten, mit der Post gesandt hat.“ Weiter erkundigt er sich vorsichtig, im Stile eines Höflings, ob er ihr diesen Prospekt nicht zur Kenntnismahme schicken sollte („Ich weiß nicht, wie der Übersetzer auf den Gedanken kommen konnte, dass ich nicht verabsäumen würde, seinen Prospekt Ihrer Kaiserlichen Majestät zu Füßen zu legen, deren Befehlen ich sofort Folge leiste“).⁴ Es ist interessant, dass die Zarin es zwar ablehnt, das archäologische Werk zu lesen, aber dennoch Grimm erlaubt, nach Gutdünken zu verfahren: „[...] was M. Huber und seinen Prospekt betrifft, ersparen Sie mir das Lesen, auch das Lesen der Übersetzung, ich überlasse ihnen die Entscheidung zu bestellen oder nicht zu bestellen, wie es Ihrer Phantasie beliebt“ (Brief vom 1./2. Januar 1779).⁵ Die erste Ausgabe dieser Übersetzung erschien in drei Bänden in Leipzig 1781⁶, und an der Spitze der Abonnentenliste prangte dank Grimms Bemühungen der Name von Katharina II.

Dieser Gegenstand erscheint im Briefwechsel nicht zufällig, denn in den 1770er – 1780er Jahren wird Winckelmanns Name nicht nur unter den Fachleuten für Archäologie und Altertum, sondern auch unter der gebildeten Leserschaft allgemein bekannt. Katharina hätte – auch ohne besonderes wissenschaftliches Interesse für antike Funde – mühelos Informationen über Winckelmann bekommen können, zum Beispiel aus der am Petersburger Hofe beliebten Zeitung *Journal Encyclopédique*, wo in jeder Nummer Auszüge aus der *Geschichte der Kunst des Alterthums* erscheinen, dazu Artikel mit genauen Erörterungen seiner ästhetischen Ansichten und Auffassungen zum Altertum⁷, der umfangreiche Artikel von Ch. G. Heynes *Lob-schrift auf Winkelmann*⁸, viele seiner Briefe⁹ usw.

Das Thema erscheint in einem weiteren Brief von Grimm vom 12. (23.) August 1781, worin der Verfasser wiederum nichts „verabsäumen möchte“ und an Katharina, die ihm zwei goldene Medaillen schickt, welche er an zwei von ihr ausgewählte Personen überreichen soll, die Bitte richtet, seinen Protegé mit einer ebensolchen Medaille zu würdigen: „vielleicht könnte Eure übliche Großzügigkeit dazu noch eine dritte [Medaille, I. L.] für M. Huber geben, nicht den großen Huber aus Genf, sondern Huber aus Leipzig, den Übersetzer Winckelmanns, dessen Werk Ihre Kaiserliche Majestät gestattet mit Ihrem Kaiserlichen Namen zu zeichnen, dieser müsste schon ein Exemplar oder etliche Exemplare für die Zarin (ich meine die Erlaubnis für bis zu sechs Exemplare bekommen zu haben) an Herrn Stählin nach Petersburg abgeschickt haben“.¹⁰ Katharina ist mit der Medaille zwar einverstanden, hat aber keine Eile mit der Erfüllung des Versprechens, denn am 1. (12.) Januar 1783 erwähnt Grimm beiläufig, dass Huber die goldene Medaille immer noch nicht bekommen habe, die ihm „vor achtzehn Monaten versprochen“ worden sei, und weist Katharina sorgsam auf die Erfüllung des Versprechens hin: „[...] diese Gunsterweisung haben die Zeitungen schon ausposaunt, und alle wollen die Medaille sehen, sodass Huber verdächtigt wird, ein Betrüger zu sein. Der Arme ist darüber schon ganz betrübt.“¹¹ Am 9. März 1783 teilt Katharina Grimm mit, dass sie die goldene Medaille für Huber abgesandt habe.¹²

Wie man sieht, ist es Grimm, der die Zarin auf die entstehende französische Übersetzung der *Geschichte der Kunst des Alterthums* aufmerksam macht und durch dessen Bemühen schon 1781 höchstwahrscheinlich mehrere Exemplare des Werkes nach Sankt Petersburg geschickt wurden. Auch wenn man Katharina

rinas Interesse für Winckelmanns Schriften nicht überbewerten sollte – es bewegte sich auf dem allgemeinen europäischen Niveau der Antiken-Mode – so findet man doch zwischen den Zeilen der Korrespondenz ein Verständnis für die klassische Kunst, wie es in Winckelmanns Ideen erscheint, denn diese wurden, wie K. Ju. Lappo-Danilevskij zu Recht bemerkt, in Russland „begierig aufgenommen und hastig aufgegriffen, denn sie erwiesen sich als außergewöhnlich überzeugend und deshalb einflussreich.“¹³

Bezeichnend ist, wie Grimm die *Geschichte der Kunst des Alterthums* in einem der zitierten Briefe an Katharina charakterisiert: „Dieses Buch wird im kaiserlichen Palast weder dem *bekanntem Raphaélisme* noch der *leidigen Cameensucht*, die sich immer weiter verbreitet, Abbruch tun“ (Hevorhebung I. L.).¹⁴ Grimm schreibt zwar im üblichen vornehm lavierenden Stil, doch wie aus diesem Auszug hervorgeht, versteht er sehr wohl, dass die Popularisierung eines ernsthaften wissenschaftlichen Werkes in den Kreisen des Zarenhofes etwas unpassend ist. Doch um seine derart beharrliche Unterstützung für die Hubersche Übersetzung der *Geschichte der Kunst des Alterthums* zu untersetzen, weist er geschickt darauf hin, dass gerade die Winckelmannsche Kunsttheorie die Mode für Antike und griechische Kunst begründet und außerdem mit der Vorstellung von Raffael als klassischem Künstler korreliert. Grimm verknüpft Winckelmanns Ideen insbesondere mit Katharinas Leidenschaft für antike Kameen, deren Sammlung eine der bedeutendsten in Europa war und in den 1790er Jahren rund 10.000 Stücke zählte.¹⁵ Das „Antikenkabinett“ war, wie aus dem Brief der Zarin an Grimm vom 25. Mai 1795 hervorgeht, für sie eine Art „Lehrmaterial“ für das Studium der Antike: Die Kollektion sei „systematisch angeordnet, beginnend mit den Ägyptern, weitergehend über alle Mythologien und Geschichten“ („tout cela est rangé systématiquement en commençant par les Egyptiens et passant par toutes les mythologies, histories“).¹⁶ Man muss anmerken, dass die Systematisierung dieser Sammlung (zu dieser Zeit gab es bereits den handschriftlichen Katalog der Antikensammlung der Ermitage (in französischer Sprache) ohne Winckelmanns Veröffentlichung der „Beschreibung der geschnittenen Steine des verstorbenen Baron von Stosch“ (*Description des pierres gravées du feu baron de Stosch*, 1760) unmöglich gewesen wäre, und dass nach Ansicht von O. Ja. Neverov „Winckelmann, der keine anderen griechischen Originale in den Händen hatte, erst durch die Gemmen in seiner *Geschichte der Kunst des Alterthums* ein zutreffendes Bild der Ent-

wicklung und der Abfolge der Stile der antiken Kunst geben konnte“.¹⁷ Die von Grimm verwendeten Ausdrücke „die leidige Cameensucht“ und „ce funeste Raphaélisme“ beziehen sich auf Briefe von Katharina (vom 13. Juli 1781, 12. September 1781, 21. April 1781 u.a.), in denen die Zarin ihre „Kameensucht“ als „Gefräßigkeit“ („la gloutonnerie“)¹⁸ bezeichnet und mit der Krätze vergleicht („la gloutonnerie de cette espèce se gagne comme la gale“)¹⁹, gleichzeitig zählt sie sich zu den „Vielfraßen“ („le registre des gloutons“), was dem „göttlichen“ Reiffenstein mitzuteilen sei, ebenso bezüglich der Antiken, „Ansichten von Rom“, „Ansichten von Sizilien“, der „Villa Farnese“ usw. – an vorderster Stelle der Liste stehen jedoch die „Arabesken von Raffael“ („les arabesques de Raphaël“).²⁰ Katharina erwähnt in ihren Briefen oftmals sowohl die Kameen als auch das Kopieren von Raffaels Loggien (Brief vom 7. September 1780)²¹, in Grimms Briefen ist gleichzeitig die Rede von „einem schweren Anfall von „Antiquitäten-Fieber, oder Raphaels-Sucht“ (Brief vom 6. [17.] Juni 1781).²²

Das Kopieren von Raffaels Loggien in Vatikan durch eine Gruppe von deutschen Malern – Schülern und Anhängern von Winckelmann (A. R. Mengs, J. F. Hackert, A. Kauffmann, K. Unterberger u.a.) – wird schrittweise zum wesentlichen Thema des Briefwechsels zwischen Katharina und Grimm in den 1780er Jahren. Organisator des Vorhabens war Reiffenstein und als Vermittler trat Grimm auf, der zu jener Zeit in Paris lebte. Dieser bekam aus Rom Reiffensteins detaillierte Berichte und legte diese seinen „Rechenschaftslegungen“ an Katharina über den ästhetischen, ideologischen und finanziellen Aspekt des Projekts bei.

Die Frage, weshalb Katharina eine märchenhafte Summe für die Anfertigung von Kopien eines Kunstwerkes ausgab und sie den Perlen ihrer Kollektion in der Ermitage hinzufügte, erfordert eine gesonderte Untersuchung und lenkt unsere Aufmerksamkeit auf die Winckelmannsche Bewertung von Raffaels Schaffen im Kontext des Klassizismus am Ende des 18. Jahrhunderts.

Zu jener Zeit gab es bereits eine ganze Reihe von Stichen, Gemälden und Alben, die das Motiv der Vatikanischen Loggien ganz oder teilweise abbildeten. Nach Ansicht von A. A. Trubnikov bekam Katharina II. diese Darstellungen vom Fürsten N. V. Repnin 1775²³; es handelte sich dabei um kolorierte Stiche von G. Volpato und G. Ottaviani nach Zeichnungen der Künstler G. Savorelli und P. Camporesi²⁴ (Abb. 2). Kopien der Loggien von Raffael brachte 1777 auch

I. I. Šuvalov von seiner Auslandsreise mit und hätte sie Katharina zeigen können (gesehen und beschrieben hat sie der deutsche Jurist und Astronom Johann Bernulli, der Šuvalov 1778 besuchte).²⁵ Der ganze Satz bestand aus 46 Stichen und war in drei Teile geteilt, die die Darstellungen der Pfeiler, der Wände und der Decken der Loggien enthielten. Im zweiten Teil waren unter der bildlichen Darstellung auch die Bezeichnungen der biblischen Szenen mit Angabe des Kapitels und des Verses in der Heiligen Schrift als Stich vorhanden. Aus diesem Grunde wurden zunächst dieser Teil des Satzes und später alle Stiche als „Raffaels Bibel“ bezeichnet. Gegenwärtig befindet sich diese Ausgabe im StICKKABINETT der Staatlichen Ermitage (Sankt Petersburg).

Der bekannte Brief von Katharina an Grimm vom 1. September 1778, in dem sie schreibt, dass das Betrachten der Stiche von Volpato und Ottaviani an einem Tag, an dem sie schon am Morgen schlechter Stimmung war, der Anlass zur Bestellung der Kopien von Raffaels Loggien war, schafft die Illusion einer inneren Aufwallung der Zarin und einer leidenschaftlichen Liebhaberin und Kennerin des Schönen: „Ich sterbe, ich sterbe bestimmt: vom Meer weht ein sehr starker Wind, der schlimmste, den man sich vorstellen kann, [...] und heute Nachmittag sind mir die Decken von Raffaels Loggien in die Hände gefallen. [...] Ich bitte Sie, schreiben Sie sofort an Reiffenstein, er soll diese Gewölbe in natürlicher Größe kopieren lassen, ebenso die Wände, und ich gelobe dem heiligen Raphael, die Loggien, koste es was es wolle, bauen zu lassen und dort die Kopien anzubringen, denn ich muss sie unbedingt so sehen, wie sie sind. Ich verehere diese Loggien, diese Decken so sehr, dass ich ihnen zu Ehren die Mittel für dieses Gebäude ausbe und nicht Rast noch Ruh haben werde, bevor das nicht vollendet ist“²⁶ (Abb. 3).

Doch Katharina verstellt sich hier – die Bestellung der Kopien war durchaus kein Impuls einer seelischen Regung, denn sie hatte die Stiche schon ganze drei Jahre zu ihrer Verfügung und erwähnt Raffaels Loggien schon früher, zum Beispiel in den Briefen an Grimm vom 5. Oktober 1777, 13. April 1778, 8. Juni 1778 u.a.²⁷ Vielmehr muss sie zu dieser Zeit schon ein neues Projekt im Kopf gehabt haben, denn sie bestellt ja nicht einfach darstellende Kopien der Decken, Wände und Gewölbe, sondern überträgt gewissermaßen ein Stückchen Rom in natürlicher Größe hierher, mit dem sich, wie sie in emotional aufgeladener Weise am 11. April 1779 an Grimm schreibt, auf dem Gebiet der Kunst kein Land vergleichen könne: „Gott sei Dank

sind dank Reiffenstein und dem Maler Unterberger, den ich nie vergessen werde, ein Pilaster und zwei Gegenpilaster fertig und vielleicht schon auf dem Wege. [...] Oh Rom, Rom! Wie weit entfernt von dir ist doch der Rest der Welt in den schönen Künsten, den schönen Hinterlassenschaften [...]“²⁸

Nach Winckelmanns Lehre besitzen Raffaels Werke alle Eigenschaften der antiken Vorbilder: den Werken Raffaels sei die „edle Einfachheit und stille Größe“ eigen und „diese Eigenschaften sind es, welche die vorzügliche Größe eines Raffaels machen, zu welcher er durch die Nachahmung der Alten gelangt ist.“²⁹ In seinen *Gedancken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Bildhauerey und Mahlerey* spricht Winckelmann von Raffaels Aposteln: „Die beiden Apostel schweben nicht wie Würgeengel in den Wolken, sondern [...] wie Homers Jupiter, der durch das Winken seiner Augenlider den Olymp erschüttern macht.“³⁰ Wie aus Reiffensteins Brief vom 23. Juni 1779 hervorgeht, den Grimm akkurat seinem eigenen Bericht für Sankt Petersburg beigelegt hat, ist er es, der Katharina den Erwerb von Raffaelkopien empfiehlt. Reiffenstein hält sich an die Ansichten Winckelmanns und unterstreicht „die großen Vorzüge von Raffael gegenüber den anderen großen Meistern, die Genauigkeit und Feinheit der Zeichnung, die Einfachheit und Natürlichkeit der Komposition, den Ausdruck der Seele der Figuren durch ihre Haltung, Gestik und Mimik entsprechend den individuellen Unterschieden der Figuren, die die Szene darstellen [...]“³¹

Die These, dass nur Raffael in der Neuzeit imstande war, „den wahren Charakter der Alten in neueren Zeiten zuerst zu empfinden und zu entdecken“, und man sich zur Beurteilung von Raffaels Werken „mit diesem wahren Geschmacke des Altertums [...] seinen Werken nähern“³² müsse, die bereits in den Schriften der 1750er Jahre aufleuchtet, wird von Winckelmann später, in den Schriften der 1760er Jahre, weiterentwickelt. Interessant ist in diesem Zusammenhang Winckelmanns *Abhandlung von der Fähigkeit der Empfindung des Schönen in der Kunst, und dem Unterrichte in derselben* (1763), insbesondere deren zweiter Teil, in dem es direkt um die Herausbildung des Gefühls für das Schöne geht.³³

Für die Herausbildung eines Kunstgeschmacks, der auf der klassischen Norm beruht, empfiehlt Winckelmann folgendes Herangehen: Zunächst müsse man das Gefühl, das Herz und die Augen für die Betrachtung des Schönen „wecken“. Dazu sollte man – neben dem Lesen von Beispielen aus der Dichtung – Stiche

von antiken Kopien und Raffaels Loggien im Vatikan betrachten: „Ferner kann *die sogenannte Bibel des Raffael gesucht werden, das ist die Geschichte des alten Testaments, welche dieser große Künstler an dem Gewölbe eines offenen Ganges im vatikanischen Palaste* teils selbst gemalt, teils nach seinen Zeichnungen ausführen lassen.“ [Hervorhebung I. L.].³⁴ Dann empfiehlt Winckelmann einen Aufenthalt in Rom, um sich an den Originalen zu ergötzen: „Es kann also die wahre und völlige Kenntnis des Schönen in der Kunst nicht anders als durch Betrachtung der Urbilder [d.h. von Raffael. I. L.] selbst und vornehmlich in Rom erlangt werden, und eine Reise nach Italien ist denjenigen zu wünschen, die mit Fähigkeit zur Kenntnis des Schönen von der Natur begabt sind und hinlänglichen Unterricht in derselben erlangt haben.“³⁵ Er fügt hinzu, dass das Gefühl für das Schöne „allein in Rom völlig, richtig und verfeinert werden könne.“³⁶ Als würde sie Winckelmanns Empfehlungen folgen, der die Originale als „Urbilder“ bezeichnet, nennt Katharina Rom in ihrem Brief an Grimm vom 1. September 1778 „Stadt der Modelle“ („[...] dans la ville des modèles, dans Rome“).³⁷ Der weiter oben zitierte Auszug aus ihrem Brief an Grimm vom 11. April 1779, worin sie bedauert, dass sie solche Urbilder, also „die herrlichen Kunstwerke“ nicht mit eigenen Augen in Rom sehen könne, entstand zweifellos ebenfalls unter dem Einfluss der Winckelmannschen Ideen (Abb. 4, 5).³⁸

Wie eine mustergültige Schülerin in der Entwicklung des Geschmacks für das Schöne folgt Katharina Winckelmanns Empfehlungen. Sie betrachtet zunächst die Stiche der Loggien und versucht dann, über Grimm ein verkleinertes Modell der ganzen Galerie zu bestellen: „Ach, wenn man mir ein kleines Modell des Gebäudes machte, [...] würde man mich dem Ziele näherbringen [...]“ („Hélas, si on me faisait un petit modèle du bâtiment [...] on m’approcherait du but“).³⁹ Doch Winckelmann meint: „Die Kopie im Kleinen ist nur der Schatten, nicht die Wahrheit“, und Katharina beschließt letztlich, die Loggien in Sankt Petersburg in natürlicher Größe ausführen zu lassen. Am 17. Dezember 1778 schreibt sie an Grimm: „[...]in Rom hat der teure, göttliche Reiffenstein alles auf die Beine gestellt und die Gerüste für das Kopieren der Loggien begonnen. [...] Ich habe eiligst den Baron Friedrichs angewiesen, an Gasparo Santini, Bankier in Rom, einen Kreditbrief zu schicken, damit er [...], so wie der göttliche Reiffenstein bei ihm nehmen wird, Kredite ziehen soll, bis zu einer Summe von 23.126 römischen Scudi“⁴⁰ (Abb. 6, 7).

Doch die Kopie der Vatikanischen Galerie war keine gewöhnliche Replik eines Kunstwerkes. In Rom wurde für Katharina eine neoklassizistische künstlerische Synthese verwirklicht, in die auch die Winckelmannsche Vorstellung von Raffael als einem mustergültigen „antiken“ Künstler einfluss. Deshalb gehörte zur Umsetzung dieses ungewöhnlichen Vorhabens auch die Anwendung der antiken Maltechnik, denn „[...] nach dem Studio der schönen Natur, des Konturs, der Draperie, und der edlen Einfalt und stillen Größe in den Werken griechischer Meister, wäre die Nachforschung über ihre Art zu arbeiten ein nötiges Augenmerk der Künstler, um in der Nachahmung derselben glücklicher zu sein“⁴¹, wie Winckelmann meinte. Eine wichtige Technik der antiken Maler war die Verwendung von Wachs (die sogenannte Enkaustik), das, nach Winckelmann, die Bilder vor dem Verderben schützte und gleichzeitig die Farben kräftiger machte (als Beispiele führt er einige Gemälde aus der Nähe des antiken Herculaneum an).⁴² Nach den archäologischen Ausgrabungen wurden mehrfach Versuche unternommen, die in Vergessenheit geratene Technik der „Wachsmalerei“ wieder zu beleben; dazu wurden von den Künstlern die verschiedensten Methoden vorgeschlagen, von denen die des Archäologen und Graveurs Anne Claude Philippe Comte de Caylus, des Verfassers der *Gedanken über die Enkaustik und die Wachsmalerei*, die mehrfach von Zeitungen und Zeitschriften nachgedruckt wurden, die populärste war.⁴³ Die Technik der Wachsmalerei nach Caylus brachte Reiffenstein in Rom seinen vornehmen Schülern (darunter auch Goethe) bei. Nach Alois Hirt, einem Maler aus dem Freundeskreis von Goethe und Reiffenstein, der später die „antike“ Technik genau beschrieb, malte man „nur auf Tafeln von nicht bedeutender Größe, um die Tafeln desto leichter zu handhaben.“⁴⁴ In seiner „Italienischen Reise“ (Eintrag vom 1. Dezember 1786) berichtet Goethe amüsiert, wie die besonders geschäftstüchtigen Künstler in Rom Unterricht in Enkaustik geben, wobei sie oft unter dem Vorwand der Anleitung selbst den größten Teil des Bildes malen, das anschließend mit Wachs überzogen und in einen vergoldeten Rahmen gesteckt wird, wodurch die „schöne Schülerin“ von ihrem ungeahnten Talent entzückt ist.⁴⁵

Doch in diesem Falle konnte die Technik der Wachsmalerei „auf Tafeln“ nicht angewandt worden sein, denn es ist bekannt, dass die Loggien, die chargeweise über Livorno bis 1787 nach Sankt Petersburg gebracht wurden, auf Leinwand gemalt waren⁴⁶, was neben anderen Belegen auch in der *Italienischen*

Reise von Goethe bezeugt wird: „Jene Kunst, eine Wachsseife zum Bindemittel der Farben anzuwenden, war erst vor kurzem wieder in den Gang gekommen, und da es in der Kunstwelt hauptsächlich darum zu tun ist, die Künstler auf irgendeine Weise zu beschäftigen, so gibt eine neue Art, das Gewohnte zu tun, immer wieder frische Aufmerksamkeit und lebhaften Anlass, etwas, was man auf die alte Weise zu unternehmen nicht Lust hätte, in einer neuen zu versuchen. Das kühne Unternehmen, für die Kaiserin Katharina die Raffaelschen Loggen in einer Kopie zu verwirklichen und die Wiederholung sämtlicher Architektur mit der Fülle ihrer Zieraten in Petersburg möglich zu machen, ward durch diese neue Technik begünstigt, ja, wäre vielleicht ohne dieselbe nicht auszuführen gewesen. [Hervorhebung I. L.] Man ließ dieselben Felder, Wandteile, Sockel, Pilaster, Kapitälchen, Gesimse aus den stärksten Bohlen und Klötzen eines dauerhaften Kastanienholzes verfertigen, überzog sie mit Leinwand, welche grundiert sodann der Enkaustik zur sichern Unterlage diente. Dieses Werk, womit sich besonders Unterberger nach Anleitung Reiffensteins mehrere Jahre beschäftigt hatte, mit großer Gewissenhaftigkeit ausgeführt, war schon abgegangen, als ich ankam, und es konnte mir nur, was von jenem großen Unternehmen übrigblieb, bekannt und anschaulich werden.“ (Eintrag vom 28. September 1787).⁴⁷

Die Frage nach der Anwendung der Enkaustik beim Kopieren der Loggien ist bis heute nicht eindeutig geklärt. So heißt es in zwei maßgeblichen Veröffentlichungen der Ermitage, die mit einem Abstand von dreißig Jahren erschienen, – der Studie von T. M. Sokolova *Raffaels Loggien* (1975) und im Bildband *Raffaels Loggien in der Ermitage* (2005) –, dass für die Kopien die Temperatechnik verwendet wurde.⁴⁸ Unter Berufung auf „entsprechende Analysen im chemischen Labor der Ermitage“ verwirft N. N. Nikulin grundsätzlich die Anwendung der Wachstechnik bei den russischen Loggien⁴⁹ und unterstreicht, dass die „Gemälde mit Tempera gemalt“⁵⁰ sind. Die Ausführungen des Wissenschaftlers, die dem oben angeführten Zeugnis von Goethe eindeutig widersprechen, erfordern die Betrachtung dieser Kopien aus einem anderen Blickwinkel.

1784 erschien das Buch des Jesuiten Vincenzo Requeno *Traktat über die Wiederherstellung der antiken Kunst der Malerei bei den Griechen und Römern*⁵¹, in dem ein gänzlich neues Verfahren der Wiederbelebung der verloren gegangenen Methode der antiken Malerei unter Verwendung von Wachs vorgeschlagen wird. In dem Buch wird die Technik der Enkaustik als

Wand- und Monumentalmalerei beschrieben, was Reiffenstein, der für den russischen Hof Kopierarbeiten dieser Art leitete, nicht entgehen konnte. Außerdem wurde es möglich, für die Enkaustik nicht mehr Holztafeln, sondern Leinwand und Stein zu verwenden, was wesentlich bequemer und praktischer war. Im römischen Kunstjournal *Memorie per le belle arti* erschienen 1785 in mehreren Ausgaben Auszüge aus Requenos Buch⁵², die im Jahr darauf, 1786, im *Journal Encyclopédique*⁵³ nachgedruckt wurden. Es entspann sich eine öffentliche Debatte über die verschiedenen Arten der Wachsmalerei⁵⁴, die Katharina nicht entgangen sein konnte.

Am 10. Januar 1787 schickt Reiffenstein an Baron Grimm (der dies wie üblich an die russische Zarin weiterleitet) ein kleines Stück der Loggien von Raffael, das nach der Enkaustik-Methode von Requeno bemalt wurde, und berichtet im beiliegenden detaillierten und ausführlichen Brief von seinen Experimenten beim Kopieren der Loggien mittels Enkaustik. Dieses einzigartige Dokument, aus dem weiter unten ein großer Auszug angeführt wird, bestätigt, dass zumindest die letzte Charge der Loggien sehr wahrscheinlich mit Anwendung der Wachsmalerei entstand (etwa zur selben Zeit berichtet auch Goethe davon).

So teilt Reiffenstein Grimm mit, dass dem Brief ein Päckchen mit einer Art Miniatur beigelegt ist, die im Stile einer Arabeske gemalt ist, „die Sie am Boden der Kiste finden und die ein Stück der Loggien Raffaels darstellt, welches mittels Enkaustiktechnik gemalt wurde, gemäß dem antiken System, welches vom Abbé Requeno wiederentdeckt wurde, einem Gelehrten und ehemaligen spanischen Jesuiten in Ferrara“. Schon seit einigen Jahren würde die literarische Öffentlichkeit in Italien häufig von ihm reden und ihn entweder zu sehr rügen oder zu sehr loben. „Letzten Herbst und Winter war ich lange krank“, schreibt Reiffenstein weiter, „und war fast drei Monate in meinem Zimmer festgehalten. Ich vertiefte mich in das Studium der Publikationen über diese neuen Entdeckungen der antiken Malereimanier der Enkaustik, welche sich sehr von all jenen unterscheiden, die in Frankreich vor etwa dreißig Jahren verbreitet waren, dank der Hilfe des Herrn Grafen de Caylus. [...] Meine Freunde, die mich während meiner Krankheit besuchten, Hackert, Angelika Kauffmann, Unterberger, nahmen freudig die Studien dieses Kunstkenners zur Kenntnis und machten danach vorzügliche Sachen in dieser Manier. [...] Über einige Monate wurden mein Zimmer und meine kleine Bibliothek zu einer kleinen Enkaustik-Akademie, wo Unterberger auch eine der

Arabesken auf schwarzem Grund malte, die ich als eine der besten bezeichnen kann.“ Nach dieser Methode „muss man nicht auf steinernen Wänden malen, ich male und werde auf Geweben aller Art, Papier, Leinwand, Holz, Wänden und Marmor malen, angefangen von solchen Genauigkeit in der Darstellung verlangenden Sachen wie Miniaturen, Köpfen, Figuren, historischen Sujets und Landschaften, Seestücken, Dekorationen in sehr feiner und reiner Manier, bis hin zu Malereien auf steinernen Ruinen – und alles gelingt gleichermaßen gut.“ (Abb. 8)

Dann folgt eine für unsere Argumentation besonders wichtige Stelle: „Ich werde Unterberger und seinem Schüler, die für mich einen Teil der Arabesken gemalt haben, welche in der kleinen Kiste für Ihre Kaiserliche Majestät sind, sagen, sie sollen die besten Stücke meiner Sammlung im Vatikan zeigen, und sie werden zufrieden sein, wenn ihre Arbeiten mit Begeisterung aufgenommen werden (dessen bin ich mir sicher) und eine wirksamere und bessere Ermutigung als die meinige erhalten. [...] Ich mache jetzt gewisse Experimente zum Auftragen des Wachses [...] für den Schüler von Unterberger (genau in dieser Manier), welcher die Kopien der Loggien für Ihre Hoheit gemacht hat, und wenn es gelingt, wie ich hoffe, was unser kleines Experiment schon gezeigt hat, können diese Kopien Unterbergers nach Russland geschickt werden. [...] In einem Monat müsste der letzte Teil der Kopien der Loggien vollendet, in Kisten verpackt und nach Livorno geschickt sein. Ich werde auch das Fragment beilegen, welches nach dem Ihnen schon bekannten Muster gemacht wurde, und ich werde nicht versäumen, Sie über alles in Kenntnis zu setzen, was die Ausführung des Auftrags Ihrer Kaiserlichen Majestät bezüglich der Kopien dieser Loggien von Raffael betrifft.“⁵⁵

Als Antwort auf diesen Brief schreibt Katharina am 4. April 1787 an Grimm: „Ich habe keine Zeit, den Göttlichen [d.h. Reiffenstein, I. L.] zu kommentieren, das ist im Übrigen auch nicht nötig. Fürst Potëmkin war entzückt von der Sendung der Enkaustik; es ist sehr schade, dass Unterberger sie nicht eher für die Kopien von Raffaels Loggien verwenden konnte.“⁵⁶

Somit ist anzunehmen, dass Goethes Äußerung eine Phase des Kopierens betrifft und die Frage der Verwendung der Enkaustik zum Kopieren der Loggien erst Mitte der 1780er Jahre aktuell wird, als ein Teil der Kopien bereits nach Russland verschickt worden war. Wie übrigens aus der Rechnung für die Bezahlung von Raffaels Loggien von 1780 hervorgeht, die Grimm mit seinem Brief vom 18. (29.) September

1780 ordnungsgemäß an Katharina schickt, konnte diese Technik auch früher angewendet worden sein, denn unter den Ausgaben findet sich auch folgende Position: „Ausgaben für den Transport der Pilaster in den Vatikan, um sie Seiner Heiligkeit zu zeigen, und für gewachste Leinwand – 17,65 Scudi“ („Frais pour le transport des pilastres au Vatican, pour les faire voir à Sa Sainteté et pour de la toile cirée $\frac{3}{4}$ 17, 65“) [Hervorhebung I. L.].⁵⁷ (Abb. 9).

Mitte der 1770er Jahre, als im Briefwechsel von Katharina mit Grimm das Thema von Raffaels Loggien aufkommt, bildete sich in Russland die Ideologie eines religiös-politischen „griechischen Projekts“ heraus, dessen Ziel die Rückeroberung der Küste Kleinasiens und Konstantinopels vom Osmanischen Reich war. Im Ergebnis sollte das Territorium des ehemaligen Byzantinischen Reiches befreit und ein orthodoxes „griechisches Reich“ wiederhergestellt werden, das nach Katharinas Vorstellungen von ihrem zweiten Enkel Konstantin regiert werden sollte, der nach dem letzten Kaiser von Byzanz Konstantin XI. Palaiologos benannt worden war.

Das Kunstprojekt zur Herausbildung eines Kunstgeschmacks nach der „Methode Winckelmann“ nicht nur bei der Zarin, sondern offensichtlich auch bei ihren Enkeln, dem 1777 geborenen Alexander und dem 1779 geborenen Konstantin, wird in den 1780er Jahren zum Ausdruck dieses „griechischen Projekts“. Katharinas Auftrag wurde von klassizistischen Malern ausgeführt, und die russischen Loggien stellten ein Modell des Winckelmannschen griechischen Altertums dar, als dessen „Abbild“ das antike Rom galt. Doch mit der nach Sankt Petersburg gebrachten Vatikanischen Galerie wurde eine neue Welt nachgebildet, in der Größenordnung mit dem katholischen Rom vergleichbar, aber dennoch dessen Spiegelbild und Gegenstück, eine ideale christliche Welt, die dem russischen Bewusstsein nahestand. Mit seinem feinen Gespür eines erfahrenen Zarenhöflings nimmt Grimm diese neue antik-christliche Weltanschauung auf, der Katharina nahestand, und bezeichnet sie in seinem Brief mit der Rechenschaftslegung vom 18. [28.] August 1780 als „Hyperboreas-Minerva“ („Minerve l’hyperboréenne“), „Kaiserin der Griechen“ („l’Impératrice des Grecs“) und „Haupt des Heiligen Griechischen Reiches“ („chef du Saint-Empire Grec“).⁵⁸ Hier klingt bereits das Motiv des Lächerlichmachens und Parodierens des katholischen Roms an. Davor, als das Vorhaben des Kopierens der Loggien noch am Anfang stand, benutzte Grimm zur Gegenüberstellung von Orthodoxie und Katholizismus neutrale Ausdrücke

(Bericht vom 6. [17.] Juni 1779): „Ich denke, solange er lebt [d.h. Reiffenstein I. L.], wird er immer, so gut es geht, in den Diensten unserer Zarin stehen, die immer Angelegenheiten in Rom haben wird, obwohl es diese zwischen dem Oberhaupt der östlichen orthodoxen Kirche und der schismatischen römischen Kirche gar nicht geben darf.“⁵⁹ Ein Jahr später fragt er schon, ob es wahr sei, dass „die Kaiserin der Griechen die Schandtät begangen habe, einer lateinischen Messe beizuwohnen“ („l'Impératrice des Grecs a commis l'abomination d'assister à une messe latine“), und spricht vom „heiligen Petersburger Dreifuß“ („trépiéd sacré de Pétersbourg“).⁶⁰ Bei der Übersendung von Reiffensteins Briefen an die „Kaiserin der Griechen“ verhöhnt er offen den Papst und ist im Geiste des aufgeklärten 18. Jhs. nicht sonderlich wählerisch in seinen Ausdrücken: Er nennt ihn den „Antichristen, der eine Audienz gibt“ („l'Antechrist lui donnée“). In diesem Brief bezieht er sich offenbar auf eine Äußerung Katharinas und stellt fest: „[...] wir braven Lutheraner [...] dürfen Seiner Heiligkeit dem Papst nicht solche Namen geben [...]“.⁶¹ An anderer Stelle stellt Grimm „die griechische Kaiserin“ dem „Papa Braschi“ gegenüber, dabei leger den bürgerlichen Namen von Papst Pius VI. gebrauchend.⁶² Dabei bestand die Ironie darin, dass die Loggien von Raffael sich in den Privatgemächern des Papstes befanden, und so musste Reiffenstein jedes Mal um eine Audienz beim Papst und die Genehmigung für das Kopieren für jeden Teil der Galerie ersuchen, wovon er Grimm genau berichtet, und dieser entsprechend auch Katharina (zum Beispiel ist im Brief vom 9. August 1780 die Rede von der Audienz des „Chevalier Miller“, bei der es unter anderem um die Erlaubnis für die Arbeiten in seinen Privatgemächern ging).⁶³

Die russische Galerie folgt insgesamt ihrem Vatikanischen Vorbild, indem an den Gewölben 52 Szenen der „Bibel des Raffael“ dargestellt werden: 48 Szenen aus dem Alten Testament und vier aus der Geschichte des Neuen Testaments. Doch Katharina ersetzt nicht nur den sakralen Raum des Vatikans durch den weltlichen Raum der Ermitage, was an sich schon eine äußerst bedeutsame Innovation ist, sondern sie sakralisiert die kaiserliche Macht. Das alttestamentarische „Gesetz“ markiert scheinbar das Wesen von Katharinas Selbstherrschaft und bildet damit die inhaltliche Spannung der russischen Loggien.

Interessant sind in diesem Zusammenhang die Änderungen, die die Maler in der Ausmalung der Loggien selbst vorgenommen haben (diese sind bekannt und beschrieben)⁶⁴, und die Neuerungen des italieni-

schen Architekten Giacomo Quarenghi, die er beim Bau der Galerie in Sankt Petersburg einführte. Für uns sind hier nur einige davon von Interesse, die den Sinn von Katharinas Denkgebäude verkörpern. Wie aus Grimms Brief vom 27. Februar (10. März) 1781 hervorgeht, war es Katharina, die über die von den Malern vorzunehmenden Änderungen entschied.⁶⁵ Dies sind der Ersatz der Wappenkreise der Medici durch ein Ornament mit einem Raffael-Medaillon (Abb. 10, 11) und der Ersatz des Wappens von Papst Leo X. durch das Wappen des Russischen Reiches (zweiköpfiger Adler mit den Initialen von Katharina II.). Dieses Wappen bildet den inhaltlichen Mittelpunkt der Komposition der russischen Loggien, weil es sich in deren Mittelteil befindet – im Gegensatz zum Wappen von Leo X. in den Vatikanischen Loggien, das förmlich den Weg in die vom Schöpfer geschaffene Welt eröffnet. In der neuen Welt musste die Zarin und „Gesetzgeberin“ an zentraler Stelle sein, an der Stelle des Demiurgen, des Schöpfergottes (Abb. 12, 13). Dies vermerkt auch Grimm mit gewisser Ironie: „Es ist geradezu teuflisch, dass in diesem Russischen Reich alles genau anders geht als in den anderen Ländern. In den meisten großen Monarchien wird alles ohne Wissen des Herrschers erledigt, der sich gewöhnlich weder in große noch in kleine Angelegenheiten einmischt; in Russland ist es umgekehrt, da erreicht man nicht die kleinste Bagatelle, ohne die Zarin damit zu behelligen.“⁶⁶

Eine ganze Welt stellten auch die Vatikanischen Loggien dar, denn Raffael und seine Schüler haben neben der Geschichte des Alten Testaments in der Mitte die dekorativen Elemente so angeordnet, dass sie sowohl eine endlose Perspektive betonen (an vielen Decken sieht man kleine, ins Unendliche entschwindende Stücke Himmel mit Vögeln und Wolken), als auch die Schönheit und wunderbare Vielfalt der erschaffenen Welt (Wände und Säulen sind mit zahlreichen grotesken, seltsamen Wesen, Vögeln und Tieren bedeckt). In den Petersburger Loggien ist der Raum spiegelbildlich dazu angeordnet und unterstreicht noch stärker den symbolischen Effekt der Unendlichkeit, denn die Fenster in der Ermitage befinden sich auf der gegenüberliegenden Seite der Galerie und sind durch Spiegel ersetzt, in denen sich die verglaste Arkade spiegelt und die Grenzen des Raumes scheinbar überwindet (Abb. 14).

Reiffenstein, dem die Außergewöhnlichkeit von Katharinas Auftrag gänzlich bewusst war, schlug vor, die ideologische Aussage der russischen Loggien noch zu verstärken, indem die zwölf Gloriafiguren (Renom-

mées) in der Mitte jeder Arkade, die Teile des päpstlichen Wappens in den Händen halten, durch Embleme der Lobpreisung von Katharinas Herrschaft ersetzt werden sollten (Abb. 15). Wie aus Katharinas Brief an Grimm vom 25. Juni 1780 hervorgeht, verhinderte sie diese Initiative nicht, befürchtete jedoch „übermäßige und deplatzierte Schmeichelei“ („une flatterie excessive et déplacée“).⁶⁷ Reiffenstein erläutert in einem ausführlichen Brief an Grimm (27. September 1780), dass in diesen emblematischen Darstellungen „nichts Panegyrisches, nichts Einschmeichelndes“ sein würde. Er vermutet: „Sie werden einige Fakten und Ereignisse wiedergeben, die ein gewisser Historiker in etwa so ausgedrückt hat: ‚Im glücklichen Zeitalter Katharinas wurden in Russland die Wissenschaften, die Künste, der Handel und die Seefahrt gefördert und verbreitet. Siege und Triumphe wurden zu Land und zu Wasser errungen.‘“⁶⁸

Aber die Petersburger Raffael-Loggien, gedacht als ein ganzheitliches Kunstwerk, das die ästhetischen Werte und das ideologische Projekt der Epoche von Katharina II. symbolisiert, wurden später im Kontext der russischen Kulturtradition anders aufgenommen. Zu Zeiten von Alexander I. und Nikolaj I. wird die Ganzheitlichkeit und Symbolik der Galerie nicht mehr wahrgenommen. Sie wird mehrfach restauriert und von den folgenden Generationen der Zarenfamilie, die die Ermitage bewohnte, entweder als Teil der Kunstsammlung oder als dekoratives Element der Palastausstattung empfunden.

Welche Teile von Raffaels Loggien in der Enkaustik-Technik ausgeführt worden waren, wird wohl heute nicht mehr zu ermitteln sein. Wie aus einem Zahlungsbeleg hervorgeht, wurden 1816 Gelder für die Restaurierung der Malerei und des Stucks in den Raffael-Loggien ausgegeben⁶⁹; ein Teil der Ausmalung der Galerie verstaubte in den „Lagerräumen der Ermitage“⁷⁰, ein Teil wurde in den Palast von Carskoe Selo gebracht, wo 1824 damit „ausgeblichene“ Kopien ersetzt wurden, in die Galerie wurden diverse Vitrinen eingebaut, in denen mal Mineralien, mal Antiken

oder andere Sammlungen ausgestellt wurden⁷¹; 1830 wurden die Kachelöfen aus der Galerie ausgebaut und nach Peterhof gebracht⁷²; auch die Embleme sind nicht erhalten geblieben, an deren Stelle in der Deckenmitte jeder Arkade Leuchter hängen (Abb. 16).

Unter Nikolaj I. wurde auch das Gebäude der Loggien rekonstruiert, womit – welch Ironie des Schicksals – wieder ein deutscher, neoklassizistischer Maler und Architekt, nämlich Leo von Klenze, beauftragt wurde. Das Gebäude der Raffael-Loggien wurde zerlegt, um fast 10,5 m nach Süden versetzt und mit einem Kabinett an jeder Seite der Galerie ergänzt. Die Außenfassade des Gebäudes, die nach einem Entwurf von Klenze gestaltet wurde, hat heute keinerlei Ähnlichkeit mehr mit der vormaligen Fassade von Quarenghi. Und schon 1839 bezeichnet der scharfsinnige Marquis de Custine die Galerie als Parodie (Abb. 17, 18).

So lässt sich aus dem Briefwechsel der Zarin Katharina II. mit Baron Grimm einer der wichtigsten Rezeptionswege von Winckelmann in Russland erkennen – der Weg der ideologischen Instrumentalisierung. Der Transfer von dessen Ideen, der sowohl mit den europaweiten Prozessen der Entdeckung der Antike als auch mit den inneren Bedürfnissen der russischen Kultur im Zusammenhang stand, kam als Mechanismus zur Mythologisierung von Katharinas Macht gerade recht. Die „Verpflanzung“ der Vatikanischen Loggien von Raffael auf russischen Boden, die durch deutsche klassizistische Maler verwirklicht wurde, geschah ursprünglich im Kontext der Winckelmannschen Auffassung der Antike, der klassischen Norm und des Geschmacks. Doch mit der Zeit wird dieses künstlerische Vorhaben zunehmend als Sinnbild des religiös-politischen „griechischen Projekts“ Katharinas verstanden, dessen ideologische Metaphorik ebenfalls auf Winckelmanns Ideen beruhte, dessen Ziel jedoch die Schaffung einer sakralisierten Mythologie des Staates war.