

ДРЕВНОСТЬ И КЛАССИЦИЗМ:
НАСЛЕДИЕ ВИНКЕЛЬМАНА В РОССИИ

ANTIKE UND KLASSIZISMUS –
WINCKELMANN'S ERBE IN RUSSLAND

CYRIACUS. STUDIEN ZUR REZEPTION DER ANTIKE
BAND 10

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

MICHAEL IMHOF VERLAG

ДРЕВНОСТЬ И КЛАССИЦИЗМ:
НАСЛЕДИЕ ВИНКЕЛЬМАНА В РОССИИ

ANTIKE UND KLASSIZISMUS –
WINCKELMANN'S ERBE IN RUSSLAND

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

herausgegeben von
MAX KUNZE UND KONSTANTIN LAPPO-DANILEVSKIJ



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

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

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

1. Auflage 2017

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

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

Layout: Winckelmann-Gesellschaft
Gesamtherstellung: Druckhaus Köthen

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

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

INHALTSVERZEICHNIS

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

(DIE BEDEUTUNG DER SAMMLUNG VON „GIPSANTIKEN“ DER KAISERLICHEN AKADEMIE DER KÜNSTE FÜR DIE REZEPTION UND VERBREITUNG DER IDEEN VON J. J. WINCKELMANN IN RUSSLAND)	117
Вероника-Ирина Траяновна Богдан / Veronika-Irina Trajanovna Bogdan	
ЗНАЧЕНИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ А. Р. МЕНГСА (СОБРАНИЕ ИМПЕРАТОРСКОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ) В ПРОЦЕССЕ ПОДГОТОВКИ ХУДОЖНИКОВ (DIE BEDEUTUNG DER WERKE VON A. R. MENGES [SAMMLUNG DER KAISERLICHEN KUNSTAKADEMIE] FÜR DIE AUSBILDUNG VON KÜNSTLERN)	133
Елена Вениаминовна Карпова / Elena Veniaminovna Karpova	
КЛАССИЦИЗМ В РУССКОЙ СКУЛЬПТУРЕ ПОСЛЕДНЕЙ ТРЕТИ XVIII — ПЕРВОЙ ТРЕТИ XIX ВЕКА (DER KLASSIZISMUS IN DER RUSSISCHEN PLASTIK VOM LETZTEN DRITTEL DES 18. BIS INS ERSTE DRITTEL DES 19. JAHRHUNDERTS)	143
Родольф Бодэн / Rodolphe Baudin	
О ФОРМИРОВАНИИ КЛАССИЧЕСКОГО ВКУСА В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XVIII ВЕКА (Н. М. КАРАМЗИН, Ж. Б. ПИГАЛЬ И Ж. ШИНАР) (DIE HERAUSBILDUNG DES KLASSISCHEN GESCHMACKS IN DER RUSSISCHEN LITERATUR DES 18. JAHRHUNDERTS [N. M. KARAMZIN, J.-B. PIGALLE UND J. CHINARD])	159
Галина Александровна Космолинская / Galina Aleksandrovna Kosmolinskaja	
ПЕРВОЕ ЗНАКОМСТВО РУССКИХ ЧИТАТЕЛЕЙ С „ПОСЛАНИЕМ ОБ ОТКРЫТИЯХ В ГЕРКУЛАНУМЕ“ (1762) ВИНКЕЛЬМАНА (DIE ERSTE BEKANNTSCHAFT DER RUSSISCHEN LESER MIT WINCKELMANNS SENDSCHREIBEN VON DEN HERCULANISCHEN ENTDECKUNGEN [1762])	173
Ирина Николаевна Лагутина / Irina Nikolajevna Lagutina	
И. И. ВИНКЕЛЬМАН В ПЕРЕПИСКЕ ЕКАТЕРИНЫ II С БАРОНОМ Ф. М. ГРИММОМ (J. J. WINCKELMANN IM BRIEFWECHSEL VON KATHARINA II. MIT F. M. GRIMM)	187
Анна Викторовна Успенская / Anna Viktorovna Uspenskaja	
АПОЛЛОН — ПОБЕДИТЕЛЬ ПИФОНА: ИДЕИ ВИНКЕЛЬМАНА В ПОЭЗИИ И ПУБЛИЦИСТИКЕ А. А. ФЕТА (APOLLO – DER SIEGER ÜBER DEN PYTHON. WINCKELMANNS GEDANCKENGUT IN DER DICHTUNG UND PUBLIZISTIK VON A. A. FET)	213
Pascal Weitmann / Паскаль Вейтман	
DIE GRIECHISCHE SKULPTUR DES 4. JAHRHUNDERTS V. CHR. BEI LUDWIG HEINRICH FREIHERR VON NICOLAY UND WINCKELMANN (БАРОН ЛЮДВИГ ГЕНРИХ НИКОЛАИ И ВИНКЕЛЬМАН О ГРЕЧЕСКОЙ СКУЛЬПТУРЕ IV В. ДО Н.Э.)	227
Volker Heenes / Фолькер Хееенес	
JOHANN FRIEDRICH REIFFENSTEIN (1719–1793) – KUNSTAGENT, ANTIQUAR UND HOFRAT: SEINE VIELFÄLTIGEN BEZIEHUNGEN NACH ST. PETERSBURG (ИОГАНН ФРИДРИХ РЕЙФЕНШТЕЙН [1719–1793], АГЕНТ ПО ПРИОБРЕТЕНИЮ ПРЕДМЕТОВ ИСКУССТВА, АНТИКВАР И НАДВОРНЫЙ СОВЕТНИК, И ЕГО МНОГООБРАЗНЫЕ СВЯЗИ С САНКТ-ПЕТЕРБУРГОМ)	237

Markus Käfer / Маркус Кефер

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

Илья Аскольдович Доронченков / Il'ja Askol'dovič Dorončenkov

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

Kathrin Schade / Катрин Шаде

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

Autoren / Авторы 295

Abbildungsnachweis 296

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

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

летий. И. И. Винкельман в „Наставлении о том, как следует созерцать произведения искусства“ полагал, что „за пределами Рима следует учиться по слепкам или же по резным камням“.²

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

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



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

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

В необходимости коллекционирования „гипсов“ с античных скульптур для обучения и распространения знаний о культуре Древнего мира можно убедиться, сравнив гравированные изображения и слепки. В библиотеке Императорской Академии художеств хранились издания XVIII столетия с описаниями и иллюстрациями древних памятников, которые могли быть использованы будущими художниками, такие как:

„Древние статуи греческие и римские, находящиеся в вестибюле библиотеки Сан-Марко в Венеции“ А. М. Дзанетти (на эту книгу имеются ссылки в „Истории искусства древности“ Винкельмана), каталог собрания античной скульптуры Капитолийского музея, „Коллекция древней скульптуры греческой и римской, найденной в Риме в руинах дворцов Нерона и Мария [...]“ и др.⁶ Однако, иллюстрации, выполненные в технике линейной гравюры, давали только общее представление о древних памятниках. При передаче объема на плоскости были неизбежны неточности и искажения, различалась творческая манера художников, иногда дорисовывались несуществующие детали, тогда как слепок был почти идентичен оригиналу, абсолютно точно повторяя размер, форму, пропорции. С помощью многослойной пропитки восковы-

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

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

В Санкт-Петербурге уже к 1769 г., благодаря деятельности первого президента Императорской Академии художеств И. И. Шувалова, заказавшего в Риме и Флоренции гипсовые формы, в собрании находились слепки почти всех считавшихся тогда „образцовыми“ античных скульптур из Ватикана, Капитолийского музея, палатцо Фарнезе, виллы Людовизи и виллы Медичи и галереи Уффици⁸ (илл. 2). Постепенно академическое собрание стало одним из крупнейших в Европе, наравне с коллекциями художественных институтов Германии, Италии, Англии. В „Прогулке в Академию художеств“ К. Н. Батюшкова сохранилось одно из немногих в русской литературе описаний петербургского музея „гипсов“: „Вот наши сокровища, — сказал художник Н., указывая на Аполлона и другие антики, — вот источник наших дарований, наших познаний, истинное богатство нашей Академии; богатство, на котором основаны все успехи бывших, нынешних и будущих воспитанников. [...] Надобно желать, чтоб оно еще было удвоено, утроено. Здесь многого недостает; но то, что есть, прекрасно: ибо слепки верны и могут удовлетворить самого строгого наблюдателя древности“.⁹

Можно предположить, что в сознании просвещенных любителей искусств и воспитанни-



Илл. 2: В. Г. Худяков, портрет И. И. Шувалова, видоизмененная копия с оригинала Ж.-Л. де Велли, 1864

Abb. 2: V. G. Chudjakov, Porträt I. I. Šuvalov, Kopie mit veränderter Ansicht eines Originals von J.-L. de Velly, 1864

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



Илл. 3: Аполлон Бельведерский, слепок с мраморной римской копии I–II в. н.э. (Рим, Музеи Ватикана) бронзового оригинала IV в. до н.э.

Abb. 3: Apoll von Belvedere, Gipsabguss einer römischen Marmorkopie aus dem 1.–2. Jh. n.Z., (Rom, Vatikanische Museen) vom Bronzeoriginal aus dem 4. Jh. v.u.Z.

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

К концу 1820-х гг. в петербургской коллекции в античной галерее, круглом зале, в скульптурном и гипсовом классах имелось целых четыре слепка с фигуры Аполлона Бельведерского — любимой статуи Винкельмана, в которой он видел наиболее полное выражение своего идеала

„благородной простоты и спокойного величия“¹² (илл. 3). Самый ранний отлив был изготовлен по форме из партии, присланной И. И. Шуваловым. Другой слепок Академия получила из Вены от художника И. Миллера в 1797 г.¹³ А в 1828 г. в античной галерее появился новый слепок очень хорошего качества. Гипсовое повторение было сделано в Риме для О. А. Кипренского формовщиком Винченцо Мальпьере по форме, снятой для английского короля непосредственно с оригинала.¹⁴ Художник использовал этот отлив во время работы над эскизами к картине „Аполлон, поражающий Пифона“, подготовительный картон, присланный Кипренским в Россию, был представлен в Академии художеств рядом со слепком.¹⁵ В настоящее время в академическом здании находятся три слепка с Аполлона Бельведерского — в верхнем парадном вестибюле, в отделе слепков и в Екатерининском зале.

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

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

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

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

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

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

Однако прямые указания на гипсовые отливы в текстах немецкого ученого встречаются редко. Например, в „Истории искусства древности“

называются только слепки с колонны Траяна и высказывается благодарность собранию гипсовых „антиков“ аббата Филиппо Фарсетти в Венеции.²⁵ Как раз часть коллекции Фарсетти, в том числе и со слепками с рельефов колонны Траяна, была приобретена для Академии художеств в 1801 г.²⁶ Вероятно, в составе этого собрания поступил слепок с Героической портретной статуи римлянина (так называемого Германика),²⁷ заслужившей у Винкельмана упоминание как „одно из самых прекрасных произведений“ римской скульптуры²⁸ и ставшей одной из наиболее часто копируемых в Академии фигур.

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

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

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



Илл. 4: И. А. Иванов, вид парадной лестницы Академии художеств, 1830

Abb. 4: I. A. Ivanov, Blick auf die Haupttreppe der Kunstakademie, 1830

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

В процессе обучения слепки как бы осуществляли первое знакомство будущих живописцев, скульпторов, архитекторов с античным миром. Окружая воспитанников различными „гипсами“, академическая система воспитания и образования следовала убеждению Винкельмана в том, что „созерцание красоты высшего поряд-

ка“ необходимо с юных лет, что невозможно достичь подлинного мастерства, находясь „вдали от прекрасных образов, созданных древними“. Указывая на необходимость учиться по древним образцам, Винкельман писал: „Ибо с рисованием дело обстоит так же, как и с чистописанием; когда детей учат писать, их редко знакомят с особенностями очертаний букв и с причинами, вызывающими смену нажима, то есть с тем, что составляет красоту почерка, — им просто дают прописи без всяких пояснений, и рука приобретает навык в письме, прежде чем ребенок научится обращать внимание на красоту букв. Таким же образом учится рисованию большинство наших молодых людей, и подобно тому, как у взрослых сохраняется почерк, сложившийся в детстве, так у рисующих представления о красоте запечатлеваются обычно в сознании в том облике, в каком глаз привык смолоду их видеть и воспроизводить“.³⁴

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

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

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

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

В то время для публики, как и для многих ценителей искусства было естественным видеть древние статуи без утрат, с новыми мраморными или (редко) гипсовыми доделками. Подобный взгляд на реставрацию античных произведений просуществовал до начала XIX в. В 1789 г. И. И. Виен в „Диссертации о влиянии анатомии в скульптуру и живопись“ искренне полагал, что „знанием же Анатомическим [...] озаренный художник [...], предводим быв осторожностью и благоразумием, в искусстве своем действительно находит средства совершенно заменить новым своим произведением безценная красота, похищенная временем“, то есть вполне способен на таком высоком уровне воссоздать утраченные фрагменты, что они будут равноценны сохранившемуся древнему памятнику.³⁸ В конце XVIII столетия английский скульптор Дж.

Флаксман даже пытался предложить вариант реставрации Бельведерского торса, сделав его частью группы Геракл и Геба.³⁹ Как раз на эти проблемы указывал И. И. Винкельман, когда писал, что неправильно проведенная реставрация, произвольное добавление каких-либо предметов в античные памятники часто являлись причиной неверного их толкования: „Значительная часть ошибок ученых в отношении к древностям происходит от невнимания к реставрациям; поскольку многие оказываются не в состоянии отличить древнюю работу от дополнений, сделанных взамен отбитых и утраченных частей“.⁴⁰ Винкельман выступал за более точное восстановление скульптуры, которое должно было быть основано на знании истории развития античного искусства, тщательном изучении и анализе произведений, сравнении их в стилевом отношении, использовании аналогичного материала, привлечении сведений из древних авторов, изображений на античных вазах, рельефах, монетах, геммах. Винкельман также полагал, что все уже сделанные позднейшие добавления необходимо отмечать на гравюрах или в описаниях к ним.⁴¹

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

Знания по реставрации античной скульптуры, которые получали воспитанники Академии

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

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

„Истории искусства древности“ и других сочинений Винкельмана, значительно дополняя описания древних авторов и изображения на гравюрах.

Примечания:

- 1 Цит. по: И. В. Цветаев создает музей / Сост. и коммент. А. А. Демской, Л. М. Смирновой; вступ. ст. Л. М. Смирновой. М., 1995. С. 65.
- 2 *Винкельман И. И.* История искусства древности. Малые сочинения / Издание подготовил И. Е. Бабанов. СПб., 2000. С. 388.
- 3 *Андросов С. О.* Музей слепков как универсальный проект эпохи Просвещения // Век Просвещения / Отв. ред. С. Я. Карп; сост. Г. А. Космолинская. М., 2011. Вып. 3: Западноевропейское искусство в России XVIII века: тексты, коллекции, мастера. С. 13–23.
- 4 *Гёте И.-В.* Путешествие в Италию // Гёте И.-В. Собрание сочинений в тринадцати томах / Под общ. ред. А. В. Луначарского и М. Н. Розанова. М., 1935. Т. XI. С. 576.
- 5 *Файбисович В. М.* Алексей Николаевич Оленин. Опыт научной биографии. СПб., 2006. С. 39.
- 6 *Zanetti A. M.* Delle Antiche statue greche e romane che, nell'antisala della libreria di San Marco e in altri luoghi pubblici di Venezia, si trovano. Venezia, 1740–1743. Vol. 1–2; [*Bot-tari G. G.*]. Del Museo Capitolino. Roma, 1741–1782. Vol. 1–4; *Collection de Sculptures Antiques Grecques, et Romaines, Trouvées a Rome dans les ruines des Palais de Neron, et de Marius: Les Originaux de cette Collection en Marbre de Paros et Salin sont chez le Sr. Adam l'ainé Sculpteur ordinaire du Roy* [...] Paris, 1755. Эти книги как находившиеся в библиотеке Императорской Академии художеств во второй половине XVIII в. отмечены в следующих публикациях: Примечания к I-ой части „Сборника материалов к истории Императорской Академии художеств“ / Сост. П. Н. Петров. С. 693, 694 (приплетено к кн.: *Петров П. Н.* Обзор движения искусств в России с XVII в. по настоящее время. Без вых. данных);

- Обрадович А. Г. Собрание книг И. И. Шувалова в научной библиотеке Российской Академии художеств // Философский век. Альманах. СПб., 1998. Вып. 8. Иван Иванович Шувалов (1727–1797). Просвещенная личность в российской истории / Отв. ред. Т. В. Артемьева, М. И. Микешин. С. 209–210.
- 7 Мозговая Е. Б., Лаппо-Данилевский К. Ю. Идеи Винкельмана и Петербургская Академия художеств в XVIII столетии // XVIII век. Сб. 22. СПб., 2002. С. 164.
- 8 Сборник материалов для истории Императорской С.-Петербургской Академии художеств за 100 лет ее существования / Изд. под ред. П. Н. Петрова и с его прим. СПб., 1864. Ч. I: 1758–1811. С. 196–198.
- 9 Батюшков К. Н. Прогулка в Академию художеств. Письмо старого московского жителя к приятелю в деревню его Н. // Батюшков К. Н. Опыты в стихах и прозе. М., 1977. С. 83.
- 10 Чекалевский П. П. Рассуждение о свободных искусствах с описанием некоторых произведений российских художников. Издано в пользу воспитанников Императорской Академии художеств советником посольства и оной Академии конференц-секретарем Петром Чекалевским. СПб., 1792. С. 52–56, 75–79; Мозговая Е. Б., Лаппо-Данилевский К. Ю. Указ. соч. С. 171; Лаппо-Данилевский К. Ю. Описание Аполлона Бельведерского из „Истории искусства древности“ И. И. Винкельмана и его русская судьба // „Невыразимо выразимое“: экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте: Сборник статей / Составление и науч. ред. Д. В. Токарева. СПб., 2013. С. 250.
- 11 Батюшков К. Н. Указ соч. С. 83.
- 12 РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. II. Ед. хр. 977. Л. 3.
- 13 Там же. Ч. I. Ед. хр. 1268. Л. 13 об.
- 14 РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. II. Ед. хр. 814. Л. 1; Орест Кипренский. Переписка. Документы. Свидетельства современников / Под ред. Я. В. Брука. СПб., 1994. С. 241.
- 15 Петрова Е. Н. Рисунок Ореста Кипренского „Аполлон, поразивший Пифона“ // Страницы истории отечественного искусства. XVIII — первая половина XIX века. Государственный Русский музей. СПб., 1999. Вып. IV. С. 133.
- 16 Русское и западноевропейское искусство XVII — начала XX века. Живопись. Рисунок. Скульптура. Гравюра. Литография / Научно-исследовательский музей Российской Академии художеств. Каталог выставки. СПб., 1993. С. 30.
- 17 Винкельман И. И. Указ. соч. С. 276.
- 18 Цит. по: Haskell F., Penny N. Taste and the Antique. The lure of the Classical Sculpture 1500–1900. New Haven; London, 1981. P. 221.
- 19 Montaignon A. de. Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome avec les Superintendants des Bâtiments. Paris, 1896. Vol. XV. P. 245.
- 20 РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. I. Ед. хр. 570. Л. 19.
- 21 Там же. Ед. хр. 1331. Л. 6.
- 22 Винкельман И. И. Указ. соч. С. 166.
- 23 Там же. С. 128.
- 24 Каганович А. Л. Антон Лосенко и русское искусство 18 века. М., 1963. С. 206.
- 25 Винкельман И. И. Указ. соч. С. 282.
- 26 Андросов С. О. „Славная коллекция скульптурных произведений“. Собрание Фарсетти в Италии и России. Каталог выставки. СПб., 2006.
- 27 РГИА. Ф. 789. Оп. 16. Ед. хр. 45. Л. 5.
- 28 Винкельман И. И. Указ. соч. С. 273.
- 29 Monumenti antichi inediti spiegati ed illustrati da Giovanni Winckelmann prefetto delle antichità di Roma. Roma, 1821. Т. II. Parte II. P. 233–234. Pl. 178; Андросов С. О. Античная скульптура в России в XVIII в. // Андросов С. О. От Петра I к Екатерине II. Люди, статуи, картины. СПб., 2013. С. 258.
- 30 РГИА. Ф. 789. Оп. 20. 1817. Ед. хр. 45. Л. 17 об.
- 31 [Fortia de Piles A.] Voyage de deux français en Allemagne, Danemarck, Suède, Russie et Pologne, fait en 1790–1792. Paris, 1796. Т. III: Russie. P. 184–192.
- 32 Можно отметить, что прошло меньше двадцати лет со времени находки этих античных скульптур в 1774 г. на вилле Адриана в Тиволи, а Санкт-Петербургская Академия уже получила с них слепки, подаренные ей Н. Б. Юсуповым в 1789 г. (РГИА. Ф. 787. Оп. 21. Ед. хр. 178. Л. 3).
- 33 Рамазанов Н. А. Дневник и записки // Русский художественный архив. СПб., 1892. Вып. II. С. 82. И.-В. Гёте, предполагая разместить у себя в спальне слепки с наиболее понравившихся ему в Риме памятников, писал по этому поводу: „Открываешь утром глаза и чувствуешь себя во власти прекрасного; все наши мысли и чувства сопровождаются этими образами и тем самым становится невозможным вернуться в состояние варварства“ (Гёте И.-В. Указ. соч. С. 576).
- 34 Винкельман И. И. Указ. соч. С. 110.
- 35 Лапис И. А., Матые М. Э. Древнеегипетская скульптура в собрании Государственного Эрмитажа. М., 1969. С. 94–96.
- 36 Винкельман И. И. Указ. соч. С. 157.
- 37 Там же. С. 142.
- 38 Виен И. И. Диссертация о влиянии анатомии в скульптуру и живопись. Объясненное доказательствами, извлеченными из преданий искусства и из самой опытности, по существующим творениям славнейших художников претекших веков и наших времен. Изданное в пользу питомцев С. П. Академии художеств. СПб., 1789. С. 77–78.
- 39 Слепок с этой работы сохранился в Лондоне (Whitney M. Sculpture in Britain (1530 to 1830). Baltimore, 1964. P. 188).
- 40 Винкельман И. И. Указ. соч. С. 11.
- 41 Там же. С. 12.
- 42 Указатель скульптурного музея Императорской Академии художеств. Скульптура древних народов и западно-европейских школ XIV–XVIII столетий / Составил Г. Трей, почетный вольный общник Академии. СПб., 1871. Нижний этаж. С. 34. № 136.
- 43 Андросов С. О. Б. Кавачеппи и близкие к нему мастера (Карло Альбачини, Джузеппе Анджелини) // Андросов С. О. Скульпторы и русские коллекционеры в Риме во второй половине XVIII в. СПб., 2011. С. 65.
- 44 Слепки были выполнены по формам, заказанным А. Н. Олениным в 1817 г. (РГИА. Ф. 789. Оп. 20. 1817. Ед. хр. 45. Л. 2–2 об.).
- 45 Скульптор Самуил Иванович Гальберг в его заграничных письмах и записках / Собрал В. Ф. Эвальд. СПб., 1884. С. 32.
- 46 ОР РНБ. Ф. 542. Оленины. Ед. хр. 526. Л. 6 об.–7, 11–11 об.
- 47 Винкельман И. И. Указ. соч. С. 304.

Ekaterina Michajlovna Andreeva

DIE BEDEUTUNG DER SAMMLUNG VON „GIPSANTIKEN“ DER KAISERLICHEN AKADEMIE DER KÜNSTE FÜR DIE REZEPTION UND VERBREITUNG DER IDEEN VON J. J. WINCKELMANN IN RUSSLAND

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

Das Sammeln von „Gipsantiken“ verbreitete sich in vielen Ländern und wurde, wie es im gleichnamigen Artikel heißt, zum „universellen Projekt der Epoche der Aufklärung“, mit dem viele Vertreter der Kultur jener Zeit in Verbindung standen.³ Der deutsche Künstler A. R. Mengs, Freund und Anhänger der Ideen Winckelmanns, trug eine riesige Sammlung von Abgüssen zusammen, die in der Folgezeit Teil der Sammlungen des Albertinums in Dresden wurde. Auch J. W. Goethe hatte eine hohe Meinung von den „Gipsantiken“ und erwarb einige während seiner Itali-

enreise. Er schrieb: „Kann man dergleichen Umgebung in Rom tagtäglich genießen, so wird man zugleich habstüchtig darnach; man verlangt solche Gebilde neben sich aufzustellen, und gute Gipsabgüsse, als die eigentlichen Faksimiles, geben hierzu die beste Gelegenheit.“⁴

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

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

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

Die Abgüsse dienten als Lehrmaterial für die Theorie und Praxis des Zeichnens und die Kunstgeschichte, was in der Fachliteratur bereits erwähnt wurde: „Allein die Auswahl der Skulpturen für das Kopieren (dies waren sowohl die bekanntesten Beispiele, die in der Lehre an den europäischen Akademien verwendet wurden, als auch kurz zuvor entdeckte Denkmäler) spiegelt das Prioritätensystem wider, das Winckelmann in seinen Arbeiten entwickelt hat [...] Von den 70 Abgüssen der akademischen Sammlung werden über 40 in seinen Werken erwähnt oder analysiert.“⁴⁷ Bis zur Gründung der Neuen Ermitage im Jahre 1852 blieb die akademische Sammlung die einzige allgemein zugängliche Ausstellung, die die Bildungsaufgabe eines Museums für antike Kunst erfüllen konnte, in dem die berühmtesten Werke der antiken Plastik in Form von Abgüssen am vollständigsten vertreten waren. Den Saal mit den Gipsabgüssen konnte jeder besichtigen, der sich für die antike Kultur interessierte.

Durch das Bemühen des ersten Präsidenten der Kaiserlichen Kunstakademie I. I. Šuvalov, der in Rom und Florenz Gipsformen bestellt hatte, befanden sich schon 1769 in der Petersburger Sammlung Abgüsse fast aller damals als „beispielhaft“ geltenden antiken Skulpturen aus dem Vatikan, dem Kapitolinischen Museum, dem Palazzo Farnese, der Villen Ludovisi und Medici sowie den Uffizien⁸ (Abb. 2). Allmählich wurde die Akademiesammlung zu einer der bedeutendsten in Europa, auf einer Ebene mit den Kollektionen der Kunstschulen in Deutschland, Italien und England. Im *Spaziergang in die Kunstakademie* von K. N. Batjuškov findet sich eine der in der russischen Literatur seltenen Beschreibungen des Petersburger „Gips“-Museums: „Das sind unsere Schätze“, sagte der Künstler N. und wies auf den Apoll und andere Antiken, ‚das ist die Quelle unserer Gaben, unserer Kenntnisse, der wahre Reichtum unserer Akademie; ein Reichtum, auf dem alle Erfolge der ehemaligen, jetzigen und künftigen Zöglinge beruhen.‘ [...] Es ist wünschenswert, dass er sich noch verdoppeln und verdreifachen möge. Hier fehlt noch vieles; aber das, was da ist, ist wunderbar, denn die Abgüsse sind genau und können den Ansprüchen des strengsten Altertumswissenschaftlers genügen.“⁴⁹

Es ist anzunehmen, dass im Bewusstsein der aufgeklärten Kunstliebhaber und der Absolventen der Kaiserlichen Kunstakademie die Rezeption der „beispiel-

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

Zum Ende der 1820er Jahre gab es in der Petersburger Sammlung in der Antikengalerie, dem Runden Saal, in der Skulptur- und der Gipsklasse insgesamt vier Abgüsse des Apollo von Belvedere – der Lieblingsstatue Winckelmanns, in der er den besten Ausdruck seines Ideals der „stillen Einfalt und edlen Größe“ sah¹² (Abb. 3). Der früheste Abguss wurde nach der Form gefertigt, die aus der von I. I. Šuvalov geschickten Lieferung stammte. Einen weiteren Abguss erhielt die Akademie 1797 vom Künstler J. Müller aus Wien.¹³ 1828 kam ein neuer Abguss von sehr guter Qualität in die antike Galerie. Diese Gipskopie hatte der Formengießer Vincenzo Malpiere in Rom im Auftrag von O. A. Kiprenskij nach einer Form gefertigt, die für den englischen König direkt vom Original genommen worden war.¹⁴ Der Künstler verwendete diesen Abguss bei der Arbeit an den Skizzen zum Gemälde „Apollo besiegt den Python“. Die Vorarbeit auf Karton, die Kiprenskij nach Russland geschickt hatte,

wurde in der Kunstakademie neben dem Abguss ausgestellt.¹⁵ Gegenwärtig befinden sich im Akademiegebäude drei Gipskopien des Apollo von Belvedere: eine in der oberen Haupteingangshalle, eine in der Abteilung Abgüsse und eine im Katharinenaal.

Der Gipsabguss des Apollo von Belvedere diente am häufigsten als Vorlage für grafische und bildhauerische Kopien. So befindet sich beispielsweise im Wissenschaftlichen Forschungsmuseum der Russischen Akademie der Künste eine seltene, großformatige Zeichnung dieses Abgusses des Künstlers I. A. Akimov von 1780.¹⁶ Zur Herstellung von Metallnachbildungen wurde die Gipsform der Statue verwendet. Bis heute befindet sich in Pawlowsk im Ensemble der Zwölf Wege im Bereich der Alten Silvia eine Bronzekopie des Apollo von Belvedere (1782, E. Gastecloux nach einem Modell von F. G. Gordeev) und in der Apollo-Kolonnade ein gusseiserner Abguss, der 1826 einen Gipsabguss ersetzte; im Katharinenpark von Carskoe Selo zielt eine galvanoplastische Kopie die Rampenallee vor der Rusca-Terrasse (1854, Werkstatt J.-A. Hamburger); im Oberen Park von Peterhof steht auf der Apollo-Kaskade eine Bronzeskulptur (Kopie von 1799 verloren, 1956–1957 wiederhergestellt). Dank der in der Akademie vorhandenen Gipsformen aller „beispielhaften“ Skulpturen wurden zahlreiche Abgüsse hergestellt und an verschiedene Kunstinstitutionen in Russland versandt. So konnten auch die Einwohner anderer Städte die antike Kunst genauer und besser kennenlernen. Öfter als andere wurde auch die Gipsfigur des Borghesischen Fechters kopiert, von der Winckelmann bildlich schrieb: „[...] diese aber ist wie die Geschichte, in welcher die Wahrheit, aber in den ausgesuchtesten Gedanken und Worten, vorgetragen wird.“¹⁷ Der Gladiator kam etwas später in die Akademie als die Šuvalovschen Formen, da er zu einer privaten Sammlung gehörte, deren Besitzer, der Fürst Borghese, die Herstellung zahlreicher Kopien und Abgüsse seiner Statue zu verhindern suchte. Der englische Komponist und Musikhistoriker Charles Burney schrieb 1770, dass man „gekrönten Häuptern das Privileg dieses Abgusses verweigerte, darunter der russischen Zarin“¹⁸, und 18 Jahre später bemerkte ein Direktor der Französischen Akademie, dass in Rom nur eine Form des Gladiators existierte, und auch diese sei stark „abgenutzt“ gewesen.¹⁹ Wie dem auch sei, in der Akademiesammlung ist ein gewisser „Gladiator stehend, Statue“ 1773 im Register von K. I. Golovačevskij vermerkt,²⁰ und ganz genau ist ein Abguss mit der Bezeichnung „Kämpfer mit offenen Armen, aus der Villa Borghese“ 1796 im

Verzeichnis der Gipsskulpturen der Kaiserlichen Kunstakademie aufgeführt.²¹

Nach den von I. I. Šuvalov geschickten Formen wurden für die Petersburger Sammlung Gipsabgüsse von der Niobe mit ihrer Tochter, den drei Niobiden und vom Sohn Niobes gefertigt, die mehrmals in der *Geschichte der Kunst des Alterthums* erwähnt sind. Nach Winckelmanns Ansicht sind die Statuen dieser Gruppe ein bedeutendes Denkmal des „hohen Stils“, „[...] der gleichsam unerschaffene Begriff der Schönheit, vornehmlich aber die hohe Einfalt, sowohl in der Bildung der Köpfe als in der ganzen Zeichnung, in der Kleidung und in der Ausarbeitung.“²² Diese Statuen sah Winckelmann noch in Rom in der Villa Medici, bevor sie nach Florenz gebracht wurden, und meinte, „Niobe und ihre Töchter sind und bleiben die höchsten Ideen derselben (der wahren Schönheit).“²³

Bezüglich der durch Winckelmann berühmt gewordenen Laokoon-Gruppe war es üblich, nicht nur den Gesamtabguss, sondern auch einzelne Teile davon zu studieren und nachzubilden, deshalb gab es in der Sammlung auch Abgüsse der einzelnen Hauptfigur des Vaters, der Figuren der Söhne bzw. von Fragmenten der Gruppe, diese wurden auch zum Verkauf angeboten. So war zum Beispiel der Kopf des Laokoon auf einer Liste von Abgüssen für das Kopieren in der „Gipsklasse“, um deren Anfertigung A. P. Losenko im 1772 bat.²⁴

Allerdings sind direkte Erwähnungen von Gipsabgüssen in den Texten des deutschen Gelehrten selten. So erwähnt Winckelmann in der *Geschichte der Kunst des Alterthums* nur Abgüsse von der Trajanssäule und äußert Dankbarkeit für die Sammlung von „Gipsantiken“ von Filippo Farsetti in Venedig.²⁵ Ein Teil eben dieser Farsetti-Sammlung, einschließlich der Abgüsse der Reliefs der Trajanssäule, wurde 1801 für die Kunstakademie erworben.²⁶ Wahrscheinlich kam mit dieser Sammlung auch der Abguss der Heroischen Römerstatue (der so genannte Germanicus) in die Akademie,²⁷ die von Winckelmann als „eines der schönsten Werke“ der römischen Plastik²⁸ gewürdigt und zu einer der meistkopierten Figuren wurde.

In Sankt Petersburg gab es auch Abgüsse von Skulpturen, die von Winckelmann sehr geschätzt wurden, jedoch nicht zu den antiken „Paradebeispielen“ gehörten. In den *Monumenti antichi inediti* (Unveröffentlichte antike Denkmäler) wird das Marmorrelief „Opfer des Titus“ beschrieben. Das Relief erwarb I. I. Šuvalov in Rom vom englischen Bildhauer Joseph Nollekens, heute befindet es sich im Palast von Gatschina.²⁹ Der Abguss für die Akademie wurde, ebenso

wie andere Abgüsse antiker Denkmäler aus den kaiserlichen Sammlungen, nach einer Form gefertigt, die 1818 im Auftrag von A. N. Olenin hergestellt worden war.³⁰

Es ist anzumerken, dass die Gipsabgüsse im Gebäude der Akademie ursprünglich nicht in chronologischer Ordnung aufgestellt waren. Eine derartige Anordnung nach den Entwicklungsperioden der antiken Plastik erfolgte erst in den 1860er Jahren in den Erdgeschosssälen des „Rundbaus“. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhundert bis in die erste Hälfte des 19. Jahrhundert standen die Abgüsse in den Hauptsälen (antike Galerien), auf der Haupttreppe und in den Unterrichtsräumen, sie dienten auch der Verzierung von Wohnräumen (Abb. 4). Ungeachtet dessen konnte man sich anhand der „Gipsantiken“ vorstellen, wie sich der ältere, der hohe, der schöne und der nachahmende Stil herausgebildet haben, die Winckelmann in der Plastik der alten Griechen festgestellt hatte, so wie antike römische Plastiken studieren.

Vom französischen Reisenden A. de Fortia de Piles, der Anfang der 1790er Jahre in Russland weilte, sind Hinweise auf die Anordnung der Exponate der Skulpturensammlung der Akademie erhalten geblieben.³¹ Zu jener Zeit standen im Erdgeschoss auf der Treppe die Abgüsse zweier großer Vasen (eine war eine Medici-Vase) und einige Gipsabgüsse in den Nischen. Den Runden Saal der ersten Etage schmückten Abgüsse der Statue des Apollo Musagetes und der neun Musen.³² Rechts vom Runden Saal befanden sich in einer großen Galerie 37 Gipsgruppen und -statuen sowie einige Reliefs, in der ähnlichen Galerie links waren die Abgüsse der Paradiestür des Baptisteriums in Florenz von Lorenzo Ghiberti zu sehen und in den nächsten Sälen Abgüsse von Herakles und der Flora Farnese sowie zahlreiche Büsten. Außerdem gab es zahlreiche Gipsstatuen und deren Teile in den verschiedensten Räumen – in Unterrichtsräumen und Werkstätten, in Ruheräumen und sogar in Speiseräumen, wovon einer „sehr hell und mit Gipsen auf dem Kamin geschmückt“ war. Ein halbes Jahrhundert später schrieb der Bildhauer N. A. Ramazanov über die Akademie: „In diesem Tempel der Schönheit bin ich überall von Werken der schönen Künste umgeben. Selbst im Schlafzimmer erkennt man, wenn man zu Bett geht, beim schwachen Licht der Nachtlampe die erhabene Stirn der Minerva.“³³

Während ihrer Ausbildung machten die künftigen Maler, Bildhauer und Architekten mit Hilfe der Abgüsse erste Bekanntschaft mit der antiken Welt. Indem man die Zöglinge mit verschiedenen Gipsabgüs-

sen umgab, folgte man im Erziehungs- und Bildungssystem der Akademie der Überzeugung Winckelmanns, dass „die Betrachtung der höchsten Schönheit“ von Jugend an geübt werden müsse, und dass das Erreichen wahrer Meisterschaft unmöglich sei, wenn man „entfernt von den Schönheiten der Alten“ sei. Winckelmann postuliert die Notwendigkeit, nach antiken Vorbildern zu lernen, und schreibt dazu: „Denn es ist mit dem Zeichnen wie mit dem Schreiben: wenige Knaben, welche schreiben lernen, werden mit Gründen von Beschaffenheit der Züge und des Lichts und Schattens an denselben, worin die Schönheit der Buchstaben besteht, angeführt, sondern man gibt ihnen die Vorschrift, ohne weiteren Unterricht nachzumachen, und die Hand bildet sich im Schreiben, ehe der Knabe auf die Gründe von der Schönheit der Buchstaben achten würde. Ebenso lernen die meisten jungen Leute zeichnen, und so wie die Züge im Schreiben in vernünftigen Jahren bleiben, wie sie sich in der Jugend geformt haben, so malen sich insgemein die Begriffe der Zeichner von der Schönheit in ihrem Verstande, wie das Auge gewöhnt worden, dieselbe zu betrachten und nachzuahmen [...]“³⁴

Natürlich erwähnt, beschreibt und vergleicht Winckelmann in seinen Schriften eine wesentlich größere Zahl von antiken Kunstwerken, als sie selbst in der reichsten Abgusskollektion vertreten sein könnte. Er stützt sich auf sehr umfangreiches und vielfältiges epigraphisches Material, Werke der Keramik, der Numismatik und Glyptik, der Architektur, Plastik, Grafik und Beispiele der „Malerei“ – sowohl erhalten gebliebene als auch verloren gegangene und nur durch schriftliche Quellen bekannte Werke. So gab es in der russischen Sammlung, die aus Abgüssen von antiken „Musterwerken“ zusammengetragen wurde, keine Vergleichsstücke zu den Beschreibungen der Kunstwerke der Ägypter und Etrusker, da bis zur Mitte des 19. Jahrhundert keine Abgüsse von Denkmälern dieser alten Kulturen angeschafft wurden. Dafür wurden am Ufer Newa gegenüber der Kaiserlichen Kunstakademie 1834 echte Skulpturen aus dem alten Ägypten aufgestellt, und zwar zwei Granitsphingen, und im Gebäude der Akademie befand sich von 1837 bis 1852 (bis zur Übergabe an die Ermitage) eine Zeit lang die Originalstatue der Göttin Mut-Sochmet aus schwarzem Granit.³⁵

Winckelmann betrachtet die antiken Denkmäler nicht nur als Kunstwerke, sondern auch als historische Quellen, die von den materiellen Gegenständen der antiken Welt zeugen. Ausführlich beschreibt er Kleidung und Schuhwerk, die an Statuen und Reliefs zu sehen sind, denn: „Es ist also die Zeichnung bekleide-

ter Figuren mit allem Rechte ein wesentlicher Teil der Kunst zu nennen.³⁶ Diese Dinge waren sowohl für die Zöglinge der Kaiserlichen Kunstakademie als auch für professionelle Maler und Bildhauer außerordentlich wichtig, wenn sie Motive aus der antiken Mythologie oder Geschichte zu gestalten hatten. Dazu sagt Winckelmann: „Die Untersuchung dieses Teiles der Kunst ist in einer Lehrgeschichte derselben um so viel nötiger, da die bisherigen Abhandlungen von der Kleidung der Alten mehr gelehrt als unterrichtend und bestimmt sind, [...] denn dergleichen Schriften sind von Leuten zusammengetragen, die nur wussten aus Büchern, nicht aus anschaulicher Kenntnis der Werke der Kunst.“³⁷ Für das Erfassen dieses Stoffes konnten die Gipsabgüsse als absolut genaue Kopien als zusätzliches Lehrmaterial dienen.

In seinen Schriften schenkt Winckelmann den Einzelheiten immer große Beachtung, er empfiehlt und hält es für notwendig, die antiken Denkmäler ruhig, konzentriert, gedankenvoll und unbedingt mehrmals zu betrachten. Nur so konnte man die originalen Marmorfragmente von späteren Ergänzungen unterscheiden. Das Problem der Restaurierung antiker Werke und das angemessene Eingreifen zeitgenössischer Bildhauer in die Arbeit der alten Meister waren wichtige Fragen, die Winckelmann beschäftigten, wobei er für das Prinzip des wissenschaftlich begründeten Herangehens an die Ergänzungen eintrat.

Damals war es für das Publikum, aber auch für viele Kunstkenner selbstverständlich, die antiken Statuen ohne fehlende Elemente zu sehen, also mit neuen Ergänzungen aus Marmor oder (selten) aus Gips. Diese Meinung zur Restaurierung antiker Kunstwerke hielt sich bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts. 1789 äußerte I. I. Vien in seiner *Dissertation über den Einfluss der Anatomie auf die Bildhauerei und die Malerei* die tiefe Überzeugung, dass „[...] mit Kenntnis der Anatomie [...] der begabte Künstler [...], von Vorsicht und Verständnis geleitet, in seiner Kunst tatsächlich die Mittel findet, die von der Zeit geraubten kostbaren Schönheiten mit seinem Werk zu ersetzen“, das heißt, er sei vollkommen in der Lage, verloren gegangene Fragmente auf so einem hohen Niveau wiederherzustellen, dass sie dem erhaltenen antiken Denkmal ebenbürtig sind.³⁸ Ende des 18. Jahrhunderts versuchte der englische Bildhauer J. Flaxman sogar, eine Restaurierung des Torsos von Belvedere anzubieten, wobei dieser Teil einer Gruppe von Herakles und Hebe sein sollte.³⁹ Auf genau diese Probleme verweist J. J. Winckelmann, wenn er schreibt, dass eine falsche Restaurierung und das willkürliche Anfügen irgendwelcher Gegenstände

an die antiken Denkmäler oftmals die Ursache für deren falsche Interpretation seien: „Die meisten Vergehungen der Gelehrten in Sachen der Altertümer rühren aus Unachtsamkeit der Ergänzungen her; denn man hat die Zusätze anstatt der verstümmelten und verlorenen Stücke von den wahren Alten nicht zu unterscheiden verstanden.“⁴⁰ Winckelmann trat für eine genauere Wiederherstellung der Skulpturen ein, die auf der Kenntnis der Entwicklungsgeschichte der antiken Kunst, dem genauen Studium und der Analyse der Werke, dem Vergleich in stilistischer Hinsicht, der Verwendung von vergleichbarem Material, der Auswertung von Angaben bei den antiken Autoren sowie von Darstellungen auf antiken Vasen, Reliefs, Münzen und Gemmen beruhen sollte. Winckelmann meinte auch, dass alle vorhandenen späteren Ergänzungen auf Stichen bzw. in Beschreibungen gekennzeichnet werden müssten.⁴¹

Die Petersburger „Gipsantiken“, die vom 18. bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts gegossen wurden, gehören bis heute zu den zuverlässigsten und glaubwürdigsten Zeugnissen der alten Restaurierungen von antiken Marmorkunstwerken, damit können alle wichtigen Ergänzungen aus fachlicher wie ästhetischer Sicht beurteilt und die negativen und positiven Seiten dieser Arbeiten bewertet werden. So befand sich in der russischen Sammlung beispielsweise ein Gipsabguss eines Werkes des französischen Bildhauers P.-E. Monnot, der in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts aus dem Marmor torso einer Kopie des Diskuswerfers von Myron einen besiegten Gladiator mit Schwert und Schild machte.⁴² Als Schüler von Monnot bezeichnete sich der berühmte Restaurator von antiken Skulpturen Bartolomeo Cavaceppi, der mit Winckelmann zusammenarbeitete und eine eigene Abgusssammlung anlegte.⁴³ In der Kaiserlichen Kunstakademie gab es zwei Abgüsse von Skulpturen, die B. Cavaceppi restauriert hatte – einen Areskopf, den I. I. Šuvalov erworben hatte, und eine Silen-Statuette aus der Kollektion von Lyde Browne.⁴⁴

Die Kenntnisse über die Restaurierung antiker Skulpturen, die die Zöglinge bei ihrer Ausbildung in der Akademie – unter anderem dank der Sammlung von „Gipsantiken“ – erlangt hatten, konnten sie später bei ihren Auslandsaufenthalten auf Staatskosten (sog. Auslandspension) überprüfen und bestätigen. Nach dem Besuch von ausländischen Kollektionen vermerkten einige Absolventen in ihren Berichten alle Ergänzungen und fehlenden Fragmente von antiken Denkmälern sowie die Qualität der Arbeit. So ist also davon auszugehen, dass diese kritische Betrachtung antiker Kunst hinsichtlich erfolgter Ergänzungen tat-

sächlich ein wichtiger Bestandteil der Ausbildung künftiger Bildhauer war. So bemerkt zum Beispiel der Bildhauer S. I. Gal'berg 1818 in seiner Beschreibung des Antikenkabinetts in Dresden, „[...] dass fast alle Statuen und Büsten, aus denen dieses Kabinett besteht, sehr schlecht erneuert sind, wobei die Restauratoren sich bemühten, immer eine schon bekannte Statue zum Vorbild zu nehmen, so z.B. wurden an einen antiken und erstaunlich schönen Torso sehr schlecht und vermutlich falsch Kopf, Arme und Beine in der Stellung des Sterbenden Gladiators aus dem Kapitolium angebracht [...].“⁴⁵ Im Bericht des Bildhauers M. G. Krylov von seinem Auslandsaufenthalt finden sich ebenfalls recht scharfe Urteile über das Niveau der „Ausbesserungen“ von antiken Kunstwerken in den Sammlungen in Dresden, Venedig und Florenz, „wo die meisten Statuen ergänzte Teile haben, und zwar schlecht ergänzte!“⁴⁶

So waren die „Gipsantiken“ in den Sälen der Petersburger Kaiserlichen Kunstakademie einerseits Lehrmittel, die im 18. Jahrhundert bis Mitte des

19. Jahrhunderts als unerlässlich für das akademische pädagogische System der Künftlerausbildung galten, und andererseits wurde damit die berühmte Äußerung Winckelmanns aus seiner ersten Schrift *Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerey und Bildhauer-Kunst* (1755), der ihn bekannt machte, verwirklicht: „Der einzige Weg für uns, groß, ja, wenn es möglich ist, unnachahmlich zu werden, ist die Nachahmung der Alten [...].“⁴⁷ Die Ausrichtung auf die klassischen Vorbilder der antiken Plastik wurde in der Ausbildung praktisch bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts unverändert beibehalten. Andererseits waren die Abgüsse von berühmten antiken Werken im Russland der klassizistischen Epoche „Vertreter“ der antiken Kultur. Die Gipsabgüsse „beispielhafter“ antiker Werke dienten als Illustrationen der wesentlichen Aussagen der *Geschichte der Kunst des Alterthums* und anderer Werke Winckelmanns sowie als wichtige Ergänzung der Beschreibungen antiker Autoren und der Darstellungen auf Stichen.

