

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

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

КЛАССИЦИЗМ В РУССКОЙ СКУЛЬПТУРЕ ПОСЛЕДНЕЙ ТРЕТИ XVIII — ПЕРВОЙ ТРЕТИ XIX ВЕКА

Эпоху классицизма иногда именуют „золотым веком“ русской скульптуры. Наиболее одаренные выпускники открытой в 1757 г. петербургской Академии художеств со временем стали ее профессорами, способствуя своим творчеством и педагогической деятельностью быстрому становлению русской художественной школы.

Первым профессором скульптурного класса Академии художеств был француз Никола Франсуа Жилле (1709–1791). В Россию он приехал 48-летним сложившимся мастером, получив накануне своего отъезда из Парижа звание академика Королевской Академии живописи и скульптуры (1757). Его роль в постановке профессионального преподавания была, безусловно, значимой. Жилле явился зачинателем не только скульптурного, но также натурального и анатомического классов, гипсоформовочной и литейной мастерских. Произведения, исполненные им в Петербурге, в целом продолжали традиции французской скульптуры эпохи рококо. При этом свойственное Жилле внимание к натурным наблюдениям и развитое чувство декоративности имели немаловажное значение для формирования творческих позиций его учеников.

Наряду с определенной ориентацией на французскую художественную школу, что было неизбежно, учитывая национальность первых преподавателей Академии художеств, в самом процессе академического обучения существен-

ную роль играла постоянно пополнявшаяся коллекция гипсовых слепков и форм античных произведений. Их дарил Академии не только ее основатель И. И. Шувалов, но и приезжавшие иностранные мастера, в том числе Н.-Ф. Жилле и Э.-М. Фальконе. Многие отливки специально заказывались в Риме, причем их выбор, как уже отмечалось в литературе, „отражает систему приоритетов, которую развивал в своих трудах Винкельман, — достаточно упомянуть о том, что из 70 отливов, составивших академическую коллекцию, более 40 упоминалось или анализировалось в его трудах“.¹ Влияние идей Винкельмана сказалось и на издаваемых в России и предназначенных, в первую очередь, для художников трактатах И. И. Виена „Диссертация о влиянии анатомии в скульптуру и живопись“ (1789), П. П. Чекалевского „Рассуждение о свободных художествах с описанием некоторых произведений российских художников“ (1792), И. Ф. Урванова „Краткое руководство к познанию рисования и живописи исторического рода, основанное на умозрениях и опытах“ (1793). Эти издания, равно как и другие сочинения теоретического характера, оставшиеся в рукописях, анализировались в только что процитированной публикации Е. Б. Мозговой и К. Ю. Лаппо-Данилевского.

Значительную роль в постепенном утверждении в русской скульптуре классицистических принципов сыграло заграничное пенсионерство



Илл. 1: И. А. Наль, Зевс и Ганимед, гравюра, 1781, по фреске А. Р. Менгса, 1758–1759, Стендаль, Музей Винкельмана
Abb. 1: J. A. Nahl, Zeus und Ganymed, Radierung, 1781, nach dem Fresko von A. R. Mengs, 1758–1759, Stendal, Winckelmann-Museum

награжденных золотыми медалями выпускников. Знакомство с мраморными статуями (пусть даже римскими копиями с греческих оригиналов) значительно углубляло их представления о памятниках античности, которые в стенах петербургской Академии изучались по гипсовым слепкам и гравированным увражам. Особенно важным было пребывание в Риме, где практически все скульпторы-пенсионеры занимались копированием антиков.

В своих самостоятельных работах, посылаемых в Петербург в качестве отчетов, русские художники нередко отталкивались от знаменитых образцов, причем эти вариации имели узнаваемые прототипы. Примечательна история, относящаяся к декабрю 1776 г., когда известный в римской художественной среде И.-Ф. Рейфенштейн, друг и поклонник Винкельмана, находившийся на русской дипломатической службе, сообщил петербургской Академии художеств, что „г. Козловский закончил группу „Юпитер,

ласкающий юного Ганимеда“, облик которого изменен и превращен в амура, чтобы придать группе благопристойное выражение отцовской и сыновней любви“.² Исследователь творчества Михаила Козловского (1753–1802), цитируя это письмо, отождествил упомянутую группу с композицией Ганимед с орлом (Государственный музей-заповедник „Павловск“), которая, по его мнению, была выполнена „мраморщиком по несохранившемуся гипсовому оригиналу Козловского“.³ Однако эта „атрибуция“ В. Н. Петрова была ошибкой, которую мы постарались исправить в каталоге состоявшейся в Русском музее юбилейной выставки произведений Козловского (2007).⁴

Дело в том, что при внимательном прочтении цитаты из письма Рейфенштейна закономерно возникает вопрос, относительно какого известного прототипа был „изменен“ облик Ганимеда. Скорее всего, речь шла о так называемой „древней картине“, которой в первом издании „Истории искусства древности“ восторгался Винкельман, но которая на самом деле оказалась мистификацией А.-Р. Менгса (в настоящее время эта фреска 1758–1759 гг. хранится в Национальной галерее античного искусства в Риме; илл. 1). Пенсионерская работа Козловского, в 1782 г. принесшая ему академическое звание назначенного [в академики], скорее всего, утрачена. Но теперь мы имеем возможность хотя бы приблизительно представить эту композицию à l'antique.

Следует сказать, что увлечение античностью на протяжении 1770-х гг. заметно усиливалось и в Париже, где стажировались почти все русские пенсионеры. Интересно, что в инструкции 1779 г., которую Академия художеств выдала своим бывшим воспитанникам, отъезжавшим во Францию, предписывалось стараться „перенимать вкус и важность сочинений нынешних с антиками соответственных, купно с изобретениями в скульптуре статушной“.⁵ Этой рекомендации последовал, в частности, Иван Прокофьев (1757–1828), определенный в ученики к Пьеру Жюльену, который незадолго до этого совершенствовал профессиональное мастерство во Французской Академии в Риме. В 1779 г. Жюльен получил звание академика за мраморную статую Умирающий гладиатор (Лувр), бесспорно навеянную образами античности, начиная со знаменитого Умирающего галла (Капитолийские музеи, Рим). Именно



Илл. 2: М. И. Козловский, Пастушок с зайцем (Аполлон), мрамор, 1789, Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

Abb. 2: M. I. Kozlovskij, Hirte mit Hase (Apollo), Marmor, 1789, Staatliches Ermitage Museum, St. Petersburg

это произведение Жюльена было поручено копировать Прокофьеву, который к тому же имел возможность наблюдать, как в мастерской его наставника по специальному заказу исполнялась уменьшенная копия довольно сложного по своему пластическому решению антика — Бегущей Аталанты (Лувр).⁶

После возвращения на родину академические пенсионеры, познакомившиеся с богатейшими традициями европейской пластики, успешно работали в разных областях станковой и монументальной скульптуры. Среди самых значимых произведений можно выделить подлинные шедевры, в которых особенно чувствуется прекло-



Илл. 3: М. И. Козловский, Екатерина II в образе Минервы, мрамор, 1785, Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

Abb. 3: M. I. Kozlovskij, Katharina II. als Minerva, Marmor, 1785, Staatliches Russisches Museum, St. Petersburg

нение перед памятниками классического искусства, желание использовать в своем творчестве уроки древних мастеров. Вспомним, например, исполненную в Париже в 1789 г. статую М. И. Козловского Пастушок с зайцем, именуемую также Аполлон-охотник (варианты в мраморе хранятся ныне в Эрмитаже, Русском музее и Павловске) (илл. 2). Среди антиков виллы Альбани нам встретился чрезвычайно близкий по трактовке объемов и линий юношеской фигуры Сатир с винным бурдюком.⁷ При этом подчеркнем, что речь идет не о прямом заимствовании, а о стремлении русского скульптора приблизиться к пластическому мышлению древнего мастера.



Илл. 4: Ф. Ф. Щедрин, Венера, мрамор, 1792, Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

Abb. 4: F. F. Ščedrin, Venus, Marmor, 1792, Staatliches Russisches Museum, St. Petersburg

Интересна в этом отношении превышающая размеры натуры мраморная статуя М. И. Козловского Екатерина II в образе Минервы (1785), исполненная для Чесменского дворца (ныне — в Русском музее) (илл. 3). Описывая строгий облик дворца-крепости, — он получил свое наименование к 10-летию победы, приведшей к гибели турецкого флота в Чесменской бухте (1770), — И.-Г. Георги писал, что устроена его „внутренность также нарочно просто и соразмерно древним обычаям“.⁸ Соответствовало этому и произведение Козловского, выразительное в своем пластическом лаконизме. Антиклизированное облачение, в ниспадающих складках которого полускрыты военные трофеи, и свиток законов в руке богини призваны создать возвышенный аллегорический образ просвещенной монархии. Этот образ, претворенный в целом ряде живописных и скульптурных произведений екатерининской эпохи, был чрезвычайно дорог самой императрице и целенаправленно

утверждался в искусстве раннего русского классицизма.

Непременного упоминания заслуживает большая мраморная Венера (1792) работы Феоодосия Щедрина (1751–1825), некогда стоявшая среди зелени в Собственном садике Царского Села (ныне — в Русском музее) (илл. 4). В названном произведении, за которое в 1794 г. скульптор получил звание академика, а затем профессора, он стремился, как справедливо заметил автор монографии о Щедрине, „вернуться к античности, к прекрасной классике, которой так много подражали и которая далеко не всем была доступна“.⁹ Это особенно чувствуется при сравнении щедринской Венеры с работой его парижского учителя Габриэля Аллгерена, также изображающей Венеру, но именуемой чаще Купальщица (1767, Лувр). Русскому скульптору удалось „вдохнуть душу“ в свою целомудренно томную богиню красоты, он действительно попытался достичь „благородной простоты и спокойного величия, обнаруживающегося как в позе, так и в выражении лица“, — того, что Винкельман, как известно, назвал „общей и главной отличительной чертой греческих шедевров“ в своих „Мыслях о подражании греческим произведениям в живописи и скульптуре“.¹⁰

Самым последовательным представителем классицизма, отразившим в своем творчестве все этапы развития стиля, был Иван Мартос (1754–1835), вошедший в историю русского искусства, в первую очередь, как непревзойденный мастер мемориальной пластики. Его многочисленные надгробия, продуманные и тщательно исполненные, отличались разнообразием и удивительной цельностью замыслов. В отличие от других выпускников скульптурного класса, Мартос не был в Париже, оставаясь в Риме с 1774 по 1779 г. и пользуясь в последние годы советами А.-Р. Менгса. Его работы тех лет известны, главным образом, по упоминаниям в академических рапортах; в одном из них, в частности, говорится о мраморных головах Минервы и Весталки, копированных под наблюдением его римского наставника Карло Альбачини, занимавшегося реставрацией античной скульптуры.¹¹

Разумеется, было бы неверным сводить все творчество Мартоса, и тем более его современников и собратьев по искусству, к одному „пер-



Илл. 5: И. П. Мартос, портрет Н. И. Панина, мрамор, 1790, Государственная Третьяковская галерея, Москва
 Abb. 5: I. P. Martos, Porträt N. I. Panin, Marmor, 1790, Staatliche Treŕjakov-Galerie, Moskau



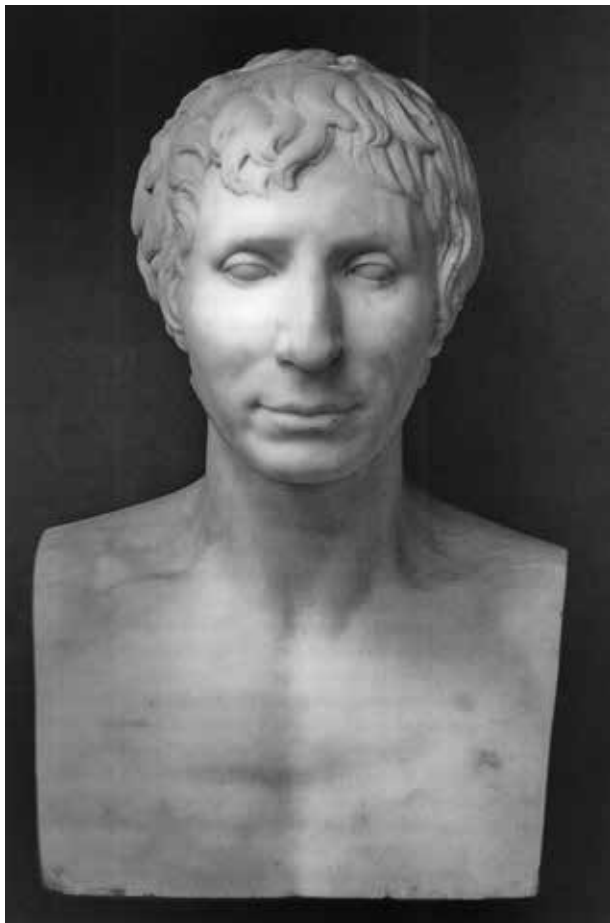
Илл. 6: И. П. Мартос, надгробие Н. И. Панина, не позднее 1788, Благовещенская усыпальница Александро-Невской лавры, Санкт-Петербург
 Abb. 6: I. P. Martos, Grabmal N. I. Panin, spätestens 1788, Mariä-Verkündigungs-Krypta des Aleksandr-Nevskij-Klosters, St. Petersburg

воисточнику“. И все же в искусствоведческой литературе уже не раз цитировалось свидетельство М. Ф. Каменской (дочери художника, медальера и скульптора Ф. П. Толстого), которая вспоминала, что Мартос „не лепил иначе, как приглядываясь к изображениям античных статуй, главное к их драпировкам“.¹²

В русле избранной темы выделим произведения, неоспоримо доказывающие желание мастера вторить творениям древних. Среди примеров сравнительно ранних по времени создания — надгробие графа Н. И. Панина (1718–1783) в Благовещенской усыпальнице Александро-Невской лавры, поставленное не позднее 1788 г. (илл. 5). Включенный в его композицию бюст, нарочито антикизированный, повторяет подлинной оригинал 1780 г., который был исполнен еще при жизни генерал-аншефа и обер-гофмейстера, воспитателя великого князя Павла Петровича (ныне — в Третьяковской галерее) (илл. 6). В 1803 г. была создана одна из лучших работ

скульптора — портретная бронзовая статуя княгини Е. И. Гагариной (1773–1803), которая изначально стояла на Лазаревском кладбище Александро-Невской лавры (в 1954 г. из соображений сохранности ее перенесли в Благовещенскую усыпальницу).

Подчеркнуто классицистическое звучание имели многие портреты Мартоса, например, мраморные бюсты генерал-фельдмаршала М. М. Голицына (1803, ГРМ) и историка, экстраординарного академика А.-Х. Лерберга (1814, Музей М. В. Ломоносова, СПб)¹³ (илл. 7). Тот же подход очевиден в целом ряде станковых и монументальных изображений императора Александра I, явно восходящих к образцам римского скульптурного портрета¹⁴ (илл. 8). Не менее показательны в этом отношении созданные Мартосом памятники герцогу Ришелье в Одессе (открыт в 1828 г.) или М. В. Ломоносову в Архангельске (открыт в 1832 г.).



Илл. 7: И. П. Мартос, портрет А.-Х. Лерберга, мрамор, 1814, Музей М. В. Ломоносова (Кунсткамера), Санкт-Петербург
Abb. 7: I. P. Martos, Porträt A. Ch. Lehrberg, Marmor, 1814, M. V. Lomonosov-Museum (Kunstskammer), St. Petersburg



Илл. 8: И. П. Мартос, портрет Александра I для здания Биржи, мрамор, 1822, Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
Abb. 8: I. P. Martos, Porträt Alexanders I. für das Börsengebäude, Marmor, 1822, Staatliches Russisches Museum, St. Petersburg

Безусловного внимания заслуживает монументально-декоративная скульптура эпохи классицизма. Принципы ее синтеза с архитектурой менялись в разные периоды бытования стиля, но в то же время можно наблюдать и сохранение определенных традиций. Так, уже в последние десятилетия XVIII в. имело место „заимствование“ композиций или отдельных фигур из гравюр, лепить по которым скульпторы приучались в стенах Академии художеств. Не менее показательным является использование в скульптурном декоре „отливок со слепков мраморных антиков“, что можно видеть, например, в рельефах, украшающих павильоны Михайловского замка (а также Мраморную столовую Гатчинского дворца и Константиновский дворец в Стрельне) (илл. 9). „Первоисточники“ для них были обнаружены М. Г. Колотовым и Ю. В. Трубиновым „среди скульптуры музея

Пио-Клементино в Ватикане“.¹⁵ Модели и формы подобных барельефных панно хранились в формовочной мастерской Академии художеств, что позволяло архитекторам при необходимости пользоваться этим „фондом“. Именно поэтому одни и те же композиции неоднократно повторяются в убранстве сохранившихся памятников архитектуры.

Начало XIX в. было отмечено строительством в Петербурге целого ряда грандиозных ансамблей, где скульптуре отводилась весьма значимая роль. Это особенно заметно в здании Адмиралтейства, которое с 1806 г. перестраивалось по проекту архитектора А. Д. Захарова и было обильно украшено горельефами, статуями, замковыми масками, объединенными общей темой морского могущества России. Поистине античный размах ощущается в трехфигурных группах морских нимф, несущих земную и небесную



Илл. 9: Рождение Диониса (по слепку с античного рельефа), около 1800, Павильон Михайловского замка, Санкт-Петербург

Abb. 9: Die Geburt des Dionysos, nach dem Abguss eines antiken Reliefs, um 1800, Pavillon des Michajlovskij-Schlusses, St. Petersburg



Илл. 10: Ф. Ф. Щедрин, Нимфы, несущие небесную сферу, пудостский камень, 1812, Адмиралтейство, Санкт-Петербург

Abb. 10: F. F. Ščedrin, Nymphen, die Himmelskugel tragend, Stein aus Pudost', 1812, Zentralbogen der Admiralität, St. Petersburg





Илл. 12: С. И. Гальберг, Еврипид, 1831, Российская национальная библиотека, Санкт-Петербург

Abb. 12: S. I. Gal'berg, Euripides, 1831, Russische Nationalbibliothek, St. Petersburg

сферы, которые фланкируют въездную арку (илл. 10). Вместе с пьедесталами они имеют высоту около 11 метров. В 1812 г. их высекли из местного пудостского камня по моделям ранее упоминавшегося Ф. Ф. Щедрина.

Интересно, что уже в процессе работы осознавалась уникальность создаваемой скульптуры. Возникло даже предложение — поскольку „Адмиралтейство по новому фасаду есть строение великолепнейшее, и дабы со временем составить историческое и полное его описание, нужно со всех делаемых эскизов, барельефов, фигур и статуй снять гипсовые слепки и с полною их экспликацией хранить в Музеуме“.¹⁶ К сожалению, эта идея не была реализована, и со временем часть фасадной скульптуры погибла.

К началу 1820-х гг. классицизм в русской скульптуре начинает обретать новые черты, наиболее последовательно проявившиеся

в убранстве архитектурных творений К. И. Росси. Уходит в прошлое рассчитанная на внимательное рассматривание „сюжетность“ композиций, которая в значительной мере определяла самостоятельную роль монументально-декоративной пластики в общем ансамбле. Теперь длинные фризообразные рельефы фасадов и интерьеров призваны были лишь поддержать триумфальную торжественность архитектуры. Этому же способствовали античные колесницы, венчающие сооружения эпохи ампира.

Во многих отношениях характерно пластическое убранство Михайловского дворца, построенного в 1819–1825 гг. (илл. 11). Здесь, как и в большинстве других ансамблей, под руководством и по рисункам Росси работали скульпторы Василий Демут-Малиновский (1879–1846) и Степан Пименов (1784–1833). В стремлении „выдержать стиль“ они чаще всего обращались к уврачам или гипсовым отливкам подлинных древнеримских фрагментов „шестьствий“ и „жертвоприношений“ с Алтаря Мира или Арки Марка Аврелия. Это были своего рода камертоны для вариаций, заполняющих промежутки между композициями, инспирированными античными памятниками.

„Полюбя высокие произведения Греции, я полюбил и самую Грецию, я стал читать и изучать все, что было написано об истории, обычаях и образе жизни этого обладавшего изящным вкусом, образованнейшего народа древности“,¹⁷ — писал в одном из писем разносторонне одаренный художник, медальер и скульптор Федор Толстой (1783–1873). В восковых рельефах на сюжеты „Илиады“ Гомера (ГТГ), получивших особое распространение в гальванопластических отливках, его стремление к достоверности каждой детали (вплоть до курильницы, треножника или вазы) проявилось столь же последовательно, как и в знаменитых иллюстрациях к поэме И. Ф. Богдановича „Душенька“, основанной на античном мифе о любви Амура и Психеи.

Научный, „археологический“ интерес к классической древности, питавший неоклассицизм 1820-х гг., определял многостороннюю деятельность Александра Николаевича Оленина (1763–1843), президента Императорской Академии художеств и Императорской Публичной библиотеки. Главный корпус последней строился в 1828–1834 гг. и украшался скульптурой под его непосредственным наблюдением. Кроме



Илл. 13: С. И. Гальберг, Мальчик, пускающий мыльные пузыри, бронза, 1826, Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

Abb. 13: S. I. Gal'berg, Knabe, der Seifenblasen macht, Bronze, 1826, Staatliches Russisches Museum, St. Petersburg

традиционного ампиричного декора (статуя Минервы на фронтоне, горельефы летящих Слав на аттике, рельефные панно между колоннами) здесь появились монументальные, почти 6-ти метровые в высоту, статуи греческих и римских мыслителей, поэтов, ученых.

Составляя для них программу, Оленин не раз менял „персонажей“, оставив в итоге Геродота, Гомера, Платона, Демосфена, Вергилия, Цицерона, Гиппократ, Еврипида, Евклида и Тацита. „Все сии фигуры, — писал он, — должны быть портреты. Большая часть имеется в бюстах в Академии, а другую можно найти в Иконологии знаменитого Висконти. Костюм греческой, отличающийся между прочим сандалиями на голых слезках, а римской — полусапожками, а также и покроем плащей должно строго наблюдать“.¹⁸ Одним из исполнителей этого проекта был Самуил Гальберг (1787–1839), автор статуи древнегреческого драматурга Еврипида (илл. 12), при создании которой явно использовались известные иконографические прототипы — его статуя (Ватикан) и портретный бюст-герма (Неаполь), многократно повторенный в римских копиях с греческого оригинала 330 г. до н.э.



Илл. 14: Мальчик с уткой, римская вариация эллинистической скульптуры, Рим, Музеи Ватикана

Abb. 14: Knabe mit Ente, Römische Variante einer hellenistischen Skulptur, Rom, Vatikanische Museen

В историю скульптуры Гальберг вошел, главным образом, как исключительно одаренный портретист, запечатлевший целую галерею выдающихся современников — А. С. Пушкина, И. А. Крылова, И. А. Каподистрию, В. А. и А. А. Перовских и т.д. В своих классически строгих бюстах-гермах он добивался не только абсолютной физиономической верности, но и психологической глубины образов. Современники не раз сопоставляли его работы с творениями греков. Так, Н. А. Рамазанов утверждал, что „бюстов из новейших скульпторов никто так не исполнял, как Гальберг; имена соперников его в работах этого рода можно встретить лишь на древних Греческих бюстах, находящихся в музее Капитолия“.¹⁹ Здесь несомненно имелись в виду портреты русского посланника в Италии, „великого любителя древности“ А. Я. Италинского (1823) и особенно увлеченного античностью А. Н. Оленина (1831).

В пенсионерскую поездку в Италию Гальберг отправился в возрасте 31 года и покинул ее лишь спустя 10 лет (1828). Его подробнейшие письма родным и друзьям свидетельствуют о том, насколько важными были для него скульптурные сокровища Ватикана: „...рисую с антиков, смотрю на них, и каждый день нахожу какие-нибудь новые, еще не примеченные мною вещи, или в старых новые красоты и люблюсь ими. Апол-

лон, Лаокоон etc., которые мне были так знакомы в гипсе, в мраморе кажутся мне совершенно новыми, невиданными доселе. Я чувствую неизъяснимое удовольствие, рассматривая сии образцовые произведения древней Греции, мечтая пред ними. Ах, если бы ты мог произвести две, одну вещь, подобную этим, то, умри, Самойло! — тебя будут помнить. Таким образом провожу я каждый день и по целому дню в Ватикане²⁰

Об очевидном влиянии тщательно изучавшихся антиков свидетельствует, в частности, исполненный в Риме в 1826 г. Мальчик, пускающий мыльные пузыри (илл. 13).²¹ Явно вдохновленный ватиканским Мальчиком с уткой (илл. 14), Гальберг строит похожую композицию, варьируя движение сидящего ребенка и внося изменения, оправданные сюжетом. При этом очевидно желание Гальберга сохранить живую пластику детской фигуры, продуманную завершенность ее пространственного решения.

Подобные „подражания“ в лучших произведениях русских скульпторов эпохи классицизма неизменно носили творческий характер, именно это в значительной мере определяет их художественную значимость.

лые сочинения. Издание подготовил И. Е. Бабанов. СПб., 2000. С. 315.

11 Коваленская Н. Н. Мартос. М.; Л., 1938. С. 27.

12 Каменская М. Ф. Воспоминания. М., 1991. С. 147.

13 Воспроизведения см. в кн.: Иван Мартос. Известный и неизвестный... Портрет в творчестве скульптора. К 250-летию со дня рождения. [Каталог выставки / Русский музей]. СПб., 2005. С. 17, 20.

14 Там же. С. 24–31.

15 Колотов М. Г., Трубинов Ю. В. К проблеме генезиса декоративной скульптуры павильонов Михайловского замка // Дворцы Русского музея. Сборник статей. М., 1999. С. 121–132.

16 Каганович А. Л. Указ. соч. С. 99.

17 Цит. по кн.: Коваленская Н. Н. Русский классицизм. М., 1964. С. 327.

18 Цит. по: Карпова Е. В. Монументальная пластика „классического“ Петербурга и античность // Санкт-Петербург и античность. [Каталог выставки / Государственный Эрмитаж]. СПб., 1993. С. 31–38.

19 Рамазанов Н. А. Материалы для истории художеств в России. М., 1863. Кн. I. С. 169.

20 Скульптор Самуил Иванович Гальберг в его зарубежных письмах и записках: 1818–1828. СПб., 1884. С. 56.

21 Это сопоставление впервые было проведено в статье: Преснов Г. М. Античные реминисценции в новом русском искусстве // Художественный отдел Государственного Русского музея. Материалы по русскому искусству. Л., 1928. Т. 1. С. 225–226.

Примечания:

1 Мозговая Е. Б., Лаппо-Данилевский К. Ю. Идеи И. И. Винкельмана и петербургская Академия художеств в XVIII столетии // XVIII век. СПб., 2002. Сб. 22. С. 164.

2 Петров В. Н. Михаил Иванович Козловский. М., 1977. С. 36.

3 Там же. С. 47, 215.

4 Михаил Козловский. 1753–1802 [Каталог выставки. Русский музей]. СПб., 2007. С. 6–8.

5 Цит. по кн.: Иван Прокофьев. 1758–1828. К 250-летию со дня рождения [Каталог выставки. Русский музей]. СПб., 2008. С. 10.

6 Подробнее об этом см.: Les élèves russes de Pierre Julien // Pierre Julien, sculpteur du roi. 1731–1804 / L'exposition, du 26 juin 2004 au 31 octobre 2004 / Musée Crozatier, Le Puy-en-Velay. Paris, 2004. P. 108–116; Карпова Е. В. Русские пенсионеры в мастерской скульптора Пьера Жюльена (1731–1804) // Русское искусство Нового времени. Исследования и материалы. Сб. статей. М., 2008. Вып. 11. С. 76–78.

7 Forschungen zur Villa Albani. Katalog der antiken Bildwerke. Berlin, 1988. Kat. № 50. Taf. 90–91.

8 Георги И.-Г. Описание российско-императорского столичного города Санкт-Петербурга и достопамятностей в окрестностях оного. СПб., 1794. С. 683.

9 Каганович А. Л. Феодосий Федорович Щедрин. 1751–1825. М., 1953. С. 44.

10 Винкельман И.-И. История искусства древности. Ма-

Elena Veniaminovna Karpova

DER KLASSIZISMUS IN DER RUSSISCHEN PLASTIK VOM LETZTEN DRITTEL DES 18. BIS INS ERSTE DRITTEL DES 19. JAHRHUNDERTS

Die Epoche des Klassizismus wird manchmal als „goldenes Zeitalter“ der russischen Plastik bezeichnet. Die besten Absolventen der 1757 gegründeten Petersburger Kunstakademie wurden mit der Zeit zu deren Professoren und förderten mit ihrem künstlerischen Schaffen und ihrer Lehrtätigkeit die baldige Herausbildung einer russischen Schule in der Kunst.

Der erste Professor für Bildhauerei an der Kunstakademie war der Franzose Nicolas-François Gillet (1709–1791). Nach Russland kam er als 48-jähriger, erfahrener Meister, der kurz vor seiner Abreise aus Paris zum Mitglied der Königlichen Akademie für Malerei und Bildhauerei (1757) berufen worden war. Er spielte zweifellos eine bedeutende Rolle bei der Einführung einer professionellen Lehrtätigkeit. Gillet gründete nicht nur die Klasse für Bildhauerei, sondern auch die für Natur und Anatomie sowie die Gipsformen- und die Gusswerkstatt. Die von ihm in Sankt Petersburg geschaffenen Werke standen insgesamt in der Tradition des französischen Rokoko. Gillet legte viel Wert auf die Naturbeobachtung und besaß ein ausgeprägtes Gespür für das Dekorative, was für die Herausbildung der künstlerischen Positionen seiner Schüler von beträchtlicher Bedeutung war.

Neben einer gewissen Ausrichtung auf die französische Schule in der Kunst, was angesichts der Nationalität der ersten Lehrer an der Kunstakademie unausweichlich war, spielte in der akademischen Ausbildung die ständig wachsende Sammlung von Gipsabgüssen und -formen von antiken Kunstwerken eine wesentliche Rolle. Diese wurden der Akademie nicht nur von ihrem Gründer I. I. Šuvalov geschenkt, sondern auch von den ausländischen Meistern, darunter N.-F. Gillet und E.-M. Falconet. Viele Abgüsse wurden extra in Rom bestellt, wobei deren Auswahl, wie in der Literatur bereits bemerkt wurde, „das Prioritätensystem widerspiegelt, das Winckelmann in seinen Schriften entwickelte; davon zeugt schon allein die Tatsache, dass von den 70 Abgüssen, die die Akademiesammlung bildeten, über 40 in seinen Werken erwähnt bzw. analysiert werden.“¹ Der Einfluss Winckelmanns ist auch in den in Russland veröffentlichten und vor allem für Künstler gedachten Traktaten *Dissertation über den Einfluss der Anatomie auf die Bildhauerei und die Malerei* von I. I. Vien (1789), *Traktat über die freien Künste*

mit Beschreibung einiger Werke russischer Künstler von P. P. Čekalevskij (1792) und *Kurze Anleitung zum Verständnis der Zeichnung und Malerei historischer Art, auf Gedanken und Versuchen beruhend* von I. F. Urvanov (1793) erkennbar. Diese Schriften werden ebenso wie weitere Abhandlung zur Theorie, die nur als Handschriften vorliegen, in der soeben zitierten Publikation von E. B. Mozgovaja und K. Ju. Lappo-Danilevskij analysiert.

Eine wesentliche Rolle bei der allmählichen Herausbildung klassizistischer Prinzipien in der russischen Bildhauerkunst spielten die vom Staat finanzierten Auslandsaufenthalte der Absolventen, die mit einer Goldmedaille ausgezeichnet worden waren. Indem sie die Marmorstatuen (selbst wenn es nur römische Kopien griechischer Originale waren) kennenlernten, vertieften sie ihre Vorstellungen von den antiken Denkmälern beträchtlich, die sie in der Petersburger Akademie an Gipsabgüssen und Stichen studiert hatten. Besonders wichtig war der Aufenthalt in Rom, wo sich praktisch alle Bildhauerei-Stipendiaten mit dem Kopieren der Altertümer beschäftigten.

In ihren eigenen Arbeiten, die im Rahmen der Rechenschaftslegung nach Sankt Petersburg geschickt wurden, entfernten sich die russischen Künstler nicht selten von den berühmten Vorbildern, wobei diese Variationen erkennbare Vorbilder hatten. Bemerkenswert ist eine Episode aus dem Dezember 1776, als der in römischen Künstlerkreisen bekannte J.-F. Reiffenstein, ein Freund und Anhänger Winckelmanns, der im russischen diplomatischen Dienst stand, der Petersburger Akademie mitteilte, dass „Herr Kozlovskij die Gruppe ‚Jupiter, den jungen Ganymed liebkosend‘ fertiggestellt hat, dessen Aussehen er verändert und in einen Amor umgestaltet hat, um der Gruppe den schicklichen Ausdruck von väterlicher und Sohnesliebe zu geben.“² Der Erforscher des Schaffens von Michail Kozlovskij (1753–1802) hat beim Zitieren dieses Briefes die erwähnte Gruppe mit der Skulptur „Ganymed mit dem Adler“ (Staatliches Schloss- und Parkensemble Pavlovsk) gleichgesetzt, die seiner Ansicht nach „von einem Marmorbildhauer nach dem nicht mehr erhaltenen Gipsoriginal von Kozlovskij“³ geschaffen worden sei. Diese Zuschreibung von V. N. Petrov war allerdings falsch – diesen Fehler versuchten wir im Katalog der Jubiläumsausstellung mit Werken Kozlovskijs (2007), die im Russischen Museum stattfand, zu berichtigen.⁴

Das Problem besteht darin, dass sich beim aufmerksamen Lesen des Zitats aus Reiffensteins Brief zwangsläufig die Frage stellt, im Vergleich zu welchem

bekanntes Vorbild das Aussehen Ganymeds verändert worden sei. Höchstwahrscheinlich handelte es sich dabei um ein sogenanntes antikes Gemälde, das Winckelmann in der ersten Ausgabe seiner *Geschichte der Kunst des Alterthums* mit Begeisterung erwähnt, das sich aber später als Fälschung von A. R. Mengs erwies (gegenwärtig befindet sich dieses Fresko von 1758–1759 in der Museo Nazionale in Rom; Abb. 1). Das Werk des Stipendiaten Kozlovskij, für das er 1782 in die Akademie berufen wurde, ist aller Wahrscheinlichkeit nach verschollen. Aber wir können uns jetzt dieses à l'antique-Werk zumindest annähernd vorstellen.

Es ist anzumerken, dass die Begeisterung für die Antike im Verlauf der 1770er Jahre auch in Paris deutlich zugenommen hatte, wo sich fast alle russischen Stipendiaten aufgehalten haben. Interessant ist der Hinweis in der Anleitung von 1779, die die Kunstakademie ihren ehemaligen Zöglingen auf die Reise nach Frankreich mitgab, sie sollten „sich den Geschmack und die Bedeutung der heutigen Kunstwerke, die den antiken entsprechen, zusammen mit den Erfindungen in der Schaffung von Statuen aneignen.“⁵ Dieser Empfehlung folgte insbesondere Ivan Prokof'ev (1757–1828), welcher als Schüler zu Pierre Julien kam, der kurz zuvor sein fachliches Können an der Französischen Akademie in Rom vervollkommen hatte. 1779 wurde Julien für die Marmorstatue „Sterbender Gladiator“ (Louvre) zum Mitglied der Akademie ernannt – ein Werk, das eindeutig von der antiken Kunst beeinflusst ist, etwa vom berühmten „Sterbenden Gallier“ (Kapitolinisches Museum Rom). Eben dieses Werk von Julien sollte Prokof'ev auch kopieren, der außerdem in der Werkstatt seines Lehrmeisters beobachten konnte, wie als Auftragswerk eine kleinere Kopie einer kompliziert aufgebauten antiken Skulptur, der „Fliehenden Atalante“ (Louvre), entstand.⁶ Die Akademie-Stipendiaten hatten die große Tradition der europäischen Plastik kennengelernt und arbeiteten nach der Rückkehr in die Heimat erfolgreich auf verschiedenen Gebieten der Rund- und Monumentalplastik. Unter den wichtigsten Arbeiten sind einige besonders großartige Kunstwerke, bei denen die Verneigung vor den Denkmälern der klassischen Kunst und der Wunsch, die Lehren der alten Meister im eigenen Schaffen anzuwenden, besonders spürbar sind. Als Beispiel sei die 1789 in Paris von M. I. Kozlovskij geschaffene Statue „Der Hirte mit dem Hasen“ genannt, die auch als „Apollo als Jäger“ bezeichnet wird (Varianten in Marmor befinden sich heute in der Ermitage, im Russischen Museum und in

Pavlovsk) (Abb. 2). Bezüglich der Altertümer der Villa Albani entdeckten wir einen in der Körperlichkeit und Zeichnung der jugendlichen Figur sehr ähnlichen Satyr mit Weinschlauch.⁷ Dabei möchten wir betonen, dass hier nicht die direkte Nachahmung gemeint ist, sondern das Bestreben des russischen Bildhauers, sich dem plastischen Denken des antiken Meisters anzunähern.

Interessant ist in diesem Zusammenhang die überlebensgroße Marmorstatue von M. I. Kozlovskij „Katharina II. als Minerva“ (1785), die ursprünglich für das Tschesmenische Palais geschaffen wurde (heute ist sie im Russischen Museum) (Abb. 3). J.-G. Georgi beschreibt das strenge Äußere des festungsartigen Schlosses, das seinen Namen zu Ehren des 10. Jahrestages des Sieges über die türkische Flotte in der Bucht von Çeşmene (1770) erhielt, und stellt weiter fest, dass „sein Inneres ebenso absichtlich einfach und entsprechend antiken Gepflogenheiten“ gestaltet sei.⁸ Dem entsprach auch das Werk von Kozlovskij mit seiner ausdrucksstarken, lakonischen Plastik. Das antikiisierende Gewand, in dessen herabfallenden Falten Kriegstrophäen halbverborgen sind, und eine Gesetzesrolle in der Hand der Göttin sind dazu angetan, ein erhabenes, allegorisches Bild der aufgeklärten Monarchin zu zeichnen. Dieses Bild, das auch die Zarin selbst außerordentlich schätzte, wurde in einer ganzen Reihe von Gemälden und Skulpturen zu Katharinas Zeiten aufgenommen und in der Kunst des frühen russischen Klassizismus als vorbildlich angesehen.

Unbedingt erwähnt werden muss auch die große Marmorvenus (1792) von Feodosij Ščedrin (1751–1825), die früher mitten im Grünen des Lustgartens von Carskoe Selo stand (heute im Russischen Museum) (Abb. 4). Mit diesem Werk, für das der Bildhauer 1794 zum Akademiemitglied und später zum Professor berufen wurden, bemühte sich sein Schöpfer, wie der Autor der Monografie über Ščedrin zu Recht bemerkt, „zur Antike zurückzukehren, zu dieser herrlichen Klassik, die so oft nachgeahmt wurde und bei Weitem nicht allen zugänglich war.“⁹ Das wird besonders deutlich beim Vergleich der Venus von Ščedrin mit der seines Pariser Lehrmeisters Gabriel Allegrain, die jedoch meistens als „Die Badende“ (1767, Louvre) bezeichnet wird. Dem russischen Bildhauer ist es gelungen, seiner keusch ermatteten Schönheitsgöttin „Seele einzuhauchen“, er suchte tatsächlich nach „eine(r) edle(n) Einfalt und eine(r) stille(n) Größe, sowohl in der Stellung als im Ausdrucke“, also nach dem, was Winckelmann in seinen *Gedancken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Mahlerey*

und *Bildhauerkunst* bekanntlich als „das allgemeine vorzügliche Kennzeichen der griechischen Meisterstücke“ erachtete.¹⁰

Der konsequenteste Vertreter des Klassizismus, in dessen Schaffen alle Entwicklungsetappen dieses Stils vertreten sind, war Ivan Martos (1754–1835), der in die russische Kunstgeschichte in erster Linie als unübertroffener Meister der Funeralplastik einging. Seine zahlreichen durchdachten und sorgfältig gearbeiteten Grabmäler hoben sich durch Verschiedenartigkeit und eine erstaunlich konsequente Grundidee heraus. Im Gegensatz zu anderen Absolventen der Bildhauereiklasse war Martos nicht in Paris, sondern blieb von 1774 bis 1779 in Rom, wo er in den letzten Jahren von A. R. Mengs beraten wurde. Seine Arbeiten aus dieser Zeit sind vorwiegend durch die Erwähnung in den Berichten an die Akademie bekannt; in einem davon ist die Rede von Marmorköpfen der Minerva und einer Vestalin, die er unter der Aufsicht seines römischen Lehrmeisters Carlo Albacini kopierte, der sich seinerseits mit der Restaurierung antiker Skulpturen beschäftigte.¹¹

Selbstverständlich wäre es falsch, das gesamte Schaffen von Martos und erst recht das seiner Zeitgenossen und Künstlerkollegen auf eine einzige „Urquelle“ zurückzuführen. Und doch wird in der kunsthistorischen Literatur immer wieder die Aussage von M. F. Kamenskaja (Tochter des Malers, Medailleurs und Bildhauers F. P. Tolstoj) zitiert, Martos habe beim Arbeiten „immer Darstellungen antiker Statuen, vor allem deren Faltenwurf, vor Augen gehabt.“¹²

Im Rahmen des gewählten Themas führen wir einige Werke an, die unstrittig den Wunsch des Meisters belegen, die Werke der Antike nachzuahmen. Zu den relativ frühen Beispielen gehört das Grabmal des Grafen N. I. Panin (1718–1783) in der Mariä-Verkündigungskirche des Aleksandr-Nevskij-Klosters, das nicht später als 1788 entstand (Abb. 5). Die in der Komposition enthaltene absichtlich antikisierte Büste ist ein Abbild des mit Namenszug versehenen Originals von 1780, das noch zu Lebzeiten des Generals en chef, Oberhofmeisters und Erziehers des Großfürsten Pavel Petrovič entstand (heute in der Tret’jakov-Galerie) (Abb. 6). 1803 schuf der Künstler eines seiner besten Werke – die Bronzestatue der Fürstin E. I. Gagarina (1773–1803), die ursprünglich auf dem Lazarus-Friedhof des Aleksandr-Nevskij-Klosters stand (1954 wurde sie zum besseren Schutz in die Mariä-Verkündigungskirche gebracht).

Viele Porträts von Martos waren deutlich klassizistisch geprägt, zum Beispiel die Marmorbüste des Ge-

neralfeldmarschalls M. M. Golycin (1803, Russisches Museum) und die des Historikers und außerordentlichen Akademiemitglieds A.-Ch. Lehrberg (1814, Lomonosov-Museum Sankt Petersburg)¹³ (Abb. 7). Dieselbe Ausrichtung sieht man in einer ganzen Reihe von Skulpturen und monumentalen Darstellungen von Zar Alexander I., bei denen er offenkundig auf römische Porträtskulpturen als Vorbild zurückgriff¹⁴ (Abb. 8). Nicht minder charakteristisch waren diesbezüglich das von Martos geschaffene Richelieu-Denkmal in Odessa (übergeben 1826) und das Lomonosov-Denkmal in Archangelsk (übergeben 1832).

Unbedingt zu beachten ist im Klassizismus die dekorative Monumentalplastik. Die Grundsätze ihrer Synthese mit der Architektur änderten sich im Verlaufe der Stilepoche, jedoch ist gleichzeitig die Beibehaltung bestimmter Traditionen zu beobachten. So kam es schon in den letzten Jahrzehnten des 18. Jhs. zu „Übernahmen“ von Kompositionen oder einzelnen Figuren von den Stichen, zu deren Einsatz als Vorlage für Skulpturen die Bildhauer in der Kunstakademie angehalten wurden. Ebenso typisch ist die Verwendung von „Gussstücken von Abgüssen von Marmorantiken“ für plastische Verzierungen, was man beispielsweise im Reliefdekor der Pavillons der Michaelsburg sieht (auch im Marmorspeisesaal des Palastes von Gatschina und im Konstantinpalast in Strel’na) (Abb. 9). Die Vorbilder dafür wurden von M. G. Kolotov und Ju. V. Trubinov „unter den Skulpturen des Museo Pio Clementino im Vatikan“¹⁵ entdeckt. Modelle und Formen solcher Relieftafeln gab es in der Formenwerkstatt der Kunstakademie, sodass die Architekten bei Bedarf diesen Fundus nutzen konnten. Deshalb finden sich dieselben Gestaltungselemente im Dekor von mehreren, bis heute erhaltenen Architekturdenkmälern.

In den Beginn des 19. Jahrhunderts fiel in Sankt Petersburg der Bau etlicher grandioser Ensembles, wobei die Plastik eine bedeutende Rolle spielte. Besonders deutlich wird dies am Gebäude der Admiralität, das ab 1806 nach dem Entwurf des Architekten A. D. Zacharov umgebaut und üppig mit Hochreliefs, Statuen und Schlusssteinplastiken verziert wurde, deren übergreifendes Thema die starke russische Seemacht war. Von wahrhaft antiker Größe sind die Dreifigurengruppen der Meeresnympfen, die die Erd- und die Himmelskugel tragen, an beiden Seiten des Triumphbogens (Abb. 10). Mit Sockeln sind sie rund 11 m hoch. Sie wurden 1812 nach Modellen des bereits erwähnten F. F. Šcedrin aus Tuffstein aus dem nahegelegenen Steinbruch von Pudost’ geschaffen.

Es ist bemerkenswert, dass man sich schon während der Arbeit an diesem Ensemble der Einzigartigkeit der Skulpturen bewusst war. Es gab sogar den Vorschlag, da „die Admiralität mit ihrer Fassade ein ganz hervorragendes Bauwerk ist, mit der Zeit eine historische und vollständige Beschreibung derselben zu verfassen, dazu sollten von allen Entwürfen, Reliefs, Figuren und Statuen Gipsabgüsse genommen und mit vollständigen Erläuterungen im Museum aufbewahrt werden.“¹⁶ Leider wurde diese Idee nicht verwirklicht und inzwischen ist ein Teil der Fassadenplastiken verloren gegangen.

Zum Anfang der 1820er Jahre nimmt der Klassizismus in der russischen Bildhauerkunst eine neue Gestalt an, die am deutlichsten im Dekor der Bauwerke des Architekten K. I. Rossi erkennbar ist.

Immer seltener werden Kompositionen mit thematischen Inhalten, die einen aufmerksamen Betrachter erforderten und in hohem Maße die eigenständige Rolle der monumental-dekorativen Plastik bestimmt hatten. Nunmehr sollten die langen Relieffriesen von Fassaden und Innenräumen nur noch die triumphale Feierlichkeit der Architektur unterstreichen. Die in der Epoche des Empire als Krönung auf Bauwerken errichteten antiken Streitwagen trugen ebenfalls dazu bei.

In vielerlei Hinsicht charakteristisch ist der plastische Dekor des Michajlovskij-Palastes, der 1819–1825 errichtet wurde (Abb. 11). Daran arbeiteten, wie an den meisten anderen Bauwerken auch, unter der Anleitung und nach Zeichnungen von Rossi die Bildhauer Vasilij Demut-Malinovskij (1879–1846) und Stepan Pimenov (1784–1833). In ihrem Bemühen, sich „an den Stil zu halten“, griffen sie meistens auf die Werke bzw. Gipsabgüsse von originalen römischen Fragmenten mit Darstellungen von Triumphzügen und Opferungen auf Ara pacis oder dem Mark-Aurel-Bogen zurück. Diese bildeten gewissermaßen den Grundtenor für die Variationen in den Zwischenräumen der Kompositionen, die von antiken Denkmälern inspiriert waren.

„Als mich die großen Werke Griechenlands entzückten, begeisterte mich auch das Land selbst, und ich fing an, alles zu lesen und zu studieren, was über die Geschichte, die Sitten und die Lebensweise dieses mit einem erlesenen Geschmack gesegneten und gebildetsten Volkes der Antike geschrieben worden war“¹⁷, schrieb in einem Brief der vielseitig begabte Maler, Medailleur und Bildhauer Fedor Tolstoj (1783–1873). Sein Bestreben, jedes Detail (bis hin zu Räucherschalen, Dreifüssen oder Vasen) genau wie-

derzugeben, äußerte sich in seinen Wachsreliefs zur *Ilias* von Homer (Tret'jakov-Galerie), die besonders als galvanoplastische Abgüsse verbreitet waren, ebenso konsequent wie in seinen berühmten Illustrationen zur Verserzählung *Duschen'ka* von I. F. Bogdanovič, das auf dem antiken Mythos von der Liebe Amors zu Psyche beruht.

Ein wissenschaftliches, ja nahezu archäologisches Interesse für die klassische Antike als Quelle des Neoklassizismus der 1820er Jahre bestimmte das vielseitige Schaffen von Aleksandr Nikolaevič Olenin (1763–1843), dem Präsidenten der Kaiserlichen Kunstakademie und der Kaiserlichen Öffentlichen Bibliothek. Deren Hauptgebäude entstand 1828–1834 und bekam sein plastisches Dekor unter Olenins unmittelbarer Aufsicht. Neben dem traditionellen Empire-Dekor (Minerva-Statue am Giebel, Hochreliefs von fliegenden Nike-Figuren in der Attika, Relieftafel zwischen den Säulen) erscheinen hier monumentale, fast 6 m hohe Statuen griechischer und römischer Denker, Dichter und Gelehrter.

Bei der Auswahl der Figuren wechselte Olenin mehrmals die „Besetzung“ und entschied sich schließlich für Herodot, Homer, Platon, Demosthenes, Vergil, Cicero, Hippokrates, Euripides, Euklid und Tacitus. „Alle diese Figuren“, schrieb er, „müssen Porträts sein. Die meisten gibt es als Büsten in der Akademie, die anderen findet man in der Ikonologie des berühmten Visconti. Das Gewand der griechischen Figuren, das sich übrigens durch Sandalen an den bloßen Füßen auszeichnet, und der römischen – bei diesen sind es Halbstiefel – ist einschließlich des Schnittes der Mäntel streng einzuhalten.“¹⁸ Einer der Mitarbeiter an diesem Projekt war Samuil Gal'berg (1787–1839), Schöpfer der Statue des antiken griechischen Dramatikers Euripides (Abb. 12), bei deren Fertigung er offenkundig bekannte Vorbilder zu Hilfe nahm – die jeweilige Statue (Vatikan) und die Hermen-Büste (Neapel), die nach dem griechischen Original von 330 v.u.Z. in römischer Zeit mehrfach kopiert wurde.

In die Geschichte der Bildhauerkunst ging Gal'berg vor allem als ausgesprochen begabter Porträtkünstler ein, der eine ganze Galerie von bedeutenden Zeitgenossen für die Nachwelt festgehalten hat: A. S. Puškin, I. A. Krylov, I. A. Kapodistrija, V. A. und A. A. Perov u.a. In seinen klassisch strengen Hermen erreichte er nicht nur die völlige physiognomische Ähnlichkeit, sondern auch psychologische Tiefe. Seine Zeitgenossen verglichen seine Arbeiten oftmals mit den Werken der Griechen. So stellte N. A. Ramazanov fest, dass „von den neueren Bildhauern keiner so gut wie Gal'berg

Büsten macht; einem Vergleich mit ihm halten bei solchen Werken nur die Meister stand, deren Namen auf den antiken griechischen Büsten im Kapitolinischen Museum stehen.“¹⁹ Hier war zweifellos das Porträt des russischen Gesandten in Italien und „großen Liebhabers der Antike“ A. Ja. Italinskij (1823) und das des großen Antikeliebhabers A. N. Olenin (1831) gemeint.

Als Stipendiat brach Gal'berg im Alter von 31 Jahren nach Italien auf und blieb dort 10 Jahre (1828). Seine detaillierten Briefe an Verwandte und Freunde belegen, wie wichtig für ihn die bedeutenden Skulpturen des Vatikans waren: „[...] ich zeichne die Antiken, betrachte sie und finde jeden Tag Neues, das ich bis dahin nicht bemerkt hatte, oder auch neue Schönheiten in den alten Dingen und ergötze mich daran. Apollo, der Laokoon etc. die ich in Gips so gut kannte, scheinen mir in Marmor völlig neu und wie noch nie gesehen. Ich empfinde ein unerklärliches Vergnügen bei der Betrachtung dieser mustergültigen Werke des alten Griechenland und träume dabei: Ach, wenn

du, Samuil, zwei oder nur eine Sache so wie diese schaffen könntest, dann kannst du ruhig sterben, man wird dich nicht vergessen! So verbringe ich jeden neuen Tag im Vatikan.“²⁰

Vom direkten Einfluss der genau studierten Antiken zeugt insbesondere der 1826 in Rom geschaffene „Knabe, der Seifenblasen macht“²¹ (Abb. 13). Deutlich sichtbar ist die Inspiration durch den „Knaben mit Ente“ (Abb. 14) aus der Vatikanischen Sammlung. Gal'berg Figuraufbau ist ähnlich, er variiert aber die Haltung des sitzenden Kindes und nimmt Änderungen vor, die vom Thema bestimmt sind. Dabei erkennt man Gal'bergs Wunsch, die lebendige Beweglichkeit der Knabenfigur zu erhalten, und die durchdachte Vollkommenheit ihrer räumlichen Gestaltung.

Solche „Nachahmungen“ waren in den besten Werken der russischen Bildhauer des Klassizismus immer kreativ, und genau dieses bestimmt in hohem Maße ihren künstlerischen Wert.

