

ФГБУК «Государственный Эрмитаж»

На правах рукописи

Дмитриева
Елена Николаевна

Дактилюотека — Studiensammlung эпохи классицизма
(по материалам эрмитажной коллекции слепков с античных гемм)

Том I

специальность 17.00.04

изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура

Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения

Научный руководитель
к.и.н. Н.К. Жижина

Санкт-Петербург
2018

СОДЕРЖАНИЕ

ТОМ 1

ВВЕДЕНИЕ	4
ГЛАВА 1	22
КЛАССИЦИСТИЧЕСКИЙ ВЗГЛЯД. ИСТОРИЯ ИССЛЕДОВАНИЙ, ХАРАКТЕРИСТИКА ЭПОХИ И МЕСТО ДАКТИЛИОТЕК В СИСТЕМЕ ЕВРОПЕЙСКИХ И РУССКИХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ВОЗЗРЕНИЙ ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ XVIII – ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЕ XIX в.	22
1.1. Западная Европа.....	22
1.2. Россия.....	51
ГЛАВА 2	61
«НЕИССЯКАЕМЫЙ ИСТОЧНИК ВСЯКИХ ПОЗНАНИЙ»: ХАРАКТЕРИСТИКА ЭРМИТАЖНОГО СОБРАНИЯ И ОСНОВНЫЕ ЭТАПЫ ЕГО ФОРМИРОВАНИЯ	61
2.1 Предпосылки создания эрмитажной дактилиотеки и основные этапы ее формирования.....	61
2.2 Характеристика эрмитажного собрания. Состав коллекции.	80
2.2.1 Пасты Джеймса Тасси.....	82
2.2.2 Дактилиотека И.И. Бецкого.....	89
2.2.3 Слепки с гемм кабинета Фарнезе.....	95
2.2.4 Слепки с гемм князя С. Понятовского.....	103
2.2.5 Impronte Gemmarie del’Istituto и Impronte Gemmarie Томмазо Кадеса.....	114
2.2.6 «Opere scelte» Джованни Либеротти.....	129
2.2.7 Слепки с гемм Парижского собрания.....	133
2.2.8. Коллекция слепков работы М. Краузе из королевского собрания гемм Берлинского Антиквариума.....	141
2.3 Типология эрмитажной коллекции слепков и их художественный потенциал.....	145
ГЛАВА 3	150
ПРЕДМЕТЫ «НЕМУЗЕЙНОГО ЗНАЧЕНИЯ» СЛЕПКИ С РЕЗНЫХ КАМНЕЙ КАК ОБЪЕКТ ИССЛЕДОВАНИЯ И МУЗЕЙНОГО ХРАНЕНИЯ	150
3.1 Слепки с резных камней в иерархии «оригинал – копия – подделка».....	153
3.2. Технические принципы изготовления и художественные особенности слепков, выполненных их разных материалов.....	158
3.3.1 Паты, пасты, литики.....	159
3.3.2 Серные слепки.....	165
3.3.3 Сургучные и восковые слепки.....	166

3.3.4 Гипсовые слепки	168
3.4 Принципы хранения и реставрации слепков с резных камней.....	170
3.4.1 Гипсовые слепки	171
3.4.2 Слепки из стекловидной пасты.....	176
3.4.3 Сургучные и восковые слепки	176
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	179
СПИСОК ПРИНЯТЫХ СОКРАЩЕНИЙ И УСЛОВНЫХ ОБОЗНАЧЕНИЙ.....	186
СЛОВАРЬ ТЕРМИНОВ.....	187
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ	191
ПРИЛОЖЕНИЕ 1.....	211
ИКОНОГРАФИЧЕСКИЙ И СЮЖЕТНО-КОМПОЗИЦИОННЫЙ СОСТАВ НЕКОТОРЫХ ДАКТИЛИОТЕК XVIII-XIX ВВ.....	211
ПРИЛОЖЕНИЕ 2.....	212
СОСТАВ ЭРМИТАЖНОЙ КОЛЛЕКЦИИ СЛЕПКОВ.....	212
ПРИЛОЖЕНИЕ 3.....	214
ТАБЛИЦА СООТВЕТСТВИЯ СЛЕПКОВ С ГЕММ ФАРНЕЗЕ В ЭРМИТАЖЕ И ИНВЕНТАРЕ.....	214
НАЦИОНАЛЬНОГО АРХЕОЛОГИЧЕСКОГО МУЗЕЯ В НЕАПОЛЕ.....	214
ПРИЛОЖЕНИЕ 4.....	215
МАСТЕРСКИЕ ПО ИЗГОТОВЛЕНИЮ СЛЕПКОВ И ПРОДАЖЕ В РИМЕ В 1780-1850 ГГ.	215
 ТОМ 2	
АЛЬБОМ ИЛЛЮСТРАЦИЙ.....	2-150

Введение

Слепки с резных камней¹ в современной иерархии музейных предметов традиционно имеют второстепенное значение и относятся к научно-вспомогательному фонду. В некоторых музейных документах они фигурируют как предметы «немuseumного значения», «материал, не имеющий музейной ценности», и поэтому не подлежащий внесению в инвентари и часто не имеющий соответствующего музейного описания. Однако вещи, выпавшие на время из поля зрения исследователей, некогда имели первостепенное значение в изучении истории мастерства резьбы на драгоценных и поделочных камнях, представляя собой достоверный источник по истории развития глиптики. В дополнение к подлинным произведениям античного искусства, литературы и известным мифологическим сюжетам они служили владельцам иллюстрациями к мифам, литературным произведениям античности и бытовым сценам из жизни древних.

Оттиски с гемм, собранные в дактилиотеки², начавшие появляться в Европе в эпоху Ренессанса и достигшие пика популярности ко времени классицизма, использовались не только учеными, но и широким кругом людей, интересующихся историей и искусством античности. Россия в этом смысле не стала исключением, благодаря деятельности просвещенной монархини Екатерины II, положившей начало большинству художественных коллекций Эрмитажа. Собиранию гемм в ее правление было уготовано особое место. Увлечение императрицы коллекционированием резных камней обогатило музей одним из самых блестящих в Европе собраний глиптики. Именно этот вид коллекционирования стал особенно популярен при русском дворе — увлечение дорогостоящее, но ставшее чем-то вроде показателя изысканного вкуса, неотъемлемой составляющей подобающего аристократу образования. Екатерининское собрание слепков с резных камней, приобретаемое благодаря своей дидактической ценности, уже к концу XVIII века, не уступало хранящимся здесь оригиналам и насчитывало более 30 000 предметов, а к началу XX века состав коллекции приблизился к 70 000 единиц хранения. Слепки, использовавшиеся, как правило, для изучения иконографии мифологических и исторических персонажей, со временем стали необходимым источником информации и учебным материалом, фундаментом для знатоков, собирателей и специалистов разного профиля. Благодаря такой представительной подборке оттисков появилась возможность

¹ Под «слепком» в настоящей работе понимается точная копия инталии или камеи, выполненная техникой оттиска в форме, с использованием отличного от оригинала материала, как правило, гипса, сургуча, воска, стеклянной или серной массы.

² См. Словарь терминов, С. 186 настоящей работы. Слово «дактилиотека» для обозначения собрания гемм и перстней употребляется с античного времени (Plin. NH, XXXVII, 5), в данном же случае этим термином мы обозначаем в том числе и собрания слепков с резных камней.

получить представление о разнообразии сюжетов и персонажей, представленных на геммах, недоступных для непосредственного знакомства с ними. Они как бы открывали доступ в ранее недостижимые частные коллекции, и стали незаменимы для желающих приобщиться к идеалам античной красоты и стиля, получить представление об истории и быте соответствующей эпохи, так сказать, из «первых рук»: минуя искажения и неточности, привнесенные художником при репродуцировании в гравюре, так как слепки являлись технически наиболее точным способом воспроизведения изображения на камне.

Несмотря на очевидную ценность представленного материала, эрмитажная коллекция оттисков не была удостоена должного внимания исследователей, и привлекалась лишь в экспозиционных целях для большей выразительности и четкости передачи изображений, которые на оригинальных геммах могли быть плохо различимы, а также для наглядной топографии в витринах. Коллекции слепков никогда не были представлены на экспозиции как самостоятельные экспонаты, хотя многие из них выполнены на высоком художественном уровне и могут считаться настоящими произведениями искусства.

Эрмитажная дактилиотека с момента своего основания и на протяжении почти ста пятидесяти лет хранилась единым массивом, первоначально служа собирательским и любительским интересам Екатерины II и ее приближенных, а затем научным занятиям эрмитажных исследователей. Однако в результате политических потрясений, пережитых страной в начале XX века, и последовавшей реорганизации музея, в соответствии с новыми реалиями, некогда единая коллекция рассеялась по разным отделам музея. Так, после ликвидации эрмитажного Отделения глиптики в 1929–1931 гг. слепки были разделены между Отделом Востока (ОВ), Отделом античного мира (ОАМ), Отделом западноевропейского искусства (ныне Отделение западноевропейского прикладного искусства (ОЗЕПИ)) согласно времени и места создания гемм, с которых были сняты слепки. Например, слепки, с восточных цилиндров, арабских резных камней отправлялись в ОВ, оттиски с античных камней и инталий — в ОАМ, и, остальные соответственно передавались на хранение в ОЗЕПИ. Настоящее исследование посвящено части коллекции, находящейся в ОАМ, хотя, безусловно, в некоторых частях работы, в основном, посвященных истории формирования коллекции, оказалось невозможно оставить без внимания части собрания, ныне находящиеся в других отделах музея.

Настоящая работа призвана показать ценность слепков с резных камней как источника для изучения перцепции античной культуры и искусства через произведения глиптики и их воспроизведение в период классицизма на примере исследования эрмитажной дактилиотеки, где более пристальное внимание уделено ее части, находящейся в хранении Отдела античного мира.

Актуальность работы заключается во введении в научный оборот большой группы ранее не публиковавшихся памятников и архивных материалов, а также в публикации новых, неизвестных до настоящего времени, документально подтвержденных данных об эрмитажном собрании слепков, в том числе об установлении времени их изготовления и выявлении источников и обстоятельств их поступления в музей. Эти сведения дают возможность переосмыслить такой своеобразный материал, как оттиски с резных камней, в том числе с точки зрения его влияния на художественное образование в России в эпоху классицизма. Так как основание эрмитажной дактилиотеки происходило параллельно с формированием подобных европейских коллекций, нередко бывших лишь частью собрания «антиков», история создания и бытование эрмитажной коллекции может рассматриваться в контексте развития научно-культурных связей России и Европы. Более того, исследование собрания слепков не только позволяет уточнить состав российских и европейских частных коллекций резных камней во второй половине XVIII – середине XIX в., позднее рассеянных по музеям мира, но и получить представление о камнях и инталиях, считающихся в настоящее время утраченными.

Помимо перечисленного, следует указать и на то, что, несмотря на многочисленность памятников в коллекции и ее известность за пределами России еще в XVIII веке, до настоящего времени нет ни одного труда, объединяющего архивные и литературные источники с результатами непосредственного изучения самого собрания, который бы давал представление об этапах его формирования, источниках поступления, составе и назначении дактилиотек.

Степень изученности проблемы

Поскольку настоящая работа представляет собой не только результат изучения самих оттисков с античных гемм, но и исследования разных аспектов их появления, значения и бытования в контексте научной и культурной жизни Европы и России конца XVIII – середины XIX века, то в историографической части диссертации использованную литературу мы сочли возможным разделить на разделы сообразно смысловому принципу. К первому разделу отнесены публикации, освещающие феномен антиквариантства и в целом возрождения интереса к истории и искусству античности в Европе и России в указанное время. Материал, посвященный этой теме, невероятно обширен, поэтому ниже приведены лишь работы, имеющие первостепенное значение для настоящего исследования: это монографии и статьи Э.Д. Фролова («Русская наука об античности»³, 1999 и др.), Г.С. Кнабе⁴, И.А. Кузнецовой⁵,

³ Фролов Э.Д. Русская наука об античности: историографические очерки. СПб.: Гуманитарная Академия, 2009. 616 с.

⁴ Кнабе Г.С. Избранные труды. Теория и история культуры. СПб.: Летний сад, 2006. 1200 с.; Русская античность: содержание, роль и судьба античного наследия в культуре России. М.: Изд-во Российского государственного гуманитарного университета, 1999. 238 с.

⁵ Кузнецова И.А. Обращение к античности во второй половине XVIII века // Античность в европейской живописи XV– начала XIX веков. М.: Советский художник, 1984. С. 18-23.

С.О. Андросова (напр., «Русские коллекционеры и их агенты в Риме во второй половине XVIII века»⁶), К.С. Егоровой («Античное наследие и европейская художественная культура XVII столетия»⁷). Среди зарубежных ученых, нельзя не упомянуть монографию Френсиса Хаскелла (Francis Haskell) и Николаса Пенни (Nikolas Penny) «Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500–1900» (1989)⁸, ставшую хрестоматийной. Несмотря на то, что центральным объектом исследования этого труда стала скульптура, для интересующей нас темы принципиально важны поднимаемые авторами вопросы копирования античных оригиналов, понимания их исходного назначения и восприятия современниками мастеров-копиистов, а также переосмысления ценности и значимости античных шедевров в XVI-XIX в. Кроме того, Ф. Хаскелл и Н. Пенни касаются вопроса использования слепков со скульптуры в качестве учебных пособий и предметов престижа. В этот же раздел включены и работы, вышедшие относительно недавно: «Neoclassicism» Дэвида Ирвина (David Irwin)⁹, «Winckelmann and the Invention of Antiquity. History and Aesthetics in the Age of Altertumswissenschaft» Кэтрин Харлоу (Katherine Harloe)¹⁰, «Sciences of Antiquity: Romantic Antiquarianism, Natural History, and Knowledge Work» Ноя Хэррингмана (Noah Herringman)¹¹, «The Reception of Classical Art in Britain, an Oxford Story of Plaster Casts from the Antique» Донны Курц (Donna C. Kurtz)¹², «Italy and the Grand Tour» Джереми Блэка (Jeremy Black)¹³, «Arte Antica e cultura antiquaria nelle collezioni venete al tempo della Serenissima» Ирэн Фаваретто (Irene Favaretto)¹⁴ и другие работы, авторы которых затрагивают проблемы осмысления памятников искусства античности в эпоху классицизма, их интерпретации, равно как и возникновения и эволюции классицизма как культурной парадигмы.

Второй раздел составляют каталоги временных выставок, посвященных античным реминисценциям в эпоху классицизма, коллекционерам и любителям античного искусства этого периода, где произведениям глиптики, их собирательству, посвящены специальные разделы экспозиции. Это выставки, организованные Государственным Эрмитажем:

⁶ Андросов С.О. Русские коллекционеры и их агенты в Риме во второй половине XVIII века // Труды Государственного Эрмитажа. — 2015. — т. LXVIII. — С.31-44.

⁷ Егорова К.С. Античное наследие и европейская художественная культура XVII столетия // Античность в европейской живописи XV– начала XIX веков. М.: Советский художник, 1984. С. 12-17.

⁸ Haskell, F., Penny, N. Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500–1900. London: Yale University Press, 1982. 376 p.

⁹ Irwin D. Neoclassicism A&I (Art and Ideas). London: Phaidon Press, 1997. 448 p.

¹⁰ Harloe K. Winckelmann and the Invention of Antiquity: Aesthetics and History in the Age of Altertumswissenschaft (Classical Presences). Oxford: Oxford University Press, 2013. 304 p.

¹¹ Herringman N. Sciences of Antiquity: Romantic Antiquarianism, Natural History, and Knowledge Work. Oxford: Oxford University Press, 2013. 345 p.

¹² Kurtz D. C. The Reception of Classical Art in Britain: An Oxford Story of Plaster Casts from the Antique. BAR British series (vol. 308); Studies in the history of collections (vol. 1). Oxford: Archaeopress, 2000. 472 p.

¹³ Black J. Italy and the Grand Tour. New Haven: Yale University Press, 2003. 255 p.

¹⁴ Favaretto I. Arte Antica e cultura antiquaria nelle collezioni venete al tempo della Serenissima. Roma: L'Erma di Bretschneider. 2002. 416 p.

«Сокровища Екатерины Великой» (2000–2001); «Судьба одной коллекции. 500 резных камней из кабинета герцога Орлеанского» (с 2001 по настоящее время); «Античный фасон» русского императорского фарфора второй половины XVIII века (2012–2013); «Сентиментальное путешествие. Веджвуд в России» (2012–2013); «Эрмитаж Ея императорского Величества» (2014–2015), «Екатерина II и Станислав Август. Два просвещенных правителя» (2015–2016) и др.; ГМИИ им. А.С. Пушкина: «Мир в миниатюре» (2014). Среди зарубежных выставок данной тематики можно отметить следующие: «Daktyliotheken. Götter & Caesaren aus der Schublade. Antike Gemmen in Abdrucksammlungen des 18. und 19. Jahrhunderts» (Гёттинген, 2007), «The Capture of the Westmorland. An Episode of the Grand Tour» (Оксфорд, 2012), «From Rubens to the Grand Tour» (Истон, Мэриленд, США, 2015).

Далее выделена литература, посвященная исследованию искусства античной глиптики, поскольку изучение слепков с резных камней невозможно без обращения к оригиналам. Этот материал настолько обширен, что стоит ограничиться лишь упоминанием широко известных фундаментальных трудов, не утративших актуальность по настоящее время. К ним, без сомнения, относятся трехтомный труд «Die antiken Gemmen: Geschichte der Steinschneidekunst im Klassischen Altertum» (1900)¹⁵ Адольфа Фуртвенглера (Adolf Furtwängler), публикации, посвященные исследованию античных резных камней разных периодов Гизелы Рихтер (G.M.A. Richter)¹⁶, Джона Бордмана (Sir John Boardman)¹⁷, Эрики Цвирляйн-Диль (Erica Zwierlein-Diehl)¹⁸. Среди отечественных авторов разработкой этой темы занимались М.И. Максимова и О.Я. Неверов. Как подраздел этой категории следует выделить литературу об отдельных собраниях оригинальных гемм и коллекций, где так или иначе затронуты вопросы производства и использования слепков с резных камней. К этой категории исследований относятся работы Соломона Рейнака (Salomon Reinach) «*Pierres Gravées des Collections Marlborough et d'Orléans...*»¹⁹, (1895); Люции Пирцио Бироли Стефанелли (Lucia Pirzio Biroli Stefanelli)²⁰, а также широко известная монография Петера и Хильде Цацофф (Peter Zazoff, Hilde Zazoff) «*Gemmensammler und Gemmenforscher*» (1983)²¹, посвященная истории и методам исследования резных камней в XVIII – первой половине XX в. В высшей степени полезной

¹⁵ Furtwängler A. Die antiken Gemmen. Geschichte der Steinschneidekunst im klassischen Altertum: 3 Bd. Leipzig–Berlin: Giesecke&Devrient, 1900. 3 bd.

¹⁶ Richter G.M.A. Catalogue of engraved gems of the classical style. New York: The Metropolitan museum of art, 1920. 232 p.

¹⁷ Boardman J. Greek Gems and Finger Rings. New York: Thames & Hudson, 2001. 480 p.

¹⁸ Zwierlein-Diehl, E. Antike Gemmen und ihr Nachleben. Berlin – New-York: Walter de Gruyter, 2007. 567 p.

¹⁹ Reinach S. Pierres gravées des collections Marlborough et d'Orléans, des recueils d'Eckhel, Gori, Lévesque de Gravelle, Mariette, Millin, Stosch, réunies et rééditées avec un texte nouveau. Paris: Firmin-Didot et Cie, 1895. 195 p.

²⁰ Pirzio Biroli Stefanelli, L. Antonio Odelli: un incisore di cammei e intagli per gli orafi Castellani. // Bollettino dei Musei Comunali di Roma. — 2006. — XX.— Pp.107-118.

²¹ Zazoff, P. und H., Gemmensammler und gemmenforscher. Von einer noblen passion zur wissenschaft./ P. Zazoff. — München: C.H. Beck'sche verlagsbuchhandlung, 1983.— 285 p.

в контексте настоящей работы стала научно-популярная книга М. Белозерской «Medusa's Gaze: The Extraordinary Journey of the Tazza Farnese» (2015)²², поскольку в ходе изучения «биографии» знаменитой чаши Фарнезе, затронуты вопросы особого интереса к коллекциям и отдельным предметам античной глиптики в разные периоды европейской истории. Третий раздел историографии — это работы, в которых рассматриваются конкретные коллекции слепков с гемм, их провенанс, состав и особенности собраний. В отечественной литературе публикаций, относящихся к этой категории, крайне мало. Эрмитажной коллекции слепков посвящены единичные исследования отечественных авторов. Сведения об одной из самых богатых дактилиотек, выполненной английским мастером шотландского происхождения Джеймсом Тасси, опубликованы в работах Ю.О. Каган. Значение публикаций Ю.О. Каган трудно переоценить: здесь представлено не только большое число ранее неизвестных архивных документов и неизданных гемм Нового времени, но и уделено большое внимание изучению русско-английских художественных связей («Кабинет слепков Джеймса Тасси в Эрмитаже: к истории русско-английских художественных связей в XVIII веке»²³; «Слепки Джеймса Тасси и «Камейное искусство» на Екатеринбургской и Колыванской камнерезных фабриках»²⁴; «Gem Engraving in Britain from Antiquity to the Present with a Catalogue of the British Engraved Gems in The State Hermitage Museum. Studies in Gems and Jewellery»²⁵; «Британская глиптика XIV–XX вв.»²⁶). В 2008 году вышла статья О.Я. Неверова «Дактилиотека И.И. Бецкого»²⁷, освещающая судьбу кабинета слепков с резных камней личного секретаря императрицы Екатерины II, президента Императорской Академии художеств Ивана Ивановича Бецкого.

В последние десятилетия в западноевропейской историографии интерес к изучению коллекций оттисков с гемм заметно возрос. Это выразилось в публикации каталогов коллекций гипсовых и стеклянных оттисков мастерской Паолетти из Государственного института искусства во Флоренции под редакцией Л. Бернардини (L. Bernardini), А. Капуто (A. Caputo), М. Мастророкко (M. Mastrococco)²⁸ и хранителя Музео ди Рома в Риме — Лючии Пирцио

²² Belozerskaya, M. *Medusa's Gaze: the Extraordinary Journey of the Tazza Farnese*. Oxford: Oxford University Press, 2012. 312 p.

²³ Каган Ю.О. Кабинет слепков Джеймса Тасси в Эрмитаже. К истории русско-английских художественных связей в XVIII веке / Ю.О. Каган // Труды Государственного Эрмитажа. — 1973. — Т. XIV. — С.82-97.

²⁴ Каган, Ю.О. Класс резного искусства. Екатеринбург. Екатеринбург: Аквапресс: ИГЕМО, 2002. 602 с.; Каган, Ю.О. Портретные камеи Екатеринбургской гранильной фабрики // Известия Уральского государственного университета. — 2006. — Вып. 47. — С.131-142.

²⁵ Kagan J. *Gem Engraving in Britain from Antiquity to the Present. With a catalogue of the British engraved gems in The State Hermitage Museum. illustrated throughout with maps, plans, drawings and photographs in colour and black and white: catalogue*. Oxford: Archaeopress, 2010. 495 p.

²⁶ Каган Ю.О. Британская глиптика XIV– XX веков: каталог коллекции. СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2015. 275 с.

²⁷ Неверов О.Я. Дактилиотека И.И. Бецкого // Труды Государственного Эрмитажа. — 2008. — Т. XLI. — С. 183-194.

²⁸ Bernardini L., Caputo A, Mastrococco M., Calchi di intagli e cammei dalla collezione Paoletti all'Istituto d'arte di Firenze. Firenze: Polistampa, 1998. 168 p.

Бироли Стефанелли (2007, 2012)²⁹. Развитие и востребованность открытых электронных баз данных сделало возможным осуществление масштабного проекта Научного центра по исследованию античного искусства Архива Бизли, законченного в 2002 году под руководством Джона Бордмана и Клаудии Вагнер (Claudia Wagner). Благодаря этому проекту стала доступна полная коллекция слепков Джеймса Тасси, находящаяся в Музее Виктории и Альберта в Лондоне, а также стал возможен поиск каждого конкретного слепка, и его сопоставление с материалами каталога, подготовленного Рудольфом Эриком Распе. В рамках этого проекта на веб-сайте Архива Бизли опубликованы каталоги и оттиски, изготовленные другими мастерами — Ф. Липпертом (F.D. Lippert), Т. Кадесом (T. Cades), отцом и сыном Амастини (Angelo e Nicola Amastini), П. Бонкомпаньи (Pietro Boncompagni) и пр.

В 2005 году по инициативе профессора античной археологии Аугсбургского университета В. Кокеля и хранителя археологических коллекций музея Гёттингенского университета Д. Грэплера был начат проект по исследованию находящейся там дактилиотеки. Итогом этой работы стала выставка собрания слепков, открытая в университете Аугсбурга и затем показанная в Гёттингене, Ольденбурге и Цюрихе. Каталог этой выставки продолжительное время оставался единственным изданием, в котором не только был представлен состав самих коллекций, но освещалась история их формирования, а также были обсуждены вопросы создания предпосылок для возникновения и использования дактилиотек³⁰. Благодаря активизировавшемуся интересу к собраниям слепков как феномену эпохи классицизма и выявлению их особой роли в постижении античного искусства, в марте 2007 года в Оксфорде была проведена конференция, на которой был представлен накопившийся материал, посвященный проблемам изготовления, коллекционирования, экспонирования и реставрации разнообразных слепков, хранящихся в университетах и музеях мира, в том числе и слепков с резных камней. Результаты четырехдневного форума опубликованы в сборнике материалов конференции, вышедшем в 2010 году (Plaster Casts: Making, Collecting and Displaying from Classical Antiquity to the Present [Transformationen Der Antike])³¹.

Особо следует отметить статью Ульрико Паннуги (Ulrico Pannuti), посвященную изучению эрмитажного каталога слепков с резных камней из коллекции Фарнезе, где он, анализируя архивные документы и инвентари Неаполитанского археологического музея, предпринял попытку реконструкции истории создания коллекции, выполненной по заказу

²⁹ Pirzio Biroli Stefanelli, L. La collezione Paoletti. Stampi in vetro per impronte di intagli e cammei: 1,2 vol. Roma: Gangemi editori, 2007-2013. 2 vol.

³⁰ Daktyliotheken Götter & Caesaren aus der Schublade. Antike Gemmen in Abdrucksammlungen des 18. und 19. Jahrhunderts: aufsatzsammlung. München: Biering & Brinkmann, 2006. 216 p.

³¹ Plaster casts of the works of art. History of collections: conservation, exhibition, practice. Materials from the conference in the National Museum in Krakow. May 25, 2010 [ed. Marcinkowski, W., Zaucha, T.]. Krakow: Muzeum Narodowe, 2010. 115 p.

неаполитанского короля и впоследствии подаренной Екатерине II в качестве сувенира из Гран Тура графа и графини Северных³². Результатом работы стала публикация перечня слепков, указанных в рукописном каталоге, хранящемся в Отделении редких книг и рукописей Научной библиотеки Эрмитажа, а также комментарии относительно гемм, с которых были сняты слепки для этого небольшого собрания. Однако создается впечатление, что исследователь, скрупулезно изучивший каталог, не был знаком с самой коллекцией, так как знакомство с оттисками, сняло бы некоторые вопросы, поставленные в публикации. Так, например, автор указывает на невозможность идентифицировать некоторые из гемм по описанию, данному в перечне, поскольку оно слишком общо или резной камень более не хранится в музее Неаполя, каталог же не снабжен иллюстрациями. Визуальное знакомство с коллекцией слепков, его сопоставление с имеющимися стеклянными и гипсовыми оттисками, безусловно, разрешило бы такие вопросы, дав исчерпывающее представление о том, с каких именно гемм были сделаны слепки.

Важное место в изучении продукции мастерских по изготовлению слепков северной Италии (Милана, Венеции, Триеста) занимают труды Габриеллы Тассинари (Gabriella Tassinari), в своих работах освещающей разные аспекты творчества знаменитых династий резчиков, таких как Джованни и Антонио Пихлеры (Giovanni e Antonio Pichler)³³, так и малоизвестных, как, например, Антонио Берини (Antonio Berini)³⁴.

Кроме того, нельзя оставить без внимания диссертации, вышедшие в виде монографий. Это труд Хельге Кнуппеля (Helge C. Knüppel) «Daktyliotheken. Konzepte Einer Historischen Publikationsform», представленный на кафедре культурологии университета И.-В. Гете во Франкфурте (2009)³⁵, и работа хранителя художественного музея Университета Тарту Яники Андерсон (Jaanika Anderson) — «Reception of Ancient Art: the Cast Collection of the University of Tartu Art Museum in the Historical, Ideological and Academic Context of Europe (1803–1918)» (2015)³⁶. Авторы рассматривают дактилиотеки, целенаправленно формировавшиеся на всем протяжении существования учебных заведений, как самостоятельный объект исследования,

³² Pannuti, U. Un inventario di gemme farnesiane conservato a Pietroburgo. / U. Pannuti // *Xenia Antiqua*. — 1995. — № 4. — Pp. 159-178.

³³ Tassinari G. Ducato di Milano. Giuseppe II d'Asburgo-Lorena (1765–1790). Giovanni Pichler: ritratti della famiglia imperiale e della nobiltà lombarda nelle impronte di intagli e di cammei. Milano: Edizioni Ennerre, 2000; Giovanni Pichler. Raccolta di impronte di intagli e di cammei del Gabinetto Numismatico e Medagliere delle Raccolte Artistiche del Castello Sforzesco di Milano. Milano: Edizioni Ennerre, 2012.

³⁴ Tassinari G. La collezione di calchi di intagli e cammei di Antonio Berini ai Civici Musei di Storia ed Arte di Trieste // *Atti dei civici musei di storia ed arte di trieste* N°22, 2006-2010, pp. 449-474; Iconografie “antiche” nella collezione di calchi di intagli e cammei di Antonio Berini ai Civici Musei di Storia ed Arte di Trieste // *LANX. Rivista della Scuola di Specializzazione in Archeologia* — Università degli Studi di Milano, N°2, 2009, pp. 78-115.

³⁵ Knüppel, H.C. *Daktyliotheken. Konzepte einer historischen Publikationsform*. Ruppolding und Mainz: Franz Philipp Rutzen, 2009. 191 p.

³⁶ Anderson, J. *Reception of Ancient Art: the Cast Collections of the University of Tartu Art Museum in the Historical, Ideological and Academic Context of Europe (1803–1918)*. Tartu: Tartu University Press, 2015. 306 p.

выступающий в качестве наглядного учебного пособия и одновременно — материала для ведения научной работы.

Как видно из перечисленного, слепки с резных камней лишь изредка становились объектом внимания исследователей, и использовались чаще как дополнительный материал, помогающий полнее представить оригинальные геммы и памятники монументального искусства, в то время как разнообразие материала, популярность использования позволяют выделить их в особую группу памятников, прежде всего, дидактического назначения. Более того, большая часть богатейшего материала эрмитажной дактилиотеки остается не изученной, не опубликованной и не включенной в международный научный оборот.

Объектом исследования настоящей диссертации стала коллекция слепков с резных камней, хранящаяся в Государственном Эрмитаже. Особое внимание уделено той части собрания, которая находится в Отделе античного мира и представляет собой наборы оттисков с античных гемм и перстней из разных музеев мира, созданных во второй половине XVIII – первой половине XIX в., а также подборки пластических воспроизведений наиболее популярных архитектурных, скульптурных и живописных памятников, посещавшихся «гран-туристами», и выполненных в виде слепков с камей, инталий и медалей.

Предметом исследования является феномен распространения, производства, собирания, использования и циркуляции оттисков с резных камней в качестве объекта любительского и профессионального собирательства, а также дидактического материала по изучению просвещенными дилетантами и исследователями античности эпохи классицизма искусства античной глиптики, иконографии мифологических и исторических персонажей древности.

Основной целью представленной работы стало изучение и введение в научный оборот материалов эрмитажной коллекции слепков с античных гемм — её состава, истории поступления, причин и способов формирования. Предпринята попытка продемонстрировать значимость собраний слепков с резных камней в качестве *Studiensammlung* — учебных коллекций широкого назначения, ставших культурным явлением, которое получило особенно широкое распространение в Европе и России в период классицизма. Собираение слепков со знаменитых античных подлинников в качестве образцов и моделей для художников и скульпторов активно практиковалось уже в период Ренессанса³⁷, но пик использования и формирования на их основе учебных коллекций в помощь учащимся, не имевшим возможности обучения искусствам по оригиналам, пришелся на вторую половину XVIII – первую половину XIX века. Впервые такой музей слепков появился при Гёттингенском университете (1767), благодаря профессору поэзии и риторики Христиану Готтлибу Гейне

³⁷ См. С. 22–26 настоящей работы.

(Christian Gottlob Heyne; 1729–1812). Именно ему принадлежала фундаментальная идея формирования учебной коллекции на основе слепков³⁸ и ее использования в качестве иллюстративного материала на лекциях по классической филологии, охватывавших также античную историю, географию, мифологию и философию³⁹. К началу XIX века центр изготовления и собирания слепков из академий искусств, перемесился в университеты, где они стали использоваться как универсальные дидактические материалы. Впоследствии такие коллекции появились в Санкт-Петербургской академии художеств (1788), Боннском университете (1820)⁴⁰, затем в Берлине (1830), в Хельсинки (1873), в Оксфорде (1884), таким образом, к концу XIX века ими обладали почти все крупные университеты Западной Европы. Самое позднее собрание такого рода было открыто в 1912 году в Москве (ныне Учебный музей им. И.В. Цветаева при ГМИИ им. А.С. Пушкина)⁴¹, когда, казалось бы, идея собирания слепков в научных центрах уже изжила себя.

Благодаря тому, что основная масса таких коллекций концентрировалась при немецких университетах и музеях⁴², в употребление вошло и получило широкое распространение именно немецкое наименование — *Studiensammlung*, которое используется и в настоящей работе, применительно к коллекциям слепков с резных камней.

Особое место в работе отведено исследованию истории создания и особенностям состава коллекции, а также раскрытию ее значения для изучения античного искусства при подготовке к открытию Императорского Эрмитажа, публичного музея и в то же время — научного центра. В диссертации также затронуты вопросы развития технологии изготовления оттисков, приведен сравнительный анализ их качества, художественных достоинств и эстетической составляющей такого рода собраний в целом, то есть уделено внимание характеру «подачи» дактилиотек заказчику (покупателю).

Задачи исследования:

- определить и проанализировать особенности состава коллекции слепков с резных камней, хранящихся в Эрмитаже, выяснить историю её формирования;
- соотнести сведения о материалах собрания слепков с историко-культурным контекстом времени создания коллекции;

³⁸ В такие коллекции входили слепки с архитектурных деталей, скульптуры, как целой так и ее отдельных фрагментов, а также слепки с резных камней. Так, например, первый комплект слепков с гемм мастерской Ф.Д. Липперта был приобретен Х.Г. Гейне в 1763 г.

³⁹ Anderson J. Reception of Ancient Art: the Cast Collections of the University of Tartu Art Museum in the Historical, Ideological and Academic Context of Europe (1803–1918). Tartu. 2015. P. 60–62.

⁴⁰ URL: https://www.antikensammlung.uni-bonn.de/sammlungen/copy_of_abguss-sammlung (дата обращения: 27.07.2017).

⁴¹ URL: <http://www.arts-museum.ru/collections/casts/index.php> (дата обращения: 28.07.2017).

⁴² URL: <http://www.plastercastcollection.org/en/database.php?d=search&o=Archaeology> (дата обращения: 28.07.2017).

- рассмотреть особенности бытования коллекции в рамках частных собраний и их использования в масштабах публичного художественного музея;
- показать роль эстетического фактора в деле создания дактилиотек и его соотношение с эстетикой эпохи классицизма.

В качестве основного *источника* настоящего исследования выступает эрмитажная коллекция слепков. Анализ представленного в ней художественного репертуара оттисков, способ организации, тематический подбор слепков, включаемых в наборы, а также материал, выбранный для создания оттиска, дают первичную информацию о принципах формирования подобных собраний, предпочтениях заказчика (покупателя), уровне его образования, целях приобретения коллекции. Такие сведения дополняются документальными данными, позволяющими вписать исследуемые памятники в контекст эпохи. Это описания, сопровождающие каталоги, поступившие вместе с тем или иным собранием или составленные позднее. Среди них, безусловно, стоят упоминания каталога слепков из собрания Фарнезе⁴³, включающего в себя перечень небольшого собрания литиков⁴⁴ и гипсовых слепков, привезенных в подарок Екатерине II Павлом I и Марией Федоровной от Фердинанда IV, что дает представление о составе кабинета резных камней неаполитанского короля в последней четверти XVIII века. К этой же категории следует отнести и опись дактилиотеки И.И. Бецкого, выполненную им самим⁴⁵, и снабженную предисловием, в котором отражены соображения Бецкого о дидактической ценности, сделанных им оттисков. Помимо перечисленных манускриптов, нельзя оставить без внимания и каталог Тасси-Распе⁴⁶, равно как и каталог собрания князя Станислава Понятовского⁴⁷, сопровождающий набор слепков, выполненных с резных камней его коллекции. Все вышеупомянутые памятники — это уникальные рукописные документы, хранящиеся в Государственном Эрмитаже.

К этой же группе материалов следует отнести рукописные и печатные каталоги частных и музейных собраний, а также мастерских по изготовлению слепков, где содержатся сведения о

⁴³ *Catalogo delle Pietre Originalli del Real Museo Farnesiano di Napoli donde sono le paste, e solfi che non rinchiufi nella casseta ove è anche il presente; con un ristretto ragguaglio di quel che effe rappresentano.* Napoli (?). 1780-е гг.

⁴⁴ Литик (франц. lithyque – «камешек», от греч. lithos – «камень») – слепок с камей или инталии выполненный из стеклянной массы, способом оттиска в форме. В «Новом энциклопедическом словаре изобразительного искусства» (т. 5, 2006, с. 112) В.Г. Власова это слово дается с ударением на второй слог по французскому образцу, и определяется как «имитация или копия камей из стекловидной массы по способу, изобретенному М. Гомбергом в 1712 г.», однако, все-таки более употребительным является произношение с ударением на первый слог, и подразумевает слепки не только с камей, но и с инталий.

⁴⁵ Бецкой И.И. Респись с истолкованием кабинета резных камней И.И. Бецкого. СПб. (рукописное издание), 1772.— 280 с.

⁴⁶ Raspe R.E., Tassie J. *A descriptive catalogue of a general collection of ancient and modern engraved gems, cameos as well as intaglios, taken from the most celebrated cabinets in Europe; and cast in coloured pastes, white enamel, and sulphur, by James Tassie, modeller; arranged and described by R.E. Raspe; and illustrated with copper-plates. To which is prefixed, an introduction on the various uses of this collection, the origin of the art of engraving on hard stones, and the progress of pastes.* Vol. 1, 2. London, 1791.

⁴⁷ [Cades T.] *Collezione di № 437 Impronti in stucco, cavati dalle piu belle Gemme incise dell Museo di S.A. il Sig. Principe Stanislao Poniatowski.* Roma. (до 1839).

репертуаре слепков, отмечаются их достоинства, указывается назначение и стоимость изготовления как целых наборов, подобранных согласно пожеланиям заказчика, так и отдельных слепков. К наиболее ранним памятникам такого рода относится созданная профессором Дрезденской Академии художеств Филиппом Даниэлем Липпертом (Philipp Daniel Lippert) «Dactyliothesae Universalis»⁴⁸, выходявшая на латинском языке с некоторыми дополнениями в 1767 и 1776 и долгое время считавшаяся образцовой⁴⁹. Здесь же должны быть упомянуты краткие каталоги слепков Дж. Тасси⁵⁰, Н. Марчанта (Nathaniel Marchant)⁵¹ и Э. Бёрча (Edward Burch RA)⁵². Сюда же примыкают одно из первых появившихся приложений к описанию памятников кабинета монет и медалей Национальной библиотеки Франции⁵³ и отдельно вышедшая брошюра «Полихромные слепки с цветных камней»⁵⁴ Теофиля Дюмерсана (Théophile Marion Dumersan), в которых предлагаются к покупке хранящиеся там незатонированные и цветные слепки с камней и инталий. Здесь же упомянем и каталог коллекции оттисков короля Нидерландов⁵⁵, составленный директором его минц-кабинета Йоханнесом Корнелисом де Йонге (Johannes Cornelis de Jonge). Особое место в этой категории занимают описания, сопровождавшие серии слепков «Impronte Gemmarie dell' Instituto», выпускавшиеся Германским археологическим институтом с 1829 по 1867 год, хотя и с большим перерывом⁵⁶. Впоследствии матрицы, изготовленные с резных камней частных коллекций и гемм, обнаруженных в ходе археологических раскопок, публиковавшихся Институтом, использовали для изготовления слепков и их продажи граверы Томмазо Кадес (Tommaso Cades) и Антонио Оделли (Antonio Odelli), издававшие как рукописные, так и печатные каталоги своей продукции⁵⁷. Главная особенность приведенных каталогов заключается в том, что они носят

⁴⁸ Lippert P.D., Christ J.F. *Dactyliothesa universalis signorum exemplis nitidis redditae: chilias sive scrinium milliarium*. Bd. I-III. Lipsiae, 1755-1762.

⁴⁹ Kockel V., Graepler D. *Daktyliotheken — Götter & Caesaren aus der Schublade: Antike Gemmen in Abdrucksammlungen des 18. und 19. Jahrhunderts*. Munich, 2006. S. 69–81.

⁵⁰ Tassie J. *A catalogue of impressions in sulphur, of antique and modern gems from which pastes are made and sold by J. Tassie*. London, 1775.

⁵¹ *A Catalogue of one hundred impressions from gems engraved by Nathaniel Marchant*. London. 1792.

⁵² Burch E. *A catalogue of one hundred proofs from gems: engraved in England, by E. Burch, R.A. engraver to his majesty, for medals and gems; and to his royal highness the duke of York*. London, 1795.

⁵³ Dumersan T.M. *Notice des monuments exposés dans le Cabinet des médailles et antiques, de la Bibliothèque du Roi, suivie d'une description des objets les plus curieux que renferme cet établissement, de notes historiques sur sa fondation, ses accroissemens [suivi de] et d'un catalogue d'empreintes de pierres gravées* par T.M. Dumersan Paris. 1819. P. 66-76.

⁵⁴ Dumersan T.M. *Émpêintes polychromes, ou cameés colories, imitant les pierres gravées antiques*, par M. Dumersan, employé au cabinet des médailles et antiques de la Bibliothèque du Roi. Imprimerie de A. Coniam, Faubourg Montmartre, N. 4. Paris. 1825.

⁵⁵ De Jonge J.C. *Catalogue d'empreintes du cabinet des pierres gravées de S. M. le roi des Pays-Bas, grand-duc de Luxembourg*, par J. C. de Jonge, chevalier de l'ordre du lion belge, membre de l'institut royal des Pays-Bas, archiviste du royaume, directeur du cabinet. La Haye, 1837.

⁵⁶ *Bullettino dell' Instituto di corrispondenza archeologica*. Roma. 1829-1867.

⁵⁷ Cades T. *Impronte di monumenti gemmari tornati in luce dal 1921 in poi pubblicate dall' incisore Tommaso Cades sotto l'ispezione dell' Instituto di corrispondenza archeologica*. Centurie I-VI. Roma, 1829-1839; *Descrizione di una collezione di N. 8131 Impronte in smalto possedute in Roma da Tommaso Cades...*, presso l' Istituto Archeologico Germanico, Roma.

лишь описательный характер и составлены в виде перечней, совершенно лишенных каких бы то ни было иллюстраций. Это кажется вполне логичным — прилагаемые к оттискам, они и не нуждались в дополнительных рисунках или гравюрах, но сами по себе оказывались «слепыми». Информация, которую можно почерпнуть из подобного рода материалов, исключительно важна для определения объемов производства, циркуляции подобного рода вещей, их целевой аудитории и места в научной и культурной среде обозначенного периода.

Помимо того, следует выделить категорию источников, имеющую первостепенное значение для изучения состава и истории непосредственно эрмитажной дактилиотеки. В нашем случае это архивные материалы из Отдела рукописей и документального фонда (ОРДФ) Государственного Эрмитажа: записи о поступлении (дарении или приобретении) отдельных оттисков или целых собраний. Помимо этого, ценны данные, встречающиеся в переписке и рапортах сотрудников Эрмитажа и их корреспондентов, так или иначе затрагивающие вопросы приема, хранения, передачи, перемещения коллекций слепков внутри и между отделами музея. Помимо вышеперечисленного, это также документы (протоколы заседаний, отчеты, акты) комиссии по ликвидации отделения Глиптики (1929–1931). Большая часть этих материалов публикуется впервые.

Хронологические рамки исследования

Исследование ограничивается столетием, названным «веком дактилиотек»⁵⁸, которое охватывает период с 1750 по 1850 год. Именно этот период характеризуется наивысшей интенсивностью производства отдельных слепков с наиболее известных резных камней и целых серий, сформированных под влиянием спроса на них, их циркуляцией среди заинтересованных лиц. На это же время приходится формирование основной части рассматриваемой в работе коллекции, ее использование в качестве *Studiensammlung*, то есть эстетически оформленного дидактического материала широкого назначения, не только для собирателей-любителей, но и профессионалов — ученых, хранителей древностей в музеях и отделениях древностей при учебных заведениях и библиотеках.

Научная новизна работы заключается в комплексном подходе к изучению эрмитажной дактилиотеки, в определении слепков с античных резных камней как художественно значимой группы памятников, в исследовании теоретических и практических вопросов, связанных с этим материалом, а также в выявлении особенностей существования собрания в указанных хронологических рамках.

1839; Helbig W. *Empreintes de camées et d'intailles antiques publiés par Odelli sous la direction de l'institut de correspondance archeologique: VII Centurie.* Rome, 1868.

⁵⁸ Термин в своей работе вводят Петер и Хельге Цацофф (*Gemmensammler und gemmenforscher*, p. 135-195).

До настоящего времени, в силу исторически сложившихся обстоятельств, коллекция слепков с резных камней Отдела античного мира, представляла собой необработанный массив вещей без провенанса, часто без атрибуции и инвентарей. В ходе обработки собрания впервые были опубликованы сведения из архивных документов, коллекция атрибутирована, выяснены время и обстоятельства поступления в музей составляющих ее памятников и определена роль слепков в изучении истории античной глиптики в период классицизма. Впервые история формирования и бытования собрания слепков рассматривается в контексте работы Эрмитажа как художественного музея и научного центра.

Основные положения, выносимые на защиту:

- В научный оборот вводится «коллекционная история» эрмитажной дактилиотеки: сведения об источниках формирования коллекции имеют самостоятельное историко-культурное значение.
- Эрмитажная дактилиотека — *Studiensammlung* эпохи классицизма, иллюстрированное изложение истории искусства глиптики античного времени.
- Иконографический и сюжетно-композиционный состав коллекции не только позволяет выявить и учесть сохранившиеся до Нового времени античные оригиналы, находившиеся в распоряжении мастеров и коллекционеров, в том числе те, определение которых долгое время было затруднено, но и даёт представление о вкусах и предпочтениях заказчиков дактилиотек.
- Состав эрмитажного собрания оттисков с античных резных камней позволяет получить представление о принципах и особенностях работы разных мастерских по изготовлению слепков с гемм.
- Самостоятельное значение приобретают сведения об исторической реставрации слепков с резных камней.
- Вводится понятие «художественного потенциала» слепка, в связи с чем предлагается пересмотр принятого в настоящее время положения слепков с резных камней в иерархии музейных предметов в сторону повышения его иерархической позиции.

Практическая значимость исследования

Существенна практическая сторона применения результатов изучения коллекции в музейной работе: составлено подробное описание сохранности памятников, часть вещей уже прошла необходимую документальную обработку, получила инвентарные номера и музейные паспорта, став, таким образом, частью основного музейного хранения. Эта работа продолжается, и в ближайшее время планируется обработать остальную часть коллекции

и с полным описанием подготовить ее к формальному включению в музейный фонд вспомогательных материалов коллекции.

- произведена камеральная обработка коллекций слепков ОАМ (около 24 000 ед. хр.);
- создано 4 тома инвентарных книг коллекций слепков (около 14 000 ед. хр.);
- инвентарные книги введены в общемузейную базу КАМИС⁵⁹;
- готовится к инвентаризации и публикации остальная часть коллекции;
- результатом обработки собрания слепков должен стать полный каталог этой коллекции;
- сформулированы проблемы, касающиеся реставрации слепков с резных камней;
- ввиду того, что описываемые собрания слепков с резных камней производились сериями, материалы и обобщения, содержащиеся в диссертации, могут быть полезны для хранителей и сотрудников художественных музеев и музеев при учебных заведениях, где имеются аналогичные коллекции;
- материалы диссертации могут также служить основой для подготовки учебных курсов, посвященных разным периодам развития собственно античной глиптики, а также курсов, освещающих разные аспекты восприятия античности в эпоху классицизма и античных реминисценций в изобразительном искусстве XVIII-XIX вв.;
- в процессе работы опубликован ряд статей, в том числе на английском языке, таким образом, некоторые данные о дактилитеке Государственного Эрмитажа в настоящее время уже введены в международный научный оборот, по завершении же подготовки диссертационного исследования новые материалы станут достоянием научного сообщества в полном объеме.

Теоретическая значимость исследования

- Эрмитажное собрание слепков с гемм показано в контексте европейского увлечения искусством античности и возросшего спроса на наборы оттисков с резных камней. Как ответ на это явление расширилось производство таких изделий и увеличилось число подобных коллекций, своеобразных «энциклопедий» глиптики.
- Исследование позволяет отнести изучаемую группу памятников к материалам, равноценным по художественной значимости антикизирующим произведениям изобразительного искусства соответствующего исторического периода, дополнительно обладающим дидактической ценностью.

⁵⁹ КАМИС — комплексная автоматизированная музейная информационная система, используемая Государственным Эрмитажем для ведения учетно-фондовой и экспозиционной работы.

- Настоящая диссертация даёт возможность определить место собраний слепков с античных резных камней и обозначить их соотношение с эстетической программой классицизма и системой художественных взглядов эпохи через анализ взаимодействия заказчика, исполнителя (гравера и/или резчика по камню) и «пользователя» — заинтересованного зрителя, обращающегося к этим материалам, в том числе как к учебным собраниям (Studiensammlungen).
- Репертуар, представленный в сериях оттисков с античных гемм, отражает вкусы и предпочтения заказчиков и художественные тенденции, присущие эстетической программе эпохи классицизма, что подтверждено предложенными в диссертации выводами. Они свидетельствуют о том, что такое явление, как дактилиотека, однозначно коррелирует с культурно-просветительской и научной парадигмой рассматриваемого периода.
- В свете переоценки значимости оттисков с античных резных камней меняется и отношение к их роли в просветительских и образовательных процессах, развивавшихся в Европе и России второй половины XVIII — первой половины XIX в., когда «остаточные явления» эстетической парадигмы классицизма фактически вплелись в эстетику зарождающегося историзма.

Методология и методы исследования

- Историкографический метод. Для выполнения поставленных задач необходимо было предпринять подробное изучение доступных сохранившихся письменных источников: описательных каталогов, прилагавшихся к наборам слепков, архивных документов и эпистолярных источников, связанных с поступлением собраний слепков в музей, освещающих аспекты их обращения и назначения.
- Методика систематизации объектов. Ввиду того, что собрание слепков, находящееся на хранении в ОАМ, прежде не являвшееся объектом самостоятельного исследования, представляло собой не систематизированный массив вещей, поэтому в первую очередь его необходимо было разделить и систематизировать на отдельные коллекции и наборы для последующей их атрибуции.
- Иконографический метод. Поскольку одной из основных задач исследования было упорядочение, систематизация и атрибуция собрания оттисков с резных камней не только по авторам-исполнителям и коллекционерам/коллекциям, но и по сюжетно-композиционному составу, то в работе использовался иконографический метод, что принципиально важно при анализе состава коллекций и создании инвентарных книг, требующих описания каждого слепка. Сравнение изображения на слепке

с иконографическими типами изображений на других произведениях античного искусства (скульптуры, вазовой живописи, торевтики) позволяли определить персонажей или сюжеты, изображенные на гемме.

Достоверность научных результатов

Достоверность выводов, приведенных в исследовании, основывается на сведениях, полученных в ходе изучения подлинных документов, хранящихся в архиве Государственного Эрмитажа, РГИА⁶⁰ и РНБ⁶¹, а также материалов электронных архивов и библиотек, находящихся в свободном доступе — Германского археологического института (DAI)⁶², Кёльнского⁶³ и Гейдельбергского (HEIDI)⁶⁴ университетов, Национальной библиотеки Ольденбурга⁶⁵, Национальной библиотеки Франции (BNF)⁶⁶, Архива Бизли в Оксфорде⁶⁷, а также итальянского национального архива оцифрованных периодических изданий по археологии и истории искусства (ViASA)⁶⁸. Выводы, представленные в диссертации, построены на известных проверяемых фактах, и согласуются в основных положениях с опубликованными в литературе данными других исследователей этой области истории искусства. Результаты работы, опубликованные в виде статей, рецензировались независимыми учеными-специалистами по истории глиптики и получили положительные отзывы.

Апробация работы

Диссертация обсуждалась на заседаниях Отдела античного мира Государственного Эрмитажа, в том числе научном заседании памяти О.Я. Неверова (2015). Отдельные части были представлены в виде докладов на научных конференциях «Сергеевские чтения» (МГУ им. М.В. Ломоносова, 2012), «Актуальные проблемы теории и истории искусства» в Санкт-Петербурге и Москве (2013–2016), Introduction to Ancient Gem Research в Ioannou Centre for Classical and Byzantine Studies (Oxford, 2012), а также в Лозанне (Швейцария) — Un Apres-midi d'Archeologie russe (2014). Основные результаты работы были представлены в виде публикаций тезисов и статей в научных сборниках и журналах, в том числе входящих в рекомендованный список ВАК РФ и международную электронную базу SCOPUS, а также на английском языке

⁶⁰ URL: <http://www.fgurgia.ru/> (дата обращения: 23.08.2017)

⁶¹ URL: <http://www.nlr.ru/> (дата обращения: 23.08.2017)

⁶² URL: <http://www.dainst.org/dai/meldungen> (дата обращения: 23.08.2017)

⁶³ URL: <http://arachne.uni-koeln.de/drupal/> (дата обращения: 23.08.2017)

⁶⁴ URL: <http://katalog.ub.uni-heidelberg.de/cgi-bin/search.cgi> (дата обращения: 23.08.2017)

⁶⁵ URL: <http://www.lb-oldenburg.de/> (дата обращения: 23.08.2017)

⁶⁶ URL: <http://www.bnf.fr> (дата обращения: 23.08.2017)

⁶⁷ URL: <http://www.beazley.ox.ac.uk/index.htm> (дата обращения: 23.08.2017)

⁶⁸ URL: <http://periodici.librari.beniculturali.it> (дата обращения: 23.08.2017)

(Oxford Journal of the History of collections, 2012) и использованы при подготовке авторского курса лекций в Лектории Государственного Эрмитажа.

Диссертация состоит из Введения, трех глав, Заключения, списка использованной литературы, четырех приложений, двух таблиц и альбома иллюстраций на 150 страницах. Общий объем текста диссертации составляет 215 страниц.

Глава 1

Классицистический взгляд

История исследований, характеристика эпохи и место дактилиотек в системе европейских и русских художественных воззрений

во второй половине XVIII – первой половине XIX в.

1.1. Западная Европа

К середине XVIII века Италия стала центром бурно развивающегося туристического направления известного под названием «Гран-тур» (от фр. Grand Tour «Большое путешествие»), представлявшее собой традиционную поездку по Европе в качестве заключительного этапа образования молодых аристократов, представителей дворянства, писателей и художников, состоявших преимущественно из англичан и богатых молодых людей стран континентальной Европы. Все они, безусловно, уже имели базовое образование в области истории искусства, классической филологии и истории (составлявших основу образования в эпоху Просвещения) и были хорошо знакомы с памятниками, которые им предстояло увидеть воочию, по описаниям, гравюрам и картинам.

Посещение большинства городов на пути в Италию, было более чем кратким, и включало осмотр лишь главных достопримечательностей. В то время как путешествию по самой Италии, и в частности по Риму, где находились «великая школа музыки и живописи, благороднейшие образцы скульптуры и архитектуры как древней, так и новой; в изобилии кабинеты редкостей и большое разнообразие коллекций древностей всех видов»⁶⁹, уделялось гораздо более пристальное внимание. «Как сокровищница искусства античности и Ренессанса, как хранитель классических традиций, Рим играл роль интернациональной академии художеств и служил целью паломничества художников всей Европы»⁷⁰. Рекомендовалось пробыть здесь не меньше года с тем, чтобы посвятить себя созерцанию «остатков античности и выдающимся образцам современной архитектуры, поразиться неподражаемой изысканности и выразительности греческой скульптуры в сравнении с наиболее удачными образцами современных скульпторов»⁷¹. Кроме того, желательно было взять «регулярный курс» под руководством «знатока древностей» — чичероне, который мог бы подробно объяснить все

⁶⁹ Addison J. Remarks on several parts of Italy, &c. in the years 1701, 1702, 1703. London, 1753. P. 9.

⁷⁰ Даниэль С.М. Европейский классицизм. СПб., 2003. С. 88.

⁷¹ Moore J. A View of Society and Manners in Italy: with Anecdotes relating to some eminent Characters. Vol. 1. London, 1803. P. 487.

памятники. Рекомендовалось также, чтобы такие занятия длились не менее шести недель⁷² с ежедневными лекциями по три часа: с посещением церквей, дворцов, вилл, руин, находящихся в Риме и его окрестностях. После этого предлагалось задержаться для посещения наиболее интересных памятников снова и снова, для того, чтобы посвятить созерцанию каждого из них больше времени, иначе весь труд будет малополезным («of little use»)⁷³. Такая необходимость знания памятников античного искусства касалась не только молодых людей, а вообще людей аристократического происхождения. Питер Бекфорд (Peter Beckford; 1740–1811), во время собственного путешествия по Италии вспоминал, как некий ирландский лорд, которому только что исполнилось 80 лет, приехал 1788 году в Рим, чтобы учить итальянский и «закончить свое образование»⁷⁴.

Каждый «гран-турист» имел список обязательных для посещения объектов, как правило, хорошо известных. «Все грезы моей юности ожили передо мною, — писал И.В. Гете (Johann Wolfgang von Goethe; 1749–1832) по приезду в Рим в ноябре 1786 года, — первые гравюры, которые я припоминаю (у моего отца в приемной висели виды Рима), я вижу теперь в действительности, и все, что я давно уже знал по картинам и рисункам, по гравюрам на меди и на дереве, в гипсе и дубовой коре, собрано теперь вокруг меня; куда я ни пойду, я встречаю знакомых в новом мире; все именно таково, как я себе представлял, и все ново»⁷⁵. Более того, к началу XVIII века сложилась определенная иерархия предпочтений. Памятники античности занимали господствующее положение, как образец всего прекрасного и совершенного, однако, они не были единственной целью путешествия, их дополняли произведения искусства XVI–XVII вв., а также артефакты, относящиеся ко времени Средневековья и раннего Ренессанса, называвшиеся «готическими» и считавшиеся, между тем, «грубыми и неприятными»⁷⁶. Такая система взглядов сложилась в течение XVII века в Академиях Франции и Италии, и оставалась главенствующей на протяжении следующего столетия⁷⁷. С течением времени эта тенденция не только не ослабевала, но проявилась с новой силой с открытием Геркуланума и Помпей в 1738 году. Их систематические раскопки с 1738 по 1748 гг. дали такое количество античных артефактов, что тот же Гете, посетивший собрание неаполитанского короля в Портичи с лучшими находками, обнаруженными на раскопках, назвал их «Альфой и Омегой всех античных коллекций»⁷⁸. Впечатление от посещения вновь открытых городов, дававших представление об архитектуре, скульптуре, живописи и быте римлян, рождало у посещавших

⁷² Beckford P. Familiar letters from Italy, to a friend in England. Vol. II. Salisbury, 1805. P.111-112.

⁷³ Moore J. A View of Society and Manners in Italy: with Anecdotes relating to some eminent Characters. Vol. 1. London, 1803. P. 417.

⁷⁴ Beckford P. Familiar letters from Italy, to a friend in England. Vol. II. Salisbury, 1805. P.108-109.

⁷⁵ Гете И.В. Итальянское путешествие. Пер. Н.А. Холодковского. М., 2013. С. 132.

⁷⁶ Irwin D. Neoclassicism. London, 1997. P.17.

⁷⁷ Irwin D. Neoclassicism. London, 1997. P.17.

⁷⁸ Гете И.В. Итальянское путешествие. Пер. Н.А. Холодковского. М., 2013. С. 364.

чувство превосходства древних буквально во всем, что еще более стимулировало обращение к взгляду на античность, не только как источнику вдохновения, но и как к модели всего идеального. «Смотря на сии древности, с жалостию видим, как мы от предков наших отстали в художествах. Какой вкус, какой ум был в прежние веки! — восклицал русский литератор Д.И. Фонвизин (1745–1792), оказавшись в Риме, — Надобно видеть Ротонду, Музеум Капитольный, столпы, Музеум Ватиканский и прочее, чтоб решительно назвать нынешних художников ребятишками в сравнении с древними»⁷⁹.

С выходом в 1764 году «Истории искусства древности»⁸⁰ И.И. Винкельмана (Johann Joachim Winckelmann; 1717–1768), в которой предлагалась хронологическая периодизация памятников, их историко-культурная классификация и соотнесенность с школами, мастерами и мастерскими, факторы, определявшие процесс развития искусства, произошла переоценка многих знаменитых памятников античности. Вместе с тем, были заложены основы современной классической археологии с детальным описанием памятников и введен тезис о художественном идеале, который рассматривался как нечто вневременное, выкристаллизовавшееся в формулу «благородная простота и спокойное величие»⁸¹. Рекомендации Винкельмана относительно воспитания в юношестве восприятия прекрасного способствовали формальному закреплению выработанной к этому времени системы художественного образования с четко сформулированной его этапностью «для тех, кто наряду со способностью, обладает средствами, возможностью и досугом»⁸². «Вначале, — пишет он, — необходимо пробудить его сердце и чувство, тронув их разъяснением самых прекрасных мест из сочинений древних и новых писателей, в особенности поэтов, — и подготовить его собственно к созерцанию прекрасного во всех его проявлениях, ибо этот путь ведет к совершенству. Одновременно следует приучать его глаза к созерцанию прекрасного в искусстве, что, несомненно, может быть достигнуто в любой стране, однако, — продолжает он, — истинное и полное познание прекрасного в искусстве может быть достигнуто не иначе, как посредством созерцания самих подлинников, причем преимущественно в Риме, так что путешествие в Италию желательно для тех, кто от природы одарен способностью познавать прекрасное и получил достаточную подготовку в этом

⁷⁹ Фонвизин Д.И. Письма из третьего заграничного путешествия. // Собрание сочинений в двух томах. Т.2. Составление, поготовка текстов, вступительная статья и комментарии Г.П. Макогоненко. М.- Л., 1959. С.538.

⁸⁰ Винкельман И.И. История искусства древности. СПб., 2000.

⁸¹ Винкельман И.И. Мысли о подражании произведениям греческой живописи и скульптуры. // История искусства древности. Малые сочинения. СПб., 2000. С. 315.

⁸² Винкельманн И.И. О способности воспринимать прекрасное в искусстве и об обучении этому. // История искусства древности. Малые сочинения. СПб., 2000. С. 444.

отношении»⁸³. «За пределами Рима, — наставляет далее Винкельман, — следует учиться по слепкам или же по резным камням»⁸⁴.

Идея изучения искусства античности с использованием копий и воспроизведений была не нова. Так, в 1562 году во флорентийской Академии искусств (l'Accademia delle arti del disegno di Firenze) размещалась так называемая «Библиотека» («Libreria»), учебная коллекция, которая вмещала рисунки, копии статуй, чертежи и планы зданий. Коллекции копий и слепков древней скульптуры, в том числе и античной, были известны задолго до начала эпохи классицизма. Например, небольшое собрание слепков было подарено в две академии Святого Луки — в Риме и Милане в 1598 и 1620 году, соответственно⁸⁵. Такие собрания, как правило, формировались первоначально при дворах богатых аристократов, а также скульпторов, выполнявших заказы обеспеченных покровителей. В частности, художник и медальер Франческо Скварчоне (Francesco Squarcione; 1397–1468) использовал гипсовые слепки с античной скульптуры в учебных целях в своей мастерской⁸⁶. Дж. Вазари (Giorgio Vasari; 1511–1574), описывая «дом с атлантами» (casa degli Omenoni) и мастерскую скульптора, медальера и ювелира Леоне Леони (Leone Leoni; 1509–1589), сообщает, что в «его красивом и удобнейшем жилище имеются гипсовые слепки со всех современных и древних прославленных скульптур из мрамора или бронзы, какие он только смог раздобыть»⁸⁷. Однако такие собрания служили по большей части в качестве образцов и моделей для создания новых произведений искусства. Наиболее заметные коллекции слепков и копий с античной скульптуры при монарших дворах XVI в. скорее должны были демонстрировать пышность и блеск резиденции, потому как транспортировка и отливка полномасштабных слепков была чрезвычайно дорога, не говоря уже о приобретении подлинных античных статуй⁸⁸.

Только к XVIII в. гипсовые отливки с античной скульптуры стали производиться массово и большей частью в учебных целях. Так, например, курфюрст Иоганн-Вильгельм Пфальцский (Johann Wilhelm von der Pfalz; 1658–1716) в 1707 году начал формирование коллекции слепков с античной скульптуры, на основе которой в 1767 году был создан «Зал древностей» при Академии в Мангейме⁸⁹. В университете Гёттингена, где с вступлением в должность профессора поэзии и ораторского искусства Х.Г. Гейне, в дополнение к традиционным

⁸³ Винкельман И.И. О способности воспринимать прекрасное в искусстве и об обучении этому. // История искусства древности. Малые сочинения. СПб., 2000. С. 444–446.

⁸⁴ Винкельман И.И. Наставление о том, как следует созерцать произведения искусства // История искусства древности. Малые сочинения. СПб., 2000. С. 388.

⁸⁵ Haskell F., Penny N. Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500–1900. London, 2006. P 17.

⁸⁶ Kurtz D. The Reception of Classical Art in Britain: An Oxford story of plaster casts from the Antique. Oxford, 2000. P. 2.

⁸⁷ Вазари Дж. Жизнеописание наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. М., 2008. С. 368

⁸⁸ Haskell F., Penny N. Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500–1900. London, 2006. P 16.

⁸⁹ Anderson J. Reception of Ancient Art: the Cast Collections of the University of Tartu Art Museum in the Historical, Ideological and Academic Context of Europe (1803–1918). Tartu, 2015. P. 68.

дисциплинам предлагались лекции по археологии и истории искусства, на которых в качестве дидактического материала использовались именно слепки. Благодаря им слушатели получали представление о реальном размере, пропорциях и достоинствах оригинальной скульптуры⁹⁰. «Какая радость войти в мастерскую литейщика из гипса, где видишь, как выходят из формы отдельные дивные части, благодаря чему получаешь совсем новое представление о формах! К тому же здесь видишь собранным вместе то, что разбросано по Риму; а для сравнения, это неоценимо», — записывал Гете в своем римском дневнике⁹¹. Современник Гете, скульптор М.Э. Фальконе (Étienne Maurice Falconet; 1716–1791) был убежден, что слепок позволяет более ясно увидеть и оценить эстетические преимущества статуи. Слепок, выполненный из гипса, наблюдаемый при дневном свете, позволяет легче увидеть чистую форму. Это в свою очередь, с большей силой проявляет недостатки и достоинства скульптуры⁹².

Впрочем, использование слепков со скульптуры в научных целях утвердилось не везде. Для английских аристократов слепки со скульптуры, приобретенные во время Гран-тура, продолжали оставаться дорогими сувенирами, украшавшими загородные дома и парки, и лишь к концу XIX века, стали использоваться в качестве наглядных материалов⁹³.

Другим источником представлений об образцах античного искусства в отсутствие возможности увидеть оригинал, были наборы рисунков и гравировальные узоры, выполненные художниками для личного пользования или на заказ. Они так же, как и отливки со скульптуры, появляются в эпоху Ренессанса. К таким памятникам можно отнести каталог «Speculum romanae magnificentiae» (ок. 1575) Антонио Лафрери (Antonio Lafreri; 1512–1577), содержащий, в основном, виды, карты Рима и его частей⁹⁴, а помимо них, включающий гравюры античных гемм из коллекции Гримани (Grimani), сделанные Батиста Франко (Batista Franco; 1498–1561), напечатанные зеркально⁹⁵. Также «Antiquarum statuarum urbis Romae» (1561), содержащий пятьдесят восемь гравюр с изображением античной скульптуры Джованни Баттиста де Кавальери (Giovanni Battista de' Cavalieri; 1526–1597) и видами руин Рима. Однако вряд ли можно с уверенностью утверждать, что такого рода сборники отличались точностью или использовались в качестве учебных материалов, скорее они становились частью «кабинетов редкостей» или книжных коллекций, демонстрировавших финансовые возможности и

⁹⁰ Weber C. Universitätssammlungen und -museen. // Rasche, Ulrich, eds. Quellen zur frühneuzeitlichen Universitätsgeschichte. Typen, Bestände Forschungsperspektiven, band 128, 2011. P. 84–118.

⁹¹ Гете И.В. Итальянское путешествие. Пер. Н.А. Холодковского. М., 2013. С.158-159.

⁹² Falconet E.M. Oeuvres completes. Tome 3. Paris, 1808. P.3.

⁹³ Kurtz D. The Reception of Classical Art in Britain: An Oxford story of plaster casts from the Antique. Oxford, 2000. P. 129–132; Scott J. The Pleasures of Antiquity. British Collectors of Greece and Rome. NY: Yale University Press. 2003 (340 p.). P. 1–9.

⁹⁴ URL: [http://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-lafreri_\(Enciclopedia-Italiana\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-lafreri_(Enciclopedia-Italiana)/) (дата обращения: 23.08.2017).

⁹⁵ Neverov O.J., Maggiani A. La serie dei «Cammei e gemme antichi di Enea Vico e suoi modelli». // Prospettiva. 1984. №37. P. 22.

эрудицию их обладателя. Пожалуй, только к 1638 году Фрасуа Перье (François Perrier; 1594–1649) был подготовлен альбом гравюр, состоявший из чуть менее ста листов, с изображениями античной и ренессансной скульптуры, и последовавший за ним в 1645 году альбом с гравюрами античных рельефов, отраженных довольно точно, без курьезных дополнений, часто обусловленных фантазией художника⁹⁶.

Особо среди подобного рода трудов стоит отметить сборники гравюр с античных монет и резных камней, интересовавших покупателей, благодаря хорошей сохранности и разнообразию изображенных на них сюжетов. Резные камни еще в эпоху Римской империи были продуктом, владение которым отличало состоятельные круги общества⁹⁷. Интерес к собирательству гемм не прошел и с течением времени — средневековые и ренессансные собрания резных камней хорошо известны в составе «кабинетов редкостей»⁹⁸ (рис. 1, 2, 3, 4, 5, 6)⁹⁹.

Это объяснялось тем, что изображения, помещенные на геммах, были богатым источником, без искажений доносившим греческую и римскую мифологическую иконографию, портретную живопись, композиции недошедших произведений станковой живописи, сцены из религиозной и бытовой жизни. Слова П.Ж. Мариетта (Pierre-Jean Mariette; 1694–1774) подтверждают это положение: «Одни любители интересовались бесконечным разнообразием сюжетов, запечатленных в этих остатках старины, тем, что нет почти ни одного камня, который не *обогастил бы нашего ума* [курсив мой — ЕД] какой-нибудь новой подробностью, относящейся к истории или мифологии. Другие стремились к воспитанию своего вкуса и были уверены, что достигают этого всякий раз, когда им со вниманием удастся изучить благородство фигур в этих композициях и верность рисунка, которыми блещут эти маленькие вещицы, способные предохранить нас от всякого соблазна впасть в то, что называется дурновкусием»¹⁰⁰. Другим неоспоримым достоинством был их небольшой размер — портативность позволяла владельцу не расставаться с коллекцией в путешествиях. Неудивительно, что геммы стали дезидератой и коллекционеров-дилетантов, и ученых-антикваров, и художников, искавших вдохновения в античных артефактах.

На протяжении XVIII и XIX веков считалось, что первым гравером, издавшим самостоятельный труд с эстампами античных камей и инталий, был пармский гравер Энеа Вико

⁹⁶ Haskell F., Penny N. *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500–1900*. London, 2006. P. 18–22.

⁹⁷ Palma Venetucci B. *Dallo scavo al collezionismo. Un viaggio nel passato dal Medioevo all'Ottocento*. Roma, 2007. P. 17.

⁹⁸ См. например: *The Origins of Museums: The Cabinet of Curiosities in Sixteenth and Seventeenth Century Europe*. Imprey O., MacGregor A. (ed.). Oxford, 1985. 335 p.; Махо О.Г. Античные памятники и подражания им в коллекции гротта Изабеллы д'Эсте // *Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. Вып. 5 / С.В. Мальцева, Е.Ю. Станюкович-Денисова, А.В. Захарова (ред.)*. — СПб.: НП-Принт, 2015. С. 459–466.

⁹⁹ Наиболее известными были коллекции резных камней Дж. Гримани (Giovanni Grimani; 1506–1593) в Венеции, Н. Бенедетти (Natalizio Benedetti; 1559–1614) в Фолиньо, Л. Медичи (Lorenzo Medici; 1449–1492) во Флоренции, герцогов Гонзага в Мантуе, и Л. Пасквалини (Lelio Pasqualini; 1549–1610) в Риме.

¹⁰⁰ Mariette P.J. *Traité des pierres gravées*. Vol. 1. Paris, 1750. P. 265.

(Enea Vico; 1523–1567), придворный антиквар герцога Феррарского, Альфонсо II. Однако между 1553 и 1555 годом в Венеции уже имела хождение серия гравюр, включающая сорок пять иллюстраций античных гемм с подписью «Античные камеи. Батиста Франко сделал. Джакомо Франко отпечатал». Издание Э. Вико с использованием работ Б. Франко, известное под названием «Древние камеи и геммы», было опубликовано, по мнению О.Я. Неверова, лишь несколькими годами позже (рис.7,8)¹⁰¹. Вместе с тем, серия Вико, получила широкое распространение, став в некотором смысле хрестоматией для будущих изданий, Гравюры Вико, на протяжении последующих столетий, вплоть до «Античных гемм»¹⁰² П.А. Маффейя (Paolo Alessandro Maffei; 1653–1716), выпущенного в 1707 году, заимствовались издателями при подготовке новых публикаций. Интерес к античным геммам, и изобретение передовых способов печати способствовало появлению трудов об античных резных камнях и за пределами Италии, например, во Фландрии. Абрахам Горлей (Abraham van Goorle; 1549–1608) (рис. 9)¹⁰³ опубликовал в 1607 году каталог резных камней своего кабинета редкостей под названием «Дактилиотека»¹⁰⁴, где он представил обширный репертуар греко-римских инталий, и порядка 400 гравюр, изображавших их. Заметим, что сама книга Горлея оставалась актуальным пособием по изучению античных гемм на протяжении следующих двух столетий. К этой же категории следует отнести «Избранные античные геммы из музея Якоба де Вильде», вышедшие в 1703 году (рис.10,11)¹⁰⁵. Менее удачной оказалась попытка П.П. Рубенса по изданию известных камей и инталий с надписями, предпринятая совместно с французским исследователем Николя де Пейреском (Nicolas-Claude Fabri de Peiresc; 1580–1637), которой, не суждено было осуществиться¹⁰⁶.

Однако апогея коллекционирование глиптики достигает в XVIII веке, когда геммы начинают цениться за лаконичность и элегантность формы, трудность исполнения, дороговизну материала и в некотором смысле недоступность, так как большинство из них находится в частных коллекциях. Камеи и инталии оказываются в центре внимания эрудитов-антикваров, благодаря хорошей сохранности и значительному иконографическому репертуару, позволяющему судить о разных сторонах античной жизни (рис.12,13,14). Лоренц Бегер (Lorenz Beger; 1653–1705), составивший описание гемм, монет и лучших памятников нумизматической

¹⁰¹ Neverov O.J., Maggiani A. La serie dei «Cammei e gemme antichi di Enea Vico e suoi modelli» // *Prospettiva*. 1984. №37. P. 22–32.

¹⁰² Maffei P.A. *Gemme antiche figurate date in luce da Domenico de' Rossi colle spozizioni di Paolo Alessandro Maffei*. Roma, 1707.

¹⁰³ Латинизированный вариант написания имени — Abraham Gorlaeus.

¹⁰⁴ Gorlaeus A. *Dactyliotheca seu Annulorum sigillarium quorum apud priscos tam Graecos quam Romanos usus: e ferro aere argento & auro promptuarium: accesserunt variarum gemmarum quibus antiquitas in sigillando uti solita sculpturae*. Delft, 1601.

¹⁰⁵ Wilde J. *Gemmae selectae antiquae e museo Jacobi de Wilde: sive L. tabulae diis deabusque gentiliun ornatae, per possessorem conjecturis, veterumque poetarum carminibus illustratae*. Amstelaedam, 1703.

¹⁰⁶ Neverov O. *Gems in the collection of Rubens* // *The Burlington Magazine*. 1979. Vol. 121, No. 916. Pp. 424-432.

коллекции собрания курфюрста Пфальцского Карла I Людвига, опубликованное под названием «Thesaurus Brandenburgicus»¹⁰⁷, отмечает что «геммы возглавляют список произведений античности» (рис.15)¹⁰⁸. На протяжении XVIII века увлечение, некогда доступное немногим избранным, приобрело масштабы «геммомании». П.Ж. Мариетт отмечал в 1750 году: «Правда, еще со времени возрождения искусств культурные народы Европы чрезвычайно интересовались резными камнями, но кажется, что в наши дни эта склонность стала проявляться с новой силой. Нет почти ни одного знатного человека, который не считал бы для себя вопросом чести обладание коллекцией резных камней» (рис.16,17)¹⁰⁹.

Кажется, ни одна цена не была слишком высокой для античной геммы: «Я нахожу, что не могу жить без инталии Штоша с изображением гладиатора с вазой. Вы знаете, я предложил ему пятьдесят фунтов: я думаю, я бы дал сто, лишь бы не упустить ее. Чтобы он сделал, если бы испанцы пришли Флоренцию? Способен ли он расстаться со своим Мелеагром хотя бы в стесненных обстоятельствах?» — писал Гораций Уолпол (Horace Walpole; 1717–1797) сэру Горацию Манну (Horace Mann; 1706–1786)¹¹⁰. Сам Штош был готов заплатить за этрусского скарабеоида с Тидеем любую цену (рис.18,19)¹¹¹. О том, на что были готовы коллекционеры ради того или иного экземпляра, свидетельствует нелюбезная история, имевшая хождение в Париже, и рассказанная впервые историком Шарлем де Броссом (Charles de Brosses; 1709–1777), о том, что якобы некий барон фон «Stock» (имелся в виду, по всей вероятности, барон фон Штош (Philipp von Stosch; 1691–1757) на приеме в Версале, настолько был одержим резными камнями, что когда увидел «кольцо Микеланджело» проглотил его (рис.20,21). Однако пропажа сразу была обнаружена. Присутствующих обыскали, но перстня не нашли, тогда хранитель коллекции обратился к барону фон Штошу: «Монсеньор, в этом обществе я знаю всех, кроме Вас, более того, я опасаюсь за Ваше здоровье, у Вас желтый цвет лица — это признак переедания. Мне кажется, небольшая доза рвотного Вам пойдет на пользу! Барон принял средство, которое замечательно подействовало и избавило беднягу от «каменной болезни»¹¹². Сам барон свою страсть к изучению и собирательству гемм называл «*ma folie dominante*» — «мое главное безумие»¹¹³.

¹⁰⁷ Beger L. Thesaurus Branderburgicus selectus sive gemmarum et numismaticum graecorum in cimeliarchio electorali brandenburgico, elegantiorum series commentario illustratae a L. Begero, serenissimi electoris brandenburgici consiliario ab antiqvitabilis bibliotheca. 3 Bd. Berlin–Leipzig. 1696–1701.

¹⁰⁸ Beger L. Thesaurus Branderburgicus... Bd. 1, Berlin. 1695.

¹⁰⁹ Mariette P.J. Traité des pierres gravées. Vol. 1. Paris, 1750. P.51.

¹¹⁰ Walpole H. Letters of Horace Walpole, earl of Orford, to sir Horace Mann, British envoy at the court of Tuscany. Ed. by lord Dover. T.1. London, 1833. P.34.

¹¹¹ Цит. по: Hansson U.R. «Ma passion... ma folie dominante». Stosch, Winckelmann, and the Allure of the Engraved Gems of the Ancients. // MDCCC 1800. 2014, Vol. 3. P.24.

¹¹² Brosses Ch. Lettres familières écrites d'Italie à quelques amis en 1739 et 1740. Tome 1. Paris, 1861. P.289-290.

¹¹³ Цит. по: Hansson U.R. «Ma passion... ma folie dominante». Stosch, Winckelmann, and the Allure of the Engraved Gems of the Ancients. // MDCCC 1800. 2014, Vol. 3. P.15.

Барон фон Штош (рис.22,23), между тем, прославился не только эксцентричным поведением, но также и авторством труда, оказавшего значительное влияние на последующие сочинения, посвященные изучению искусства глиптики в Германии, Франции, Голландии и России. «Античные резные камни»¹¹⁴ барона фон Штоша, снабженные гравюрами Бернара Пикара (Bernard Picard, 1673–1733) были опубликованы в Амстердаме и приобрели славу хрестоматийного, обязательного для изучения трактата, который был высоко оценен современниками и на протяжении многих десятилетий не терял научной актуальности, сделав фон Штоша авторитетнейшим знатоком античных гемм общеевропейского уровня¹¹⁵. Нужно отметить, что И.И. Винкельман активно ссылался на этот труд не только при составлении каталога резных камней собрания Штоша¹¹⁶, что было естественно, но и в других своих сочинениях, в том числе и в «Истории искусства древности». Хотя и критикуя его за ошибочные атрибуции и неточности¹¹⁷, Винкельман рекомендовал исследование Штоша в качестве дидактического пособия всем, желающим постичь античный идеал красоты¹¹⁸.

Успех труда барона, заключался по большей части в репертуаре гемм, представленных в каталоге. Пользуясь покровительством высокопоставленных особ, фон Штош имел доступ к частным коллекциям королей, аристократов, дипломатов и деятелей искусства своего времени, и не упускал возможности обогатить собственную коллекцию древностей, состоявшую из античных бронзовых предметов, монет, гравюр, редких книг и манускриптов. Однако предметом особого интереса барона, как было показано выше, были геммы, и потому он преумножал свою дактилиотеку и за счет слепков, которые снимались с резных камней, хранившихся в недоступных другим приватных коллекциях. Таким образом, в собрании Штоша оказались оттиски с гемм из кабинетов герцогов Тосканского и Девонширского, французского королевского собрания резных камней, а также императорской коллекции в Вене¹¹⁹. Барон не только численно умножал свою коллекцию, но и изучал и сами геммы, методы резьбы, материалы из которых они были изготовлены. Более всего Штоша интересовали подписные

¹¹⁴ Stosch P. Pierres antiques gravées, sur lesquelles les graveurs ont mis leurs noms. Dessinées & gravées en cuivre sur les originaux ou d'après les empreintes, par Bernard Picart. Tirées des principaux cabinets de l'Europe, expliquées par m. Philippe de Stosch ... et traduites en français par m. de Limiers. Amsterdam, 1724.

¹¹⁵ Hansson U.R. «Ma passion... ma folie dominante». Stosch, Winckelmann, and the Allure of the Engraved Gems of the Ancients // MDCCC 1800. Università Ca' Foscari, Venezia. 2014, Vol. 3. P. 15.

¹¹⁶ Winckelmann J.J. Description des pierres gravées du feu Baron de Stosch, dédiée à son excellence Monseigneur le Cardinal Alexandre Albani: par M. l'Abbé Winckelmann. Florence. 1760.

¹¹⁷ Винкельман И.И. История искусства древности. СПб., 2000. см., например, С. 46, 55, 243–244, 248 и др.

¹¹⁸ Винкельман И.И. О способности воспринимать прекрасное... С. 446.

¹¹⁹ MacKay Quynn D. Philipp von Stosch: Collector, Bibliophile, Spy, Thief (1691–1757) // The Catholic Historical Review, Vol. 27, 1941, No. 3. Pp. 332–344.

камни¹²⁰, он сам видел свою задачу в исследовании надписей и особенностей резьбы резчиков, которые могли бы помочь при атрибуции других произведений глиптики¹²¹.

«Античные резные камни» Штоша были составлены согласно всем правилам современного научного каталога, помимо этого, он был первым, кто смог представить более семидесяти подписных камней. В предисловии к его изданию содержался библиографический обзор, пассажи об истории и приемах резьбы на полудрагоценных камнях, о назначении и использовании инталий и камей у древних. Штош также справедливо замечал, что глиптика развивалась не обособленно, но параллельно с другими видами искусства, давая возможность получить представление об утраченных скульптурных произведениях¹²².

Каждую иллюстрацию в его альбоме сопровождала «карточка» на двух языках (латыни и французском) с указанием имени резчика, размера, актуальной сохранности (справа от увеличенного изображения геммы, показан ее контур в масштабе 1:1, и тонкой пунктирной линией отмечены сколы и утраты). Указывается также и дата создания, объясняется сюжет, приводится стилистический анализ, особенности материала геммы и место хранения оригинала и приведены аналогии и ссылки на соответствующие произведения. Помимо прочего, автора интересовал и провенанс, особенно, если гемма принадлежала некогда одному из выдающихся деятелей античности.

Незадолго до своей смерти Штош выразил желание составить систематический каталог собственного собрания гемм, для чего пригласил И.И. Винкельмана. Между тем, визит последнего во Флоренцию, где жил фон Штош, по разным причинам несколько раз откладывался, и встреча так и не состоялась. По смерти барона, в ноябре 1757 года, Генрих Вильгельм Муцель (Heinrich Wilhelm Muzell; 1723–1782), племянник и единственный наследник барона, пожелал распродать драгоценную коллекцию резных камней, монет, карт, рисунков манускриптов и книг как можно скорее, для чего он возобновил предложение дяди Винкельману. По мысли Муцеля это должен был быть простой аукционный каталог, но после осмотра собрания Винкельманом, было решено создать «*catalogue raisonné*», то есть каталог с комментариями, как того желал покойный Штош. Винкельману понадобилось 18 месяцев, чтобы закончить этот труд, и нет сомнений, в том, что он хорошо был знаком и с сочинением самого барона, и с трактатом П.Ж. Мариетта и трудами Ф.Д. Липперта, о которых речь пойдет ниже, из чего можно заключить, что он имел довольно основательную подготовку в области истории искусства глиптики. К тому же, часть работы была уже произведена — вещи были вчерне систематизированы и даже инвентаризированы самим Штошем и его братом.

¹²⁰ Идея считать надписи на геммах именами резчиков впервые была высказана французским антикваром Шарлем Сезаром Бодло де Дэрвалем (Charles César Baudelot de Dairval; 1648–1722).

¹²¹ Stosch P. *Pierres antiques gravées...* Amsterdam, 1724. P. III.

¹²² Stosch P. *Pierres antiques gravées...* Amsterdam, 1724. P.XV.

Фуртвенглер и Цацофф указывают на то, что Винкельман, по всей видимости, мало работал непосредственно с оригиналами, используя наработки и рукописи фон Штоша¹²³. Итогом этой работы стал каталог, вышедший во Флоренции в апреле 1760 года¹²⁴, с посвящением кардиналу Альбани (Alessandro Albani; 1692–1779), патрону автора каталога, и предисловием Муцеля, при этом было подготовлено два издания: более скромное, без иллюстраций, и «роскошное» с гравированным портретом Винкельманна работы Й.Ю. Пресслера (Johann Justin Pressler; 1698–1771) и гравюрами резных камней.

Материал в каталоге был разделен на восемь классов, согласно выработанной Штошем схеме, основывающейся на сюжетном принципе, причем расположение резных камней по хронологии не предполагалось:

- I. «Иероглифы»¹²⁵ (египетские и персидские геммы);
- II. «Священная мифология»;
- III. «Историческая мифология»;
- IV. «Древняя история»;
- V. «Игры, празднества и вазы»;
- VI. «Древние корабли»;
- VII. «Животные»;
- VIII. «Абракасы, камни с восточными надписями и современные».

Заимствуя большую часть материала у Штоша, Винкельман, тем не менее, отмечал в предисловии, что постарался добавить «сухому научному трактату» исторический и эстетический аспект¹²⁶. Однако, терминология, которую он употребляет, оценивая мастерство резчика (красивый, тонкий, законченный, высокой степени совершенства, выполненный в прекрасной манере), оставалась на уровне дилетантизма. Несмотря на это, труд, составленный Винкельманом, представлял собой систематический каталог-исследование. На долгое время он стал образцом для многочисленных собирателей гемм по всей Европе. В 1827 году Эдуард Герхард (Friedrich Wilhelm Eduard Gerhard; 1795–1867), один из основателей Германского института в Риме, в 1827 году, начиная проект по публикации вновь открытых произведений глиптики, был вынужден признать, что, несмотря на то, что со времен выхода каталога резных камней Штоша было опубликовано большое количество трудов, никакого прогресса достигнуто не было¹²⁷.

¹²³ Furtwängler A. Die antiken Gemmen. Geschichte der Steinschneidekunst im klassischen Altertum. Bd. 3: Geschichte der Steinschneidekunst im klassischen Altertum. Leipzig, 1900. P.416; Zazzoff P. Gemmensammler und Gemmenforscher. München, 1983. P.74.

¹²⁴ Winckelmann J.J. Description des pierres gravées du feu Baron de Stosch. Florence. 1760.

¹²⁵ Названия разделов даны в кавычках и соответствуют оригинальным.

¹²⁶ Winckelmann J.J. Description des pierres gravées du feu Baron de Stosch. Florence. 1760. P.IX-X.

¹²⁷ Gerhard E. Zur Gemmenkunde // Kunst-blatt des Morgenblattes für gebildete Stände, №73-75. 1827. P. 289-299.

Первым каталогом гемм, изданным во Франции, стало двухтомное «Собрание древних резных камней» Мишеля-Филиппа Левека де Гравеля (Michel Philippe Lévesque de Gravelle; 1699–1752)¹²⁸. Об авторе этого труда известно немного: он был любителем искусства, собирателем и исследователем гемм, рисовальщиком и гравером-любителем. Первый том его «Собрания древних резных камней» появился в 1732 году и содержал 101 гравюру, а второй, вышедший пятью годами позднее, включал 104 иллюстрации. Описывая причины своего интереса к произведениям глиптики, де Гравель писал: «Эти произведения искусства такие миниатюрные, а между тем создаются с большим трудом. Сравнимые с прекраснейшими древними статуями, они могут быть размножены с помощью бесконечного количества оттисков. Какое удобство для любопытствующего и какая польза! Благодаря им мы узнаем мифологию и историю, обычаи, обряды, одежды и занятия древних. Чрез них мы можем взглянуть в лица величайших людей, о характере и поступках которых нам известно из истории. Я осмелюсь даже утверждать, что сходство лиц на них более совершенно, чем на медалях с теми же персонажами. Рельеф на резных камнях более ясный, и нюансы на нем видны отчетливее, к тому же доходит до нас в лучшей сохранности, в то время как на медали рельеф от частого использования стирается и подвергается коррозии и ржавчине»¹²⁹. Несмотря на то, что Гравелем особенно отмечены портретные геммы, в его труде их представлено всего восемь — пять в первом томе, и три во втором.

Бесспорным достоинством труда М.Ф де Гравеля, вполне научным в понятиях того времени, было наличие в нем значительного количества не опубликованных гемм. В связи с тем, что к моменту публикации многие памятники уже стали широко известны, он вынужден был отправиться в Италию, чтобы не повторять в своем издании уже изданные камни и представить научному сообществу только ранее неизвестные. Результатом его поездки стали зарисовки и слепки, с отобранных им камней¹³⁰. Однако сборник де Гравеля не обладал немецкой педантичностью и систематичностью, отличающей труд Штоша: описания гемм де Гравеля весьма лаконичны, не всегда содержат указание оригинального камня. Вероятно, он часто не мог указать его по причине того, что в большинстве случаев работал не с оригиналами, а с восковыми оттисками. Судя по всему, по этой же причине он не всегда указывает владельца подлинной геммы, его рисунки, хотя и передают композицию изображения, далеки от изображений, вырезанных античными мастерами. Все это, вместе с ошибочными атрибуциями, производит впечатление дилетантизма и указывает скорее на занимательный характер этого увража, нежели научный (рис.24,25,26,27).

¹²⁸ Gravelle M.-P. L. Recueil de pierres gravées antiques. Vol. 1–2, Paris, 1732–1737.

¹²⁹ Gravelle M.-P. L. Recueil de pierres gravées antiques. Vol.1, Paris, 1732. Pp. III-IV.

¹³⁰ Gravelle M.-P. L. Recueil de pierres gravées antiques. Vol.2, Paris, 1737. Pp. I.

В противоположность ему, «Трактат о резных камнях» Пьера-Жана Мариетта¹³¹, опубликованный в 1750 году в Париже, стал одним из первых основательных сочинений, посвященных разным аспектам искусства глиптики. В его солидном исследовании преимущественно рассматриваются особенности влияния окружающей среды на стиль произведений, выходящих из-под резца мастеров, много внимания уделено техническим приемам и методам создания гемм, процессу получения слепков и фальшивых камней. Мариетт также предпринимает попытку показать и проанализировать механизмы работы художественного рынка в античности. Большая часть «Трактата» освещает историографию вопроса — сообщения древних и современных авторов о геммах, начиная с «Естественной истории» Плиния Старшего и заканчивая каталогами резных камней, составлявшихся в Италии, Голландии, Германии, Англии и Франции XVIII столетия¹³².

Будучи коллекционером, страстным путешественником, редактором, «первым среди эрудитов»¹³³ и, что немаловажно, сыном рисовальщика и гравера, перенявшего у отца ремесло, Мариетт оценивает и художественные особенности эстампов, содержащихся в описываемых им изданиях. В разделе «Трактата» под названием «Bibliothèque dactylographique», он одним из первых в XVIII веке высказывает мысль о необходимости точного изображения античных памятников на гравюрах, осуждая художников, воспроизводивших артефакты, дополняя оригиналы на собственный «непросвещенный вкус», подвергая жёсткой критике каталоги гемм XVII века и более сдержанно отзываясь о работах своих современников¹³⁴. Между тем, образцовыми Мариетту казались рисунки его друга Эдме Бушардона (Edmé Bouchardon; 1698–1762), который подготовил иллюстрации к двухтомному опусу самого Мариетта (рис.28,29,30)¹³⁵.

При этом надо отметить, что гравировальные увражи, посвященные античным резным камням, уже к середине XVIII века из наукообразных сочинений превращаются в эквивалент иллюстрированных альманахов, распродажных каталогов, авторы которых пренебрегали элементами научного сочинения и тщательностью описания материала. Часто они не приводят размеров камней, аналогий, проверенного провенанса, чрезмерно увлекаясь описанием мифологических сюжетов и персонажей, примером такого типа труда может служить каталог гемм герцога Орлеанского¹³⁶. Другие же, напротив, претендовавшие на исключительную научность, избегая излишней декоративности, сопровождались схематичными рисунками, не

¹³¹ Mariette P.J. *Traité des pierres gravées*. 2 vol. Paris, 1750.

¹³² Mariette P.J. *Traité des pierres gravées*. Vol. 1. Paris, 1750. P. 245–264.

¹³³ Palma Venetucci B. *Dallo scavo al collezionismo. Un viaggio nel passato dal Medioevo all'Ottocento*. Roma, 2007. P. 157.

¹³⁴ Mariette P.J. *Traité des pierres gravées*. Vol. 1. Paris, 1750. P. 246–265.

¹³⁵ Mariette P.J. *Traité des pierres gravées*. Vol. 1. Paris, 1750. P. 447–448.

¹³⁶ Arnaud F., Coquille H. *Description des principales pierres gravées du Cabinet de S.A.S. Monseigneur le duc d'Orleans, premier prince du sang*. Vol. 1–2. Paris, 1780–1785.

дававшими ясного представления о деталях и особенностях резьбы, или же отказывали читателю в иллюстративном материале вовсе, сводя информацию к простым перечням¹³⁷. По всей видимости, иллюстрации в таких увражах имел в виду директор галереи Уффици Томмазо Пуччини (Tommaso Puccini; 1749–1811): «Они [гравюры] всегда оставляют желать лучшего в отношении точности и стиля... Потому во все времена хороший рисовальщик — редкость. Насколько бы совершенны они ни были, в них художнику никогда не удастся полностью преодолеть свою манеру»¹³⁸.

Помимо прочего, гравировальные увражи были дороги и не издавались большими тиражами, которые бы были доступны университетам и независимым ученым-антикварам. Эти задачи решались при помощи слепков с гемм, которые выполнялись из различных материалов (гипса, сургуча, стеклянной массы, воска), были недороги, относительно легко воспроизводились и могли передавать самые незначительные нюансы резьбы. Кроме того, в случае с инталиями, именно на оттиске можно было увидеть изображение таким, каким ее задумывал резчик. Оттиск давал ясное представление о сюжете или персонаже, если камень, на котором был исполнен оригинал, был слишком прозрачен или, наоборот, темен, что серьезно затрудняло его изучение. Поэтому использование слепков в исследовательских целях быстро распространилось и завоевало репутацию надежного и относительно недорогого посредника в передаче резьбы и актуальной сохранности геммы.

Сведения об использовании слепков в качестве материала для изучения искусства глиптики содержатся, например, в переписке П. Рубенса и де Пейреска, относящейся к 20-м годам XVII столетия. В частности, июлем 1623 года датировано письмо, в котором аббат писал Рубенсу о том, что посылает ему четыре крайне любопытных камня, и просил сделать с них для себя оттиски. Третьего августа в ответе художника указано на использование слепков в исследовательских целях: «Ничто в жизни не восхищало меня так, как геммы, присланные Вашей Милостью. Они кажутся мне вещами драгоценными и превосходящими все мои желания; но я не хочу, приняв их в дар, лишить Вас таких дорогих вещей [...]. Тем временем в конце сентября я пошлю Вам хорошо исполненные оттиски с них, чтобы Вы могли пока ими пользоваться. Я тысячу раз благодарю Вас за Вашу щедрость, вернее — расточительность и могу только дивиться Вашему расположению ко мне, которое заставляет такого любителя древностей отказываться от столь редких вещей [...]. Возвращаясь к нашим геммам, не скрою, что мне чрезвычайно понравилась божественная вульва [diva vulva] с крыльями бабочки, хотя я

¹³⁷ Пожарова М.А. Французские гравировальные увражи античных гемм в искусстве XVIII века: диссертация на соискание степени кандидата искусствоведения: 17.00.04 / Пожарова Марина Александровна. — М., 2002. — 198 с.

¹³⁸ Цит. по: McCrory M. A Proposed Exchange of Gem Impressions during the Period of the Directoire: A project of the Bibliotheque Nationale in Paris and the Grand Duchy of Tuscany // Studien zum europäischem Kunsthandwerk. München. S. 281.

пока не разобрал, что находится между жертвенником и раствором перевернутой вульвы. Вероятно, я смогу узнать это, когда будет готов отпечаток. Сегодня из-за многочисленных хлопот я не успел его сделать даже в сургуче». Затем, в письме от 10 августа художник продолжает: «Что касается гемм, то я по-прежнему бесконечно за них благодарен и намерен вернуть их Вам когда-нибудь, а покамест пошлю Вам оттиски. Я не могу вспомнить, чтобы когда-нибудь в жизни видел вещь, которая доставила бы мне большее удовольствие, чем эти геммы»¹³⁹.

Однако сургуч и воск, использовавшиеся в XVII веке для изготовления слепков, были материалом слишком хрупким и подверженным деформации, это ограничивало срок их службы и использования. Необходимость работы со слепками, обмена, передачи из рук в руки, почтовой пересылки, побуждала исследователей гемм и антикваров искать более надежное и относительно недорогое вещество, передающее изображение в точности. В некотором смысле первооткрывателем¹⁴⁰ в этой области стал личный врач Филиппа Орлеанского — Вильгельм Гомберг, (Wilhelm Homberg¹⁴¹; 1652–1715), в 1712 году представивший отчет Французской академии наук, в котором представил подробное описание процесса изготовления литиков из стекловидной массы, а также шесть комплектов слепков с гемм королевского и герцогского собраний¹⁴². В том же году вышла и его публикация, посвященная этому вопросу¹⁴³, в которой он рассуждает о преимуществах оттисков из стекловидной массы перед слепками из сургуча и серы («cire d'Espagne» и «Soulfre») и подробно описывает процесс отливки и нюансы работы по изготовлению слепков¹⁴⁴.

Именно Гомберг показал барону фон Штошу, во время визита последнего в Париж, процесс изготовления литиков, который тот успешно перенял и активно использовал для снятия оттисков с интересовавших его гемм, таким образом, заполнив тематические лакуны своего собрания. Так, согласно И.Г. Гурлиту (Johann Gottfried Gurlitt; 1754–1824), коллекция слепков Штоша достигала 14 000 экземпляров, выполненных в сургуче¹⁴⁵, Винкельман упоминает о 28 000 сургучных оттисков¹⁴⁶, Питер Цацофф увеличивает их количество до 30 000¹⁴⁷. Нужно

¹³⁹ Петер Пауль Рубенс. Письма, документы, суждения современников // Перевод с итальянского, фламандского, французского, английского, немецкого, испанского, латинского. М., 1977. С. 150–151.

¹⁴⁰ Изготовление литиков – инталий и камей из стекловидной пасты, имитировавшей полудрагоценные и драгоценные камни, известно со времен Римской империи. Об этом более подробно будет сказано в Главе 3, в разделе «Литики, паты, пасты».

¹⁴¹ Поскольку Гомберг с 1691 года жил и работал при дворе Филиппа II, герцога Орлеанского, а также был членом Французской академии наук, распространено и французское написание его имени — Guillaume Homberg.

¹⁴² Zwierlein-Diehl E. Antike Gemmen und ihr Nachleben. Berlin – New-York, 2007. P.281.

¹⁴³ Homberg W. Manière de copier sur verre coloré les pierres gravées par M. Homberg. // Histoire de l'Académie royale des sciences. Paris. 1712.

¹⁴⁴ Ibid., P.189-197.

¹⁴⁵ Gurlitt J.G. Ueber die gemmenkunde. // Archäologische Schriften: gesammelt und mit Anmerkungen begleitet. Altona, 1831. P.138.

¹⁴⁶ Winckelmann J.J. 1760. P. XXIX.

отметить, что коллекция Штоша, отнюдь не была плодом коллекционерского ража, он составлял ее таким образом, не только чтобы представить историю развития глиптики в целом, но помимо этого, создать своего рода иллюстрированную энциклопедию античности. Однако первым, кто стал производить слепки в коммерческих целях, был ассистент барона фон Штоша — Кристиан Дэн (Johann Christian Dehn; 1696–1770), сопровождавший его в дипломатических поездках (рис.31). Дэн использовал матрицы для формовки оттисков с гемм из собрания Штоша, и, вернувшись в Рим после смерти барона во Флоренции, в 1739 году, открыл мастерскую по изготовлению слепков с гемм кабинета барона фон Штоша. Репертуар оттисков, предлагавшихся Дэном, достигал 2500 образцов, при этом он заменил распространенный до того красный сургуч на стекловидную пасту¹⁴⁸ и гипс¹⁴⁹. Итогом его тридцатилетней работы стал изданный зятем Дэна Франческо Дольче (Francesco Maria Dolce; ?–1790) каталог, вышедший в 1772 году под названием «Историческое описание музея Кристиана Дэна», в который вошли 2000 номеров¹⁵⁰ (рис.32,33,34). Каталог представлял собой краткое введение в историю камнерезного искусства со списком самых известных гравированных древности и современности, которое дополняет список отдельных паст из коллекции самого Дэна и экземпляров из наиболее известных европейских коллекций.

Нужно отметить, что мастерская Дэна-Дольче стала, в некоторой степени, отправной точкой для тех, кто интересовался геммами и покупал оттиски с них. Полная коллекция (2000 штук), предлагаемая в каталоге, была приобретена в 1778 году для Академии в Мадриде¹⁵¹. Гёте во время своего пребывания в Риме в 1787 году, приобрел две коробки, и описывает ажиотаж вокруг охоты за ними: «Здесь, в Риме, где так много иностранцев, не всегда посещающих эту столицу мира ради высокого искусства, но желающих развлекаться и другими способами, можно быть готовым встретить все, что угодно. Существуют разные полуискусства, требующие ловкости руки и любви к ремеслу, в которых здесь достигли большого совершенства, заинтересовывая ими приезжих... Другое увлекательное занятие — делать оттиски с вогнутых резных камней на тонкой глине; это проделывают с медалями, отпечатывая обе стороны одновременно. Еще больше искусства, внимания и усидчивости требует изготовление стеклянных паст. Для всего этого в доме надворного советника Рейфенштейна¹⁵² или, по крайней мере, поблизости от него, имеются необходимые орудия и приспособления»

¹⁴⁷ Zazoff P&H. Gemmensammler und Gemmenforscher. München, 1983. P. 75.

¹⁴⁸ См. Словарь терминов, С. 178 настоящей работы.

¹⁴⁹ Zwierlein-Diehl E. Antike Gemmen und ihr Nachleben. Berlin – New-York, 2007. P. 281–282.

¹⁵⁰ Descrizione storica del museo di Cristiano Dehn dedicata alla regia società degli antiquari di Londra per l'abate Francesco Maria Dolce, dottore dell'una, e dell'altra Legge, e pastore Arcade con il nome di Delco Erimantio. T.1. Roma, 1772.

¹⁵¹ Noack F. Das Deutschtum in Rom, Berlin-Leipzig, 1927. S. 277.

¹⁵² Местонахождение дома, в котором И.Ф. Рейфенштейн жил в Риме достоверно известно — это, так называемый Палаццо Дзуккари (Palazzo Zuccari), находящийся на углу улиц Грегориана (via Gregoriana) и Систерина (via Sistina).

(рис.35)¹⁵³. Однако позднее, оценив научный потенциал такого «полуискусства», он сообщает: «Составил себе коллекцию из двухсот оттисков с лучших античных камней. Это самое прекрасное, что сохранилось от работы древних, я выбрал их отчасти за изящество замысла. Вряд ли можно привести из Рима что-либо более ценное, в особенности принимая во внимание, что отпечатки удивительно красивы и отчетливы. Я купил коллекцию из 200 восковых слепков с резных камней»¹⁵⁴. И далее продолжает: «Изготовленные вскоре слепки напомнили мне о богатой коллекции отпечатков Дэна, копии с которых продаются полностью и частями; среди них есть кое-что египетское, и так как одно неизменно вытекает из другого, я выбрал лучшее из упомянутой коллекции и заказал себе отпечатки с этих вещей. *Такого рода репродукции — величайшее сокровище для любителя, ограниченного в своих средствах, и фундамент, который он может заложить для будущей широкой и разнообразной работы*»¹⁵⁵ [курсив мой — ЕД].

При всех достоинствах слепков Дэна-Дольче, те, что выполнялись из серной массы¹⁵⁶, стоили довольно дорого и были хрупки. Кроме того, по некоторым сведениям имели неприятный запах, а потому, подозревали, что они могут быть вредны для здоровья¹⁵⁷. По всей вероятности, это стало одним из обстоятельств, побуждавших граверов и коллекционеров к поискам материала, способного передавать все нюансы геммы, безопасного, как для оригинального камня, так и для здоровья коллекционера, при этом относительно недорогого.

Мастером, который продвинул изготовление слепков с резных камней в этом смысле на более высокий уровень был дрезденский коллекционер, стекольщик по профессии, знаток античности, впоследствии выбранный внештатным профессором Академии художеств в Дрездене — Филипп Даниэль Липперт (Philipp Daniel Lippert; 1702–1785) (рис.36). Он изобрел особую плотную массу, которую Винкельман принимал за гипс¹⁵⁸, на самом же деле это была смесь пиккерингита¹⁵⁹, жидкого рыбного клея и «секретных ингредиентов», придававших изделиям большую прочность и блеск¹⁶⁰. Слепки из такого материала были дешевле серных, которые в то время продавались в Париже и Риме. С 1738 года Ф.Д. Липперт стал изготавливать оттиски с гемм из крупнейших европейских музейных и частных коллекций. Эти слепки в виде отдельных комплектов продавались университетам, музеям и коллекционерам. Таким образом,

¹⁵³ Гете И.В. Итальянское путешествие. Пер. Н.А. Холодковского. М., 2013. С.151-152.

¹⁵⁴ Гете И.В. Итальянское путешествие. Пер. Н.А. Холодковского. М., 2013. С.425.

¹⁵⁵ Гете И.В. Итальянское путешествие. Пер. Н.А. Холодковского. М., 2013. С.432.

¹⁵⁶ Винкельман И.И. называет материал, из которого были изготовлены слепки Кристиана Дэна «розовой серой» (О способности воспринимать прекрасное... с. 446.).

¹⁵⁷ Hansson U.R. «Die Quelle des guten Geschmacks ist nun geöffnet». Philipp Daniel Lipperts Dactyliothea Universalis // Faegersten F., Wallensten J., Östenberg I. (Hrsg.), Tankemönster: en festskrift till Eva Rystedt. Lund, 2010. p. 92-101.

¹⁵⁸ Винкельман И.И. О способности воспринимать прекрасное в искусстве и об обучении этому // История искусства древности. Малые сочинения. СПб., 2000. С. 446.

¹⁵⁹ См.: Словарь терминов, С. 178 настоящей работы.

¹⁶⁰ Hansson U.R. «Die Quelle des guten Geschmacks ist nun geöffnet». Philipp Daniel Lipperts Dactyliothea Universalis // Faegersten F., Wallensten J., Östenberg I. (Hrsg.), Tankemönster: en festskrift till Eva Rystedt. Lund, 2010. P. 92–101.

дактилиотека Ф.Д. Липперта стала служить важным учебным пособием для знакомства с античными геммами¹⁶¹. Ему же принадлежит и идея хранения оттисков с резных камней на выдвигающихся планшетах, расположенных в ящиках в виде фолиантов, ставших классическим способом оформления дактилиотек (рис.37,38,39).

Поскольку предприятие Липперта, имело успех, не только у коллекционеров-аристократов, но и в среде дилетантов, знатоков античности, профессоров учебных заведений, студентов, у него зародилась мысль создать полное систематизированное собрание слепков с гемм из частных коллекций в виде сборника с комментариями, поскольку они представляли весьма обширный иконографический и сюжетный репертуар. Тем более что Липперт имел наработанную «контактную базу» как владельцев оригинальных гемм, так и обладателей собраний слепков, необходимую для реализации его проекта. Однако в большинстве случаев он был вынужден использовать оттиски, поэтому его дактилиотека в основном содержала копии с копий, что не могло не отразиться на качестве слепков: рельеф на них получался несколько размытым, они часто дорабатывались вручную, что, безусловно, ставило под сомнение точность передачи работы античных мастеров. Впрочем, этот аспект отодвигался Липпертом на второй план, главным же для него было представить столь возможно полный сюжетно-иконографический репертуар, организованный по классам, который бы давал представление обо всем разнообразии материала и служил художникам и скульпторам образцом для подражания.

Первый набор такого типа был выпущен Липпертом в 1753 году и состоял из тысячи оттисков¹⁶². Оттиски были разделены на категории: «божественная мифология» — «героическая мифология» — «древняя история» — «остальное»¹⁶³. Описание, сопровождавшее коллекцию, было написано на латинском языке и представляло собой таблицу, состоявшую из пяти столбцов со следующими подзаголовками: порядковый номер, сюжет, материал оригинала, владелец, комментарии и ссылки на соответствующую литературу.

Спустя два года была издана первая из трех тысяч оттисков «*Dactyliothecae Universalis*» Липперта¹⁶⁴. Как и в предыдущий раз, 3149 слепков были тематически разделены, на этот раз на две основные группы: сюжеты исторические и мифологические. При этом предметы не были организованы хронологически, не делалось также и различий между работами греческих и римских резчиков.

¹⁶¹ Смирнова Н.М. О выставке и коллекции гемм // Мир в миниатюре. Геммы из собрания ГМИИ им. А.С. Пушкина. М., 2012. С. 8.

¹⁶² Lippert P.D. Gemmarum anaglyphicarum et diagraphicarum ex præcipuis Europæ Museis selectarum Ectypa M. ... studio P.D. Lipperti fusa et efficta, recensita. Dresdae, 1753.

¹⁶³ В оригинале: *Mythologie sacrée – Mythologie héroïque – Histoire ancienne – Mélange*.

¹⁶⁴ Lippert P.D., Christ J.F. *Dactyliotheca universalis signorum exemplis nitidis redditae: chilias sive scrinium milliarium*. Bd. 1–3, Lipsiae, 1755–1763.

Сопровождающий каталог был оформлен по прежней схеме: в виде таблицы на латинском языке с пятью колонками, в которых указывались материал, сюжет, владелец оригинала и ссылки на труды Мариетта, Штоша, Маффей, Дзанетти и др. Дабы сделать каталог доступнее широкой публике и привлечь больше покупателей, Ф.Д. Липперт первоначально хотел снабдить его франко-немецким комментарием, но по настоянию принимавших участие в публикации профессоров Лейпцигского и Гёттингенского университетов Иоганна Фридриха Криста (Johann Friedrich Christ; 1701–1756) и Христиана Готтлиба Гейне, отказался от этой идеи, поскольку, по их мнению, на тот момент в немецком языке не было выработано соответствующей научной терминологии (рис.40,41).

К покупке предлагалось два варианта: бюджетный и «роскошный». В первом случае коробки в виде книжных томов с выдвижными планшетами внутри, во втором — коробки помещались в изысканно декорированный деревянный шкафчик-кабинет (рис.42). Однако цена липпертовских наборов была почти вдвое выше сургучных слепков, предлагавшихся Дэном. Все же они пользовались успехом и активно приобретались для европейских библиотек, университетов, музеев и частных коллекций. Можно сказать, для своего времени это было идеальное пособие не только для интересующихся античной мифологией и иконографией, но для и тех, кто занимался рисунком, скульптурой и даже архитектурой древности.

Дактилиотека Липперта, несомненно, имела успех, это подтверждается и высокой оценкой современников, например, И.И. Винкельмана, отмечавшего, что «...самому приятному и поучительному занятию послужат оттиски лучших резных камней, большое собрание которых, выполненных в гипсе, имеется в Германии»¹⁶⁵. О том же свидетельствует и большое количество изданий, разошедшихся по всей Европе и за ее пределами (рис. 43). Впрочем, Липперт не был удовлетворен установившимся положением дел, он считал, что его проект «Всеобщей дактилиотеки», мог бы быть еще более успешным, если бы каталог был издан на немецком языке, а не на латыни, доступной узкому кругу ученых. Поэтому в 1767 году был издан еще один комплект, вмещавший порядка тысячи слепков под названием «Dactyliothes: Mythologisches und historisches Tausend» (рис.44)¹⁶⁶, который, по сообщению самого автора, являлся ни чем иным, как извлечением из вышедшей незадолго до того «Dactyliothesae Universalis»¹⁶⁷. Каталог, сопровождавший это собрание, был оформлен на этот раз несколько иначе: Липперт отказался от табличной формы, и сопроводил описание каждого камня

¹⁶⁵ Винкельман И.И. О способности воспринимать прекрасное в искусстве и об обучении этому // История искусства древности. Малые сочинения. СПб., 2000. С. 446.

¹⁶⁶ Lippert P.D. Dactyliothes: das ist Sammlung geschnittener Steine der Alten aus denen vornehmsten Museis in Europa zum Nutzen der schönen Künste und Künstler; in zwey Tausend Abdrücken (Band 1): Mythologisches Tausend; (Band 2): Historisches Tausend. Leipzig, 1767.

¹⁶⁷ Lippert P.D. Dactyliothes: das ist Sammlung geschnittener Steine der Alten aus denen vornehmsten Museis in Europa zum Nutzen der schönen Künste und Künstler; in zwei Tausend Abdrücken (Band 1). Leipzig, 1767. S. IV.

ссылками на латинский текст предыдущего издания. В предисловии к каталогу, он дает краткое описание развития резьбы на камне, а также указывает и целевую аудиторию своего издания — его соотечественники, художники, «которым он представил эти драгоценные остатки античности, сопровождаемые его пояснениями», чтобы художники учились на них, держа перед собой лучшие образцы искусства¹⁶⁸. В конце второго тома приводятся три, так называемых «регистра», представлявших собой не что иное, как именной и предметный указатели, а также список имен резчиков, что обеспечило изданию превосходный поисковый аппарат, дававший возможность поиска по трем категориям: сюжет — атрибут — резчик.

Востребованность липпертовских дактилиотек помогла ему получить доступ к ранее не публиковавшимся частным собраниям, и расширить репертуар, например, за счет коллекции курфюрстины Саксонии Марии Терезии (Maria Theresia Walburga Amalia; 1717–1780), благодаря которой была осуществлена публикация «Приложения»¹⁶⁹ к предыдущим изданиям «Дактилиотеки», слепки которого были выполнены в сургуче¹⁷⁰.

После выхода серии слепков с резных камней Липперта считались наиболее полно представляющими иконографию мифологических и исторических персонажей античности и заслужили не только одобрение и популярность знатоков античности, художников и дилетантов: то есть на тот момент это был один из главных иллюстративных источников по истории глиптики. О том, как им следует пользоваться, сообщал сам Липперт: «У кого есть моя дактилиотека, тот пусть возьмет книгу и рядом держит слепки, чтобы постичь истину. Можно ограничиться и единственно слепком, но только в случае, если он отлит правильно, контур его точен и ясен, тонировка же [под цвет оригинального камня] трудна, и это совсем не то, чему нужно учиться на слепках. Слепок же можно поднести к свету, и повернуть той стороной, которой нужно, и это очень удобно, — чего нельзя сделать с гравюрой. Только после этого можно вынести правильное суждение о художественных принципах, вкусе и искусстве древних»¹⁷¹.

Как было отмечено выше, труд Липперта был принят с большим энтузиазмом и снискал одобрение современников: филолог К.А. Клотц (Christian Adolf Klotz; 1738–1771) назвал «Дактилиотеку» источником хорошего вкуса и уподобил «Кастальскому ключу для поэта, из которого мудрый будет черпать вдохновение»¹⁷². По признанию специалистов, она стала

¹⁶⁸ Lippert P.D. *Dactyliothec: das ist Sammlung geschnittener Steine der Alten aus denen vornehmsten Museis in Europa zum Nutzen der schönen Künste und Künstler; in zwei Tausend Abdrücken (Band 1)*. Leipzig, 1767. S. III.

¹⁶⁹ Lippert P.D. *Supplement zu Philipp Daniel Lipperts Dacktyliothek bestehend in tausend und Reun und Bierzig abdrücken*. Leipzig, 1776.

¹⁷⁰ Zwierlein-Diehl E. *Antike Gemmen und ihr Nachleben*. Berlin–New York, 2007. S. 482.

¹⁷¹ Lippert P.D. *Supplement zu Philipp Daniel Lipperts Dacktyliothek bestehend in tausend und Reun und Bierzig abdrücken*. Leipzig, 1776. S. XVIII.

¹⁷² Klotz Ch.A. *Ueber den Nutzen und Gebrauch der alten geschnittenen Steine und ihrer Abdrücke*. Altenburg, 1768. S. 13.

хрестоматийным изданием, которым активно пользовалось не одно поколение ученых¹⁷³, и снискала поддержку на государственном уровне: так в газете «Gothaischen Gelehrten Zeitungen» от 26 февраля 1780 года сообщалось: «Его Высочество Курфюрст соизволили даровать «Дактилюотеку» Липперта университетам Лейпцига, Виттенберга, а также княжеским гимназиям Мейсена, Гримма и Пфорта»¹⁷⁴.

Во второй половине XVIII века интерес к резным камням, не только не угас, но, напротив, все возрастал, подогреваемый новыми археологическими открытиями. Как показал опыт Дольче и Липперта, слепки с резных камней оказались востребованы как исследователями античного искусства, так и широкой публикой, что делало их производство статьей существенного дохода для производителей и продавцов. Эти обстоятельства снова актуализировали поиск оптимального материала для изготовления слепков, который бы был удобен, прочен в обращении, и точно передавал все нюансы резьбы. Кроме этого, для удовлетворения все не снижающегося спроса, возрастала необходимость обновлять уже имеющийся репертуар предлагаемой продукции, постоянно пополняя ассортимент мастерских новыми экземплярами. К этим двум пунктам добавлялась задача передачи цвета оригинального камня, так как тонировка придавала слепку большее сходство с оригиналом, и давала возможность помнить материал камня, не прибегая к помощи печатного каталога. Эстетический аспект также приобретал все большее значение, поскольку заметно расширился состав тех, кто пользовался слепками за счет ученых-антиковедов, художников, скульпторов, путешественников-дилетантов, студентов и просто следующих моде особ.

Поиском решения описанных проблем занимался английский мастер шотландского происхождения Джеймс Тасси (James Tassie; 1735–1799) (рис.45), получивший специальность лепщика в «Академии» братьев Фулиз (Andrew and Robert Foulis; 1712–1775; 1707–1776). В 1763 году он отправился в Дублин в надежде получить профессию резчика и скульптора, где и познакомился с доктором Генри Куином (Dr. Henry Quin; 1718–1791), большим знатоком и ценителем искусств. Доктор Куин, как и многие его образованные современники, занимал свой досуг изготовлением оттисков с резных камней в материале, который он называл «белой эмалью», делая это с таким успехом, что смог озадачить владельца геммы, принявшего факсимиле Куина за принадлежавший ему античный оригинал. Изобретенная Куином «белая эмаль», впоследствии активно применявшаяся Тасси, напоминала фарфор, но представляла собой мелко измельченное стекло, которое при нагревании образовывало тугую массу, заливавшуюся в формы¹⁷⁵.

¹⁷³ Knüppel H.C. Daktyliotheken. Konzepte einer historischen Publikationsform. 2009. S. 64-67.

¹⁷⁴ Gothaischen Gelehrten Zeitungen // 1780, Februar, Dresden, S. 136.

¹⁷⁵ Reilly R. Wedgwood. The New Illustrated Dictionary. London, 1995. P. 418.

Видя в Тасси интерес и способности, Г. Куин, взял его ассистентом в свою мастерскую, а к 1766 году посчитал, что тот достиг необходимого уровня профессионализма и посоветовал переехать в Лондон. В столице талант и умения Тасси были признаны и поощрены призом Общества искусств «за лучшие оттиски с гемм из цветной стекловидной массы»¹⁷⁶.

Тассиевские слепки с античных гемм действительно на тот момент превосходили все, которые производились до того: они наиболее точно передавали тонкости резьбы — изображение получалось четким и плотным, их можно было затонировать приблизив к цвету оригинального камня, сделать полупрозрачным или непроницаемым. Высокое качество слепков и их внешняя привлекательность, завоевали Дж. Тасси репутацию отличного мастера, химика и художника, его оттиски быстро получили популярность не только среди лондонцев, но и по всей Европе. Его фамилия стала нарицательной — оттиски с камей и инталий, выполненные из стекловидной белой или подкрашенной массы, стали именоваться «тасси» (рис.46,47,48).

Особенно знаменит Тасси стал, благодаря заказу полного ассортимента имевшихся оттисков, выполненному для Екатерины II, и достигавшему 15 000 экземпляров. Более подробно об этом грандиозном заказе будет сказано во второй главе, посвященной истории формирования Эрмитажного собрания слепков. В данном разделе рассматривается деятельность Дж. Тасси и каталоги, сопровождавшие его продукцию до 1783 года, то есть до начала работы над колоссальным заказом для русской императрицы.

Первый каталог слепков Тасси вышел в 1775 году и включал 3105 позиций слепков с древних и новых резных камней (рис.49). Оттиски, предлагаемые в этом каталоге, так же, как и в подавляющем большинстве экземпляры собрания Липперта, представляли собой слепки со слепков, на что указано уже в заглавии: «Каталог слепков в сургуче античных и современных гемм, с которых сняты пасты»¹⁷⁷. Однако, предупреждая скептическое отношение потенциальных покупателей к своей продукции, автор отмечает в предисловии: «Надо признать, что слепки со слепков не могут быть столь же безупречны, как если бы они были сняты с оригиналов; но даже самые притязательные судьи соглашаются, что оттиски дают гораздо более совершенное представление о достоинствах оригинального камня, чем то может дать гравюра, хотя бы она и выполнена лучшим современным художником...», — и далее он описывает, насколько многофункциональны предлагаемые пасты: «Знаток древностей и ученый могут найти усладу своему вкусу, студент — помощь своей памяти. Дамы не только обнаружат великое разнообразие инталий для печатей, но и камей для медальонов и браслетов, способных

¹⁷⁶ Rathbone F. Old Wedgwood. The Decorative or Artistic Ceramic Work in Colour and Relief Invented and Produced by Josiah Wedgwood, FRS Sc at Etruria, in Staffordshire, 1760–1794 with sixty seven full page illustrations in the colour of the originals and smaller wood-blocks. London, 1898. P. 51.

¹⁷⁷ Tassie J. A Catalogue of Impressions in Sulphur of Antique and Modern Gems, from which Pastes are Made and Sold, by J. Tassie. London, 1775.

удовлетворить их изысканные вкусы. Библиотеки и кабинеты могут быть украшены бюстами философов, поэтов, ораторов и героев; а другие помещения могут быть снабжены плодами воображения, выполненными из материала, прекрасно имитирующего скульптурный мрамор»¹⁷⁸.

Здесь важно отметить, что Дж. Тасси не только указывает на области применения изготавливаемых им оттисков — учебный потенциал и декоративно-прикладное назначение, при этом на первое место выводя все-таки дидактический аспект его коллекции. Его каталог, хотя и составлен в виде простого нумерованного списка с указанием предмета, изображенного на камне, материала, и, по возможности, имени владельца оригинала (в редких случаях провенанса камня), все-таки имитирует наукообразные с современной точки зрения каталоги Штоша, Винкельмана и Липперта. В каталоге нет аппарата, помогающего ориентироваться в материале, как в липпертовских изданиях, но три тысячи позиций (более 2500 из которых это оттиски с сюжетами на античные темы) разделены на классы и подразделы и подчинены той же логике, что и у его предшественников:

- египетские божества (главные, затем второстепенные);
- греческие и римские боги и богини (главные, затем второстепенные);
- греческие и римские философы, поэты и ораторы;
- правители, цари и царицы античной ойкумены;
- герои;
- цари и консулы Рима, императоры и члены их семей;
- персонажи, связанные с римской историей, куда отнесены и мифологические сюжеты;
- «маски, химеры, вазы и сфинксы» (рис.50,51).

Коммерческий успех тассиевских слепков был обусловлен и значительным расширением репертуара коллекции: наряду с уже хорошо известными оттисками с гемм кабинетов Штоша, коллекционера Леоне Строщи (Leone Strozzi; 1652–1722), неаполитанского и французского королей, флорентийского собрания, присутствовало и значительное количество слепков с резных камней, принадлежавших соотечественникам мастера: герцогу Мальборо, герцогу Гордону, сэру У. Гамильтону и менее именитым в художественных кругах ценителям искусства глиптики: господам Дженкинсу, Титлоу, Принглу, Хантеру и др.

Мастерство Тасси помогало ему не только получать доступ к частным коллекциям, и благодаря этому увеличивать репертуар, но и сотрудничать с крупными фабриками, использовавшими не только сюжеты, но и сами инталии в качестве декоративных элементов

¹⁷⁸ Tassie J. A Catalogue of Impressions in Sulphur, of Antique and Modern Gems, from which Pastes are Made and Sold, by J. Tassie. London, 1775. P. VI.

своей продукции. Так, например, известно, что именно Дж. Тасси первоначально снабжал Джозайю Веджвуда (Josiah Wedgwood; 1730–1795), формами-матрицами камей и инталий для первых веджвудовских репродукций в базальтовой массе¹⁷⁹ и именно он был приглашен для снятия слепка с Портлендской вазы¹⁸⁰.

Веджвуд и сам увлекался коллекционированием античных резных камней, покупая их, в основном, для последующего воспроизведения в терракоте и базальтовой массе, однако к 1772 году, был вынужден признать, что затрудняется в определении персонажей и сюжетов: «У нас постоянно спрашивают... что изображено на геммах и печатях, — писал он, — представьте, как глупо мы выглядим, когда едва можем назвать хоть одну голову или предмет»¹⁸¹. Однако выход из затруднительного положения был найден, благодаря сотрудничеству с процветающим предпринимателем, образованнейшим человеком и знатоком искусств Томасом Бентли (Thomas Bentley; 1731–1780), который стал автором текста первого каталога их совместного предприятия под названием «Этрурия». Эта фабрика была ориентирована на производство так называемых *декоративных изделий* («ornamental wares»), представлявших собой произведения прикладного искусства с антикизирующими формами и мотивами. Каталог, опубликованный в 1773 году, включал 285 камей и инталий, 82 позиции барельефов и плакеток, 23 наименования статуй и бюстов, и 609 медалей и медальонов с портретами «выдающихся мужей современности» и римских пап¹⁸². Все эти вещи выполнялись из так называемой *белой массы* («white body»), восприимчивой к окраске оксидами металлов. Этот и последующие каталоги веджвудских изделий имели качественное отличие от каталогов конкурентов, состоявшее в том, что это были не просто перечни выпускаемых изделий с ценой и размерами, но в них потенциальным покупателям сообщалось, какие именно предметы античного искусства послужили источником вдохновения для конкретной предлагаемой позиции, и кто владелец оригинала, таким образом, создавая видимость научности и претендуя даже в некоторой степени на образовательную роль. Среди трудов, из которых Веджвуд и Бентли заимствовали сюжеты и мотивы, и на которые опирались при создании каталогов были сочинения графа Кейлюса¹⁸³, Гори¹⁸⁴, труд Штоша, мадам Э.С. Шерон¹⁸⁵, и многих других исследователей античности¹⁸⁶. Тем самым они претендовали на

¹⁷⁹ См.: Словарь терминов, С. 186 настоящей работы.

¹⁸⁰ Reilly R. Wedgwood. The New Illustrated Dictionary. London, 1995. P. 418.

¹⁸¹ Reilly R. Wedgwood. The New Illustrated Dictionary. London, 1995. P. 197.

¹⁸² Reilly R. Wedgwood Portrait Medallions. London, 1974. P. 2.

¹⁸³ Caylus A.C.P. Recueil D'Antiquités, Egyptiennes, Etrusques, Grecques Et Romaines. Bd. 1-7. Paris. 1752-1764.

¹⁸⁴ Gori A.F. Museum etruscum, exhibens insignia veterum Etruscorum monumenta. 1 vol. 1737; Museum florentinum, exhibens insigniora vetustatis monumenta quae Florentiae sunt... [Museo fiorentino che contiene i ritratti de' pittori.]. Vol.1. Florentiae, 1731.

¹⁸⁵ Chéron E.S. Pierres antiques gravées tirées des principaux cabinets de la France. Paris (?), 1728.

¹⁸⁶ Edwards D. Black Basalt: Wedgwood and Contemporary Manufacturers. Woodbridge, 1994. P.42-43.

более высокое положение своего каталога, который должен был не только рекламировать продукцию «Этрурии», но попутно прививать хороший вкус, что, в сущности, являлось синонимом хорошего образования. Заметим, что Веджвуд и Бентли не были оригинальными в разделении камней и инталий по классам — от египетской мифологии к античной; от главных божеств к второстепенным; от легендарных персонажей к историческим.

В каталоге сообщалось, что отливавшиеся в печах «Этрурии» камеи и инталии, сняты непосредственно с «лучших античных гемм», и «четче тех, что производятся в стеклянной пасте», а инталии гораздо «правдоподобнее» изготавливаемых современными резчиками копий¹⁸⁷, однако, как было указано выше, в подавляющем большинстве в качестве матриц использовались оттиски, снятые ранее Тасси (рис.52,53,54).

Веджвуд предполагал, что ценители глиптики будут собирать его «геммы», так же, как и античные произведения, в своеобразные кабинеты, поэтому его репродукции античных произведений скоро начали оформлять по образцу дактилиотек — в тематические наборы, призванные иллюстрировать греческую и римскую мифологию, историю, «Uomini Illustri» античности. Таким образом, можно заключить, что веджвудские камеи и инталии ценились, в первую очередь, за разнообразие репертуара, дававшего представление о разнообразных сторонах жизни классической древности, то есть за наглядность и иллюстративность. Тем не менее, использовать их в качестве наглядного пособия для изучения искусства античной глиптики, вряд ли было возможно: керамическая масса (jasperware), используемая Дж. Веджвудом, на первых этапах работы «Этрурии», для изготовления «резных камней», при обжиге «усыхала» почти вдвое, и не отражала реального размера вещи¹⁸⁸. Как впоследствии писал сам Веджвуд: «Я только притворяюсь, что пытаюсь скопировать прекрасные античные формы, я делаю это без всякого раболепия. Я лишь стремлюсь сохранить стиль и дух, или, если угодно, благородную простоту античных форм»¹⁸⁹. Поэтому Веджвуд отказался от изготовления слепков, тем более что эту нишу заняли тассиевские пасты, с которыми трудно было конкурировать. «Господа Тасси и Вуайе, нанесли серьезный урон нашей торговле оттисками, — признавал Веджвуд, — первый, сделав их красивее наших, а последний — продавая их по более низким ценам... Для нас будет честью повторить качество работы первого, в то время как со вторым, мы будем бороться его собственными методами, настолько насколько сочтём это благоразумным»¹⁹⁰. Поэтому Веджвуд сосредоточился на производстве даже не репродукций, а декоративных изделий по мотивам сюжетов на античных геммах. Даже, когда

¹⁸⁷ Wedgwood J. Catalog of Cameos, Intaglios, Medals, Bas-Reliefs, Busts and Small Statues with a General Account of Tablets, Vases, Escritaires and Other Ornamental and Useful Articles. The whole formed in different kind of terracotta, chiefly after the antique, and the finest models of modern artists. London, 1773.

¹⁸⁸ Reilly R. Wedgwood portrait medallions. London, 1974. P. 4–5.

¹⁸⁹ Цит. по: Irwing D. Neoclassicism. London, 1997. P. 218.

¹⁹⁰ Reilly R. Wedgwood. The New Illustrated Dictionary. Woodbridge. 1997. P. 418.

после неоднократных опытов, идеальное соотношение компонентов было найдено для изготовления точных оттисков, продукция веджвудовской фабрики не сменила магистрального курса и продолжала развиваться в декоративно-прикладном направлении, предлагавшем репродукции произведений глиптики в огромных количествах, где главным было выполнение пожеланий заказчика, однако, производство приобрело поточный характер.

Несмотря на то, что в соответствующих разделах каталогов Тасси и Веджвуда провозглашалось, что продаваемые ими слепки сняты с лучших античных камней, среди предлагаемых оттисков было множество работ современных им резчиков, работавших преимущественно в Риме. Так, например, в каталоге Тасси 1775 года напротив некоторых камней с античными сюжетами есть указание «by Picklar» или «by Picklar at Rome»¹⁹¹, то есть данные геммы были выполнены римским резчиком Джовани Пихлером (Giovanni Pichler; 1734–1791). Вообще же благодаря невероятному, не снижавшемуся на протяжении почти ста лет (с 1750-х до 1850-х годов) спросу на рисунки, копии и репродукции античных предметов искусства, в частности, резных камней, в Италии сформировались целые династии резчиков гемм, обеспечивавших запросы «гран-туристов». Среди них были и уже упомянутые Пихлеры¹⁹², отец и сын Паолетти (Bartolomeo, 1757–1834; Pietro Paoletti, 1785–1844/5), отец и сын Амастини (Angelo Antonio Amastini, 1754–1816; Niccolò Amastini, 1780–1851). Вследствие такого спроса в камнерезном искусстве последней четверти XVIII века возникает направление, когда на геммах, по желанию заказчика, изображались композиции со знаменитых живописных полотен, фресок, открытых в Геркулануме и Помпеях¹⁹³, античных и современных скульптурных групп и архитектурных ансамблей.

Так, Натаниэль Марчант, мастер английского происхождения на протяжении 16 лет, работавший в Риме, специализировался на вырезывании инталий для перстней с «самыми прекрасными статуями»¹⁹⁴ и «лучшими работами античных авторов», среди которых, например, Юнона Людовизи (рис.55,56,57), Эндимион Спада (рис.58,59), Геркулес Фарнезе (рис.60,61). Слепки с таких резных камней, оформлялись в наборы и стали популярным сувениром наряду с рисунками, гравюрами, бронзовыми статуэтками и мозаикой, увозившимися «гран-туристами». По желанию покупателя оттиски с изображением памятников искусства и архитектуры можно было выбрать и скомплектовать — они не только служили напоминанием об увиденном, но вместе с тем, в отсутствие фотографии, такие сувениры были относительно недорогим

¹⁹¹ Tassie J. A Catalogue of Impressions in Sulphur, of Antique and Modern Gems, from which Pastes are Made and Sold, by J. Tassie. London, 1775. P. 8, 12, 21, 33, 47, 49, 56, 69 и т.д.

¹⁹² Антонио Пихлер (1697–1779) — тирольский резчик и мастер золотых дел, осевший в Италии, сначала в Неаполе, а затем в Риме. Оба его сына — Джованни (1734–1791) и Луиджи (1773–1854) продолжили дело отца, став знаменитыми резчиками гемм.

¹⁹³ Pichler G. Catalogo d'impronti cavati da gemme incise dal Cavaliere Giovanni Pichler, incisore di Sua Maesta Cesarea Giuseppe II. (АГЭ) 1790. P. 3.

¹⁹⁴ Seidmann G. Grand souvenirs // RSA Journal, Vol. 144, No. 5474, 1996. Pp. 37–39.

способом ознакомится с лучшими экспонатами знаменитых музеев за пределами Италии. В частности, слепки с работ Марчанта продавались как в Риме, в студии Амастини (рис.62), так и в Лондоне в мастерской Тасси, в сопровождении специального печатного каталога, в конце которого в качестве рекламы был указан список постоянных подписчиков, получающих слепки с гемм Марчанта, число которых простиралось до четырехсот (рис.63,64,65,66,67)¹⁹⁵.

В начале XIX века собирательство периода антикварианизма, сменяется становлением классической археологии как части целостного комплекса знаний об античности. Первое характеризуется «коллекционерским увлечением ценными изящными и редкостными древностями»¹⁹⁶, интересом к ним, в первую очередь, как курьезам, раритетам и уникамам, которые, по словам Л.С. Клейна, ценятся как часть «таинственного, но привлекательного прошлого, свидетельствующих о его наличии и обладающих его шармом»¹⁹⁷. В научной же археологии, становление которой пришлось на середину XIX века, значимость приобретает массовый материал, который рассматривается как источник познания прошлого.

В этот период изготовление и распространение слепков с резных камней приобретает дополнительную функцию — публикации и введения в научный оборот гемм, вновь открытых во время археологических раскопок. С появлением археологии как научной дисциплины и началом систематического изучения художественных собраний (в частности, коллекций глиптики) первые десятилетия XIX века отмечены относительно большим количеством научных публикаций: это каталоги коллекций, монографии или эссе, опубликованные в научных журналах, в которых авторы как на документальный источник ссылаются на слепки с резных камней. В этом контексте можно наблюдать появление особой разновидности дактилиотек-каталогов, которые связаны с появлением общественных музеев и началом публикации их собраний. В большинстве случаев тексты для таких изданий написаны уже не антикварами-дилетантами, а профессиональными учеными, служащими в профильных специализированных учреждениях, по этой причине вскоре после появления публикации, например, музейной коллекции глиптики, покупателю предлагался и сопровождающий ее набор слепков, таким образом, читатель каталога мог обращаться непосредственно к трехмерным воспроизведениям гемм, на которые ссылался автор.

Один из первых и, пожалуй, самых масштабных проектов такого рода, был задуман и осуществлен основателем Германского археологического института в Риме — Эдуардом Герхардом, сотрудничавшим с мастерской римского гравера Томмазо Кадеса (Tommaso Cades;

¹⁹⁵ Tassie J. A Catalogue of One Hundred Impressions from Gems, Engraved by Nathaniel Marchant. London, 1792. P. 55–59.

¹⁹⁶ Клейн Л.С. Введение в теоритическую археологию. Книга 1: Метаархеология: Учеб. Пособие. СПб, 2004. С. 129.

¹⁹⁷ Клейн Л.С. История археологической мысли. В 2 т. Т. 1. СПб, 2011. С. 155.

1772–1840). В процессе сотрудничества с Германским институтом Кадес выпустил два комплекта слепков: «Impronte Gemmarie del'Instituto», издававшиеся под непосредственным попечительством Института, включавшие геммы, обнаруженные в ходе раскопок (в основном этрусские скарабеиды), и ранее неизвестные геммы частных коллекций. Расширенная версия «Impronte Gemmarie. Cades», созданная по инициативе самого Кадеса, включала слепки всех резных камней, матрицы которых ему были доступны, и составила 72 тома, вмещавших порядка 8000 гипсовых слепков¹⁹⁸.

Дактилюотеки такого рода активно производились и бытовали на протяжении тридцати лет: с 1819 по 1851, далее интерес к ним постепенно угасает, что было связано, вероятно, с кропотливостью производственного процесса и необходимостью обращения к мастерам. К тому же иллюстративную функцию начинают выполнять фотографии, которыми к 80-ым годам XIX века обеспечивается большая часть научных публикаций.

Однако созданными в указанный период дактилюотеками, где геммы, слепки с которых были сняты, прошли научную верификацию специалистов и были упорядочены не только в соответствии с изображенными на них сюжетами, но в соответствии с выработанной хронологией развития искусства глиптики, специалисты продолжали и до настоящего времени продолжают пользоваться. Более того, возможность подписки на вновь выходящие публикации слепков и их получение почтой делало их одним из наиболее удобных способов обмена научной информацией, тем самым решая проблему введения в научный оборот нового материала и порождая активные научные дискуссии. Так, например, Дезире Рауль-Рошетт (Désiré Raoul Rochette; 1789–1854), археолог, хранитель Кабинета медалей Парижской Королевской библиотеки в 1818–1848 гг., фразой «он не видел не только оригинала, но даже слепка»¹⁹⁹ подвергал сомнению суждение итальянского археолога Эннио Висконти (Ennio Quirino Visconti; 1751–1818) относительно инталии, якобы выполненной Диосуридом, звучавшее так: «В моей коллекции слепков есть отпечаток и еще два других Меркурия, и каждому специалисту, взглянувшему на них, будет ясно, что это работа не того же резца»²⁰⁰. В 1859 Генрих Брунн заключал в своей работе: «слепок Кадеса снимает вопросы, которые ставит Парижская надпись, простым и убедительным способом»²⁰¹. Адольф Фуртвенглер, автор

¹⁹⁸ Об этом проекте подробнее в Главе 2. Раздел 2.

¹⁹⁹ Raoul-Rochette D. Lettre à M. Shorn, professeur d'archéologie à l'université de Munich, par M. Raoul-Rochette, conservateur du cabinet des médailles et antiques de la bibliothèque du roi. Paris, 1832. P. 26.

²⁰⁰ Visconti E.Q. Osservazioni sul catalogo degli antichi incisori in gemme // Opere varie: italiane e francesi di Ennio Quirino Visconti raccolte e pubblicate per cura del dottor Giovanni Labus. T. II. Milano, 1829. P. 123.

²⁰¹ Brunn H. Geschichte der griechischen Künstler. Bd. 2. Stuttgart, 1859. S. 570.

фундаментальных исследований по истории искусства художественной резьбы по камню, также активно пользовался слепками Т. Кадеса (рис.68) и ссылался на них²⁰².

Как видно, интерес к слепкам не угасал на протяжении всей первой половины XIX века: из области частного коллекционирования он переходит на новый уровень — научный. Тем не менее, наряду с упомянутыми выше сугубо научными изданиями, появляются наборы слепков, представляющие собой тематические художественные альбомы, в которых были собраны оттиски с изображением произведений различных видов искусства: античных рельефов, медалей, барочной и современной скульптуры, помпеянских и ренессансных фресок и даже живописных полотен (рис.69,70). Так, в 20–30-е годы XIX века особую популярность и большое распространение приобретают сеты мастерской Джованни Либеротти (Giovanni Liberotti) под названием «Opere scelte» — «Избранные произведения» (рис.71), однако, такие издания выпускают и мастерские Паолетти (рис.72,73) и Ф. Карнесекки (Francesco Carnesecchi) (рис. 74), оформлявшие их в виде полых книг с вклеенными на картонное основание оттисками и перечнем представленных работ, часто прямо на форзацах. В более редких случаях они сопровождалась рукописными каталогами в виде простых списков. Особенностью этих наборов было и то, что они давали возможность выбора ассортимента, и, несмотря на некоторую однообразность, все же отличаются друг от друга, давая возможность исследователю проследить особенности и изменения в предпочтениях покупателей. Покупатель, таким образом, создавал своего рода личный виртуальный музей, сравнимый, если можно позволить себе подобное сопоставление, с разделами на современных музейных веб-сайтах, где посетитель может отобрать и сохранить фото понравившихся экспонатов (рис. 75)²⁰³.

²⁰² Furtwängler A. Die antiken Gemmen: Geschichte der Steinschneidekunst im Klassischen Altertum. Bd. I–III. Leipzig – Berlin, 1900.

²⁰³ Например: URL: <http://hermitagemuseum.org/wps/myportal/hermitage/personal-collection-start-view?lng=ru> (дата обращения: 14.07.17)

Россия не была изолирована от процессов, происходивших в культурной среде Западной Европы. По мнению Г.С. Кнабе, первый этап активного вторжения в русскую культуру античного знания, относится к концу XIV–XV в., он был связан с осмыслением эллинского теолого-философского наследия. На втором этапе, в течение двух столетий — с середины XVII века до 50-ых годов XIX века, преобладающее влияние имел «римско-государственный опыт»²⁰⁴. Ориентация на образ Римской империи становится направляющей русской культуры в царствование Петра I и не теряет своей актуальности в последующее время. Безусловно, восприятие античного наследия происходило через призму сформировавшихся на тот момент политических, исторических и художественных воззрений через посредство западноевропейской культуры. «Он [образ античности] был воспринят русской культурой не сам по себе, — отмечает Г.С. Кнабе, — не в том реально-историческом виде, в каком он существовал в жизни древних Греции и Рима, а в амальгаме с западноевропейской культурой Нового времени — осложненный контекстом и традицией восприятия его Германией, Францией или Италией эпохи барокко и классицизма, т.е. в конце XVI — начале XVIII в.»²⁰⁵.

Становление русского абсолютизма требовало новых идеологических опор, и римская традиция государственности могла хорошо исполнить эту функцию. Приобщение русской культуры к античным нормам и образцам, переосмысленным в ходе западноевропейской истории, способствовало также и процессу европеизации России. Понятие героической нормы, культ служения государству — эти черты античной культуры усиленно внедрялись «сверху» в русскую общественную и культурную систему XVIII века, и в первой половине XIX столетия греко-римское наследие становится постоянным мотивом русского искусства и литературы. В.Ю. Проскурина подчеркивает, что культура первой трети XIX столетия «по интенсивности вторжения античного фактора уникальна. Античность, претворенная в архитектурный стиль классицистической эры, создавала культурный фон, в рамках которого протекала жизнь человека первой трети XIX века»²⁰⁶.

²⁰⁴ Кнабе Г.С. Избранные труды. Теория и история культуры. СПб., 2006. С. 726-727.

²⁰⁵ Кнабе Г.С. Русская античность. М., 1999. С. 102.

²⁰⁶ Проскурина В.Ю. П.Я. Чаадаев и восприятие античности в 30-х – начале 40-х годов XIX века // Античное наследие в культуре России. Г.С. Кнабе (ред.). М., 1996. С. 97.

При этом на рубеже XVIII–XIX вв. в контактах русского искусства с западным именно Италия играла главенствующую роль. Согласно мнению С.М. Даниэля, это объяснялось политическими причинами: «вечный Рим надежнее революционного Парижа»²⁰⁷.

Как было отмечено в предыдущем разделе, большинство иностранцев, совершавших Гран-тур были европейцами: преимущественно британцами, а также путешественниками из Франции и Германии, однако, после указа Петра III 1762 года, освобождавшего дворян от обязательной государственной службы, Италию и Рим стали посещать и русские аристократы. Они так же, как и представители образованной части европейского сообщества, были знакомы с древней историей, свободно владели хотя бы одним иностранным языком, и так же, как и остальные любители древности, стремились покупать произведения искусства: от живописи и скульптуры (как античной, так и современной) до разнообразной сувенирной продукции, включающей столы, колонны, вазы, пирамиды, обелиски, мозаичные панно. Например, А.Р. Воронцов (1741–1805), посетивший Рим весной 1761 года, приобрел ряд произведений прикладного искусства, в числе которых была и статуя атлета, описанная как «античная». Пятью годами позже Вечный город посетил К.Г. Разумовский среди покупок которого оказались «антики и болванчики». И.И. Шувалов (1727–1797), находясь в Риме большую часть своего пребывания за границей между 1763 и 1777 г., приобретал произведения искусства не только для себя и Екатерины II, но и для других любителей искусства в России²⁰⁸. И.Г. Чернышев (1726–1797), вице-президент Адмиралтейств коллегии и друг И.И. Шувалова, неоднократно посещал Рим и Неаполь и был известен в среде просвещенной публики, как иностранной, так и отечественной, как человек высокообразованный и меценат. По словам его современника князя М.М. Щербатова (1733–1790), Чернышов «немалое время путешествовал в чужие края, видел все, что сластолюбие и роскошь при других европейских дворах наиприятнейшего имеют, он все сие перенял, все сие привез в Россию, и всем сим отечество свое снабдить тщился»²⁰⁹. Известно, что Филиппо Морген (Filippo Morghen; 1730 – после 1807), по существовавшей тогда традиции, посвятил Чернышеву выгравированное им изображение чаши Фарнезе²¹⁰.

Русские агенты присутствовали на всех более или менее крупных аукционах и распродажах, совершая покупки на суммы, поражающие европейцев. К концу XVIII в. дворцы русских аристократов изобилием предметов искусства, в том числе и древнего, не уступали богатейшим резиденциям Европы. «Кажется, вся Европа была разграблена, чтобы обеспечить

²⁰⁷ Даниэль С.М. Европейский классицизм. СПб., 2003. С. 159.

²⁰⁸ Андросов С.О. Русские коллекционеры и их агенты в Риме во второй половине XVIII века // ТГЭ LXVIII, Эрмитажные чтения памяти В.Ф. Левингсона-Лессинга. СПб., 2015. С. 31.

²⁰⁹ Щербатов М.М. О повреждении нравов в России // Русская старина, Том II [кн. 7–12 (июль-декабрь)]. 1870. С. 104.

²¹⁰ Morghen F. Vedute nel regno Napoli. Naples. 1765–1779. P. 190.

эти коллекции», — поражался английский путешественник и писатель Э.Д. Кларк (Edward Daniel Clarke; 1769–1822)²¹¹, посещая дома московских дворян. «Он [И.И. Шувалов] привез из-за границы множество самых изящных античных произведений искусства, при виде них у меня глаза разгорелись от восхищения»²¹², — писала о петербургском доме своего дяди графиня Варвара Николаевна Головина (1766–1821).

Санкт-Петербург — столица и научный центр Российской империи, стал местом, где родилось отечественное антиковедение. Он стал «законченным символом антиквизации культуры и жизни»²¹³, при взгляде на разные области искусства того времени становится очевидно: скульпторы, художники, литераторы были буквально упоены античностью. Достаточно лишь вспомнить, что в это время в России создаются образцы классицистической архитектуры, издаются переводы греческих классиков. «Это была уже не мода, — отмечал И.Э. Грабарь (1871–1960), — а какая-то потребность выливать свои художественные мысли в виде дорических форм»²¹⁴. Присоединение в 1784 году к России Тавриды и начавшиеся на этой территории регулярные археологические исследования дают новый импульс к изучению античности, на основе чего складывается и русское научное антиковедение²¹⁵. В 1816 году само слово «археология» входит в научный обиход²¹⁶. Члены царской семьи также проявляли интерес к древностям, которые находили на территории Российской империи, и к проводимым там раскопкам²¹⁷. «Керчь, заинтересовавшая русских и иностранных антиквариев своими археологическими богатствами», стала рассматриваться как русские Помпеи или Геркуланум»²¹⁸.

Возобновленные занятия античностью в Петербургской Академии наук²¹⁹ и пенсионерские поездки ее выпускников дали возможность русским знакомиться с лучшими произведениями античных авторов по всей Европе. Начиная со второй половины XVIII века, здесь начал формироваться музей «антиков»²²⁰, то есть собрание гипсовых отливок с различных

²¹¹ Clarke E.D. *Travels in Various Countries of Europe, Asia and Africa*. Vol. I. London, 1816. P. 111–112.

²¹² Головина В.Н. Записки графини В.Н. Головиной. СПб., 1900. С. 4.

²¹³ Проскурина В.Ю. П.Я. Чаадаев и восприятие античности в 30-х – начале 40-х годов XIX века. // *Античное наследие в культуре России*. под ред. Г.С. Кнабе. М., 1996. С. 98.

²¹⁴ Грабарь И.Э. *Петербургская архитектура в XVIII и XIX веках*. СПб., 1994. С. 339.

²¹⁵ Фролов Э.Д. *Русская наука об античности. Историкографические очерки*. СПб., 2009.

²¹⁶ Лебедев Г.С. *История отечественной археологии. 1700–1917 гг.* СПб., 1992. С. 62.

²¹⁷ Букина А.Г., Петракова А.Е. Античная коллекция Павловска и предметы раскопок на юге России в собрании императрицы Марии Федоровны // *Наследие античного мира. Каталог совместной выставки античных произведений из частной коллекции Михаила и Елены Карисаловых и собрания Павловского дворца-музея*. СПб., 2016. С. 125.

²¹⁸ Тункина И.В. Отец археологии Боспора Поль Дюбрюкс: Новые архивные материалы // *Вестник истории, литературы и искусства*. Т. 6. М., 2009. С. 370–371.

²¹⁹ Фролов Э.Д. Традиции классицизма и петербургское антиковедение // *Проблемы истории, филологии, культуры*. Вып. 8, Москва–Магнитогорск, ИА РАН, МаГГУ: 2000. С. 61–83.

²²⁰ Д.А. Голицын (1734–1803) относит к «антикам» «все живописные, резные и архитектурные сочинения, кои поделаны были в Египте, Греции и Италии от Александра Великого до нападения готов в Италию». В более узком смысле используется в значении «резной камень».

древних произведений, необходимых для обучения студентов Академии. Нужно подчеркнуть, что началось оно с ее основанием в 1757 году и происходило одновременно с созданием подобных собраний в Европе. Необходимость обучения по слепкам архитектор Н. Микетти (Nicola Michetti; 1675–1759) отмечал еще в начале XVIII в., предлагая Петру I приобретение гипсовых форм с лучших статуй из римских музеев: «Ежели желается зделать Академию в Санкт-Петербурхе учиться фигурам: чтоб я мог изыскать повеление изформовать лугчшия статуи, которыя в Риме понеже тех невозможно сюда привезть... И толко ежели повелит, то я прикажу со всех зделать формы из гипса и привезть в С. Питербурх...»²²¹. К сожалению, ответа от царя не последовало, и этому проекту не суждено было осуществиться.

Первый целенаправленный заказ отливок с древних скульптурных произведений был сделан в 1748 году в Голландии. В Петербург из Амстердама было доставлено порядка 60 слепков с различных работ как античных, так и западноевропейских мастеров (среди которых были «Венера в платье, Греческая Венера, водяная Венера», «две борющиеся фигуры в одной статуе», «сабинский разбойник» и др.)²²². Таким образом, к 1757 году, времени основания в России Императорской Академии художеств, в Санкт-Петербурге уже имелось достаточное количество слепков с античных памятников. Практически с первых лет существования академического музея многие выдающиеся деятели искусства и меценаты проявляли к нему особое внимание и заботились о пополнении коллекции. В собрании, помимо слепков с различных статуй и бюстов, находились также их гипсовые формы для тиражирования отливок. Академия принимала заказы на изготовление слепков с имевшихся в собрании форм и из других российских городов. Например, начиная с 1766 года, в Московский воспитательный дом регулярно посылались гипсовые отливки с античных статуй и бюстов²²³.

К 20-м годам XIX века коллекция Академии, насчитывала уже 540 слепков со статуй, бюстов и рельефов²²⁴ и считалась одним из ее главных достояний: «Мы вошли в другую залу, где находятся слепки с неподражаемых произведений резца у греков и римлян. Прекрасное наследие древности, драгоценные остатки, которые яснее всех историков свидетельствуют о просвещении древних; в каких-то искусство есть, так сказать, отголосок глубоких познаний природы, страстей человеческого сердца, какое истинное богатство, какое разнообразие!.. Вот наши сокровища, — сказал художник Н., указывая на Аполлона и другие антики, — вот

²²¹ Цит. по: Андросов С.О. Итальянская скульптура в собрании Петра Великого. СПб., 1999. С. 109.

²²² Материалы для истории Императорской Академии наук. Т. 8: (1746–1747). СПб., 1895. С. 471–472.

²²³ Андреева Е.М. Музей «антиков» Императорской Академии художеств. История собрания и его роль в развитии системы художественного образования в России во второй половине XVIII – первой половине XIX веков. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. СПб., 2004. С. 37.

²²⁴ Андреева Е.М. Музей «антиков» Императорской Академии художеств. История собрания и его роль в развитии системы художественного образования в России во второй половине XVIII – первой половине XIX веков. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. СПб., 2004. С. 63.

источник наших дарований, наших познаний, истинное богатство нашей Академии; богатство на котором основаны все успехи бывших, нынешних и будущих воспитанников. Отнимите у нас это драгоценное собрание и скажите, какие бы мы сделали успехи в живописи и в ваянии? 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»²²⁵.

Собрание антиков Академии пополнилось не только скульптурными отливками, необходимыми для классов живописи и скульптуры, но слепками с гемм для класса гравирования. В 1772 году Академии была подарена коллекция стеклянных патов, сделанных собственноручно ее президентом И.И. Бецким (1704–1795). Причем изготовление оттисков с резных камней в России уже не было чем-то диковинным: способ отливки слепков Гомберга был известен в России уже в 1758 году, благодаря статье «Каким образом древние на дорогих камнях вырезанные фигуры на цветных стеклах отпечатывать можно», опубликованной в ежемесячнике Академии наук²²⁶. «Понеже вырезанные в древние времена на камнях фигуры, — говорилось в статье, — так как и медали, принадлежат до знания древностей, и нам без сих остатков многия обстоятельства древней истории не известны были, то охотники до древностей сии изрядные к воспоминанию древних времен оставшиеся вещи не токмо при себе иметь, но и для потомства оставить стараются. Лучшие из оных вещей находятся, токмо весьма редко, в Кабинетах важных господ; а сколько скоро смогут такая сокровища пропасть безвозвратно. К предостережению от сего несчастья ничто так не способствует, как Гомберов способ, коим показывается, как отпечатывать вырезанные на камнях фигуры и медали на цветных стеклах, и через то, как обще всем сделать полезным, так и сохранить чрез целые веки безвредно»²²⁷.

Следует добавить, что алгоритм изготовления оттисков с гемм, описанный Гомбергом (см. раздел 3.1), схож со способом изготовления «галантерейных предметов», представленным в серии миниатюр, украшающих Усть-Рудицкую грамоту, дарованную Елизаветой Петровной М.В. Ломоносову в 1756 году. Наибольший интерес для настоящего исследования представляют группы изображений иллюстрирующих подготовку исходных компонентов для варки стекла, основные подготовительные процессы его производства, разные способы его обработки, процесс изготовления изделий и сами готовые изделия Усть-Рудицкой фабрики. Так, в нижнем правом углу оборота первого листа изображен Амур, вытаскивающий из печи тигель и выливающий расплавленную стеклянную массу на плоскость. На миниатюрах второго листа Амур разрезает алмазом листовое голубое стекло или смальту, затем механически

²²⁵ Батюшков К.Н. Опыты в стихах и в прозе. М., 1977. С. 82–83.

²²⁶ Каким образом древние на дорогих камнях вырезанные фигуры на цветных стеклах отпечатывать можно. // Сочинения и переводы к пользе и увеселению служащих. СПб., 1758 (июнь).

²²⁷ Там же. С. 532 (орфография подлинника сохранена — ЕД).

шлифует плоский набор с помощью станочка вручную при помощи «каменного бруска», и, наконец, рассматривает литики различных цветов, разложенные перед ним на столике (рис.76)²²⁸.

Таким образом, можно заключить, что в России еще до Екатерины II были знакомы со способами изготовления слепков с античных гемм. Кроме того, ценность их производства осознавалась не только как некое приобщение к художественному творчеству, а служила именно «к пользе и развлечению», или, как в то время еще писали «к *знанию* и удовольствию» [курсив мой — ЕД]. М.И. Максимова отмечала, что «для людей XVIII века искусство было потребностью, и одно собирание памятников отживших эпох не могло удовлетворить этой потребности в полной мере. Должно было существовать живое творчество, способное отозваться на интересы и вкусы современности»²²⁹.

По сообщению Д.И. Прозоровского, после дара И.И. Бецкого в академический кабинет в разное время поступило множество слепков из разных материалов, и к 1884 году он насчитывал 15 000 экземпляров, в это число входили и дублиеты. Это собрание, по его словам, охватывало почти всю египетскую, греческую и римскую мифологию и даже отчасти касалось «индийской, ассирийской и парфянской, а также времена гомерические, и содержало в себе довольно много изображений исторических, как древних, так и новых времен»²³⁰.

Однако лучшим кабинетом резных камней и слепков с них считался все же эрмитажный. По словам того же Д.И. Прозоровского, «Образование при Эрмитаже кабинета камеев не составляло какого-либо особого нововведения: надобно полагать, что в России собрания камеев существовали изстари, хотя, конечно, не обширные и *не имевшие научной цели* [курсив мой — ЕД]: русские князья и другие лица употребляли их в качестве печатей; с камеев копировали иногда изображения для денежных штемпелей. Много резных камней находится в кабинете Петра Великого и в других древних учреждениях... Если тут и было что новое», — продолжает автор, — «то это — просвещенное понимание предмета, на который русские смотрели со своей точки зрения, не принимая в расчет художественных достоинств резьбы»²³¹. Парадоксальным образом М.И. Максимова, напротив, полагала, что до Екатерины II в России почти не существовало собраний резных камней, упоминая лишь небольшую коллекцию гемм

²²⁸ Тункина И.В. Дарственная М.В. Ломоносову на земли в Копорском уезде Петербургской губернии // ТГЭ LXVII. М.В. Ломоносов и Елизаветинское время: материалы конференции. 23–25 ноября 2011. СПб., 2013. С. 84–85.

²²⁹ Максимова М.И. Резные камни XVIII–XIX вв. Путеводитель по выставке. Л., 1926. С. 8.

²³⁰ Прозоровский Д.И. Свод сведений, относящихся до техники и истории медальерного искусства. СПб., 1884. С. 159.

²³¹ Прозоровский Д.И. Свод сведений, относящихся до техники и истории медальерного искусства. СПб., 1884. С. 158.

в Кунсткамере, значившуюся в каталоге этого музея 1741 года. Интерес к глиптике, по ее мнению, начал проявляться в России лишь в середине XVIII века²³².

К 1744 г.²³³ относится первый визит в Санкт-Петербург известного немецкого резчика Лоренца Наттера (Johann Lorenz Natter; 1705–1763), который вторично посетил российскую столицу в 1763 году по рекомендации графов Н.И. Панина (1718–1783), и А.Р. Воронцова. Наттер был приглашен в Россию для того, чтобы занять место главного резчика при Дворе императрицы²³⁴, однако, не выдержав, сурового петербургского климата, вскоре умер. Среди вещей, привезенных мастером с собой, были восковые портреты, египетские и античные статуэтки, небольшая коллекция римских монет, гравюр, книг, а также гемм и серных и сургучных оттисков с них²³⁵, которые, по всей видимости, и положили начало эрмитажной дактилиотеке. Впоследствии собрание Л. Наттера было приобретено Екатериной II для Павла Петровича за 1140 фунтов стерлингов²³⁶. Это была, вероятно, также первая коллекция резных камней и слепков, купленная Екатериной. Была ли она единственной в течение первых лет ее царствования неизвестно, поскольку прямо указывающих на это документов нет. Однако есть данные, свидетельствующие об интересе императрицы к произведениям глиптики уже в 60-е и начале 70-х годов: в частности, в письмах скульптора Э.М. Фальконе, работавшего в это время в Петербурге над «Медным всадником», встречаются предложения о покупке резных камней. Например, в письмах от 13-го июня и 11 августа 1770 года Фальконе передает предложение смотрителя Королевской коллекции рисунков и секретаря Академии живописи и скульптуры в Париже Ш.Н. Кошена (Charles-Nicolas Cochin; 1715–1790) купить несколько резных камней. Ответ императрицы был положительным, и она купила камень работы Жака Гюэ (Jacques Guay; 1711–1793)²³⁷, придворного резчика Людовика XV и маркизы де Помпадур (рис.77,78,79)²³⁸. На последовавшие 15 лет — с конца 70-х годов до смерти императрицы приходится наиболее активный период формирования как коллекции резных камней императрицы, так и собрания слепков, о чем будет подробно сказано в соответствующем разделе. Здесь лишь отметим, что коллекционирование гемм в России так же, как и в Европе второй половины XVIII — начала XIX века стало одним из ярких проявлений моды этого времени. Миниатюрная пластика в камне покорила общество. Камеи создавались лучшими резчиками; много камней привозилось

²³² Максимова М.И. Императрица Екатерина Вторая и собрание резных камней Эрмитажа // СГЭ, вып. I, Пг., 1920. С. 43.

²³³ Каган Ю.О. Лоренц Наттер в Англии // ТГЭ XXII. Л., 1982. С. 73.

²³⁴ Walpole H. Anecdotes of Painting in England. Vol. 3, London, 1888. P. 44.

²³⁵ Упоминание небольшого набора оттисков «постов, т.е. изображений на составах» есть и у И.Г. Георги (Описание Российско-императорского столичного города... СПб., 1794. С. 362).

²³⁶ Каган Ю.О. Лоренц Наттер в Англии // ТГЭ XXII. Л., 1982. С. 73.

²³⁷ Бюст маркизы де Помпадур с покрывалом на голове в профиль влево; ободок из мелких роз. Овальный выпуклый гиацинт на фольге, золотая оправа и алмазы. ГЭ, инв. № И. 3671.

²³⁸ Максимова М.И. Императрица Екатерина Вторая и собрание резных камней Эрмитажа // СГЭ, вып. I, Пг., 1920. С. 44.

и из-за границы. Среди привозных были не только работы современных мастеров, но и уникальные античные находки. Например, В.Н. Зиновьев (1755–1827), русский сенатор и государственный деятель, один из передовых людей своего времени, неоднократно в своих письмах упоминает о заботах, связанных с покупкой резных камней, которые он достает как для себя, так и для других. В письме из Лейпцига в феврале 1784 года он пишет: «Тейтельбах, резальщик камней, также изрядный искусник и невероятно как дешево работает...»²³⁹; из Рима: «Первое мое попечение, приехав сюда, было исправить твои комиссии. Печати твои, по рисункам Лебрехта, отданы резать, и я надеюсь, что ты доволен оными будешь, и уповаю, что ты на меня не прогневаешься»²⁴⁰. В письме из Флоренции, датированном 1785 годом, он пишет графу С.Р. Воронцову: «Заказал себе резать камни и, между прочим, делаю лошадь без узды; хочу, по крайней мере, вольность носить, когда ее не могу иметь! И так, прошу тебя прислать сюда один «empreinte» твоего перстня, на котором лошадь без узды»²⁴¹. Создается впечатление, что геммы даже на какое-то время затмили бриллианты и другие драгоценные камни. Их коллекционировали, ими украшали диадемы, ожерелья, браслеты, булавки, пряжки и броши (рис.80,81,82,83,84,85,86,87,88,89,90,91,92,93,94,95,96). Из гемм и слепков с них составляли и целые наборы украшений. «Бриллианты коими наши дамы были так богаты, все попрятаны да предоставлены для царской фамилии и ношения купчихам, — отмечал Ф.Ф. Вигель, — за невероятную цену стали доставать резные камни, оправлять золотом и вставлять в браслеты и ожерелья. Это было гораздо античнее» (рис.97,98,99,100,101,102,103,104,105,106,107)²⁴². Античность диктовала формы бытового поведения. Ю.О. Каган отмечает, что «культ античности, определявший вкус эпохи, сделал резные камни, и особенно камеи, символом приверженности классическим идеалам»²⁴³. Новый вкус настолько соответствовал духу эпохи, что в России становится традицией не только собирать личные коллекции гемм, но и дополнять их собраниями оттисков. По мнению С.Н. Тройницкого, причина, по которой большинство любителей античности в XVIII веке, наряду с оригиналами, активно собирали и слепки с резных камней чужих собраний, лежит в «сравнительной редкости хороших камней, отсутствии научных пособий и трудности изучения»²⁴⁴, поэтому собирание слепков значительно облегчало изучение и давало возможность знакомиться с обширным

²³⁹ Зиновьев В.Н. Журнал путешествия В.Н. Зиновьева по Германии, Италии, Франции и Англии в 1786-1790 гг. // Русская старина. Т. XXIII. 1878. С. 216.

²⁴⁰ Зиновьев В.Н. Журнал путешествия В.Н. Зиновьева по Германии, Италии, Франции и Англии в 1786-1790 гг. // Русская старина. Т. XXIII. 1878. С. 232.

²⁴¹ Зиновьев В.Н. Журнал путешествия В.Н. Зиновьева по Германии, Италии, Франции и Англии в 1786-1790 гг. // Русская старина. Т. XXIII. 1878. С. 407.

²⁴² Вигель Ф.Ф. Записки. М., 2000. С. 124.

²⁴³ Каган Ю.О. Портретные камеи Екатеринбургской гранильной фабрики // Известия Уральского государственного университета. Вып. 47. Екатеринбург, 2006. С.131.

²⁴⁴ Тройницкий С.Н. Георг Генрих Кениг // СГЭ, вып. 1. Пг., 1921. С. 27.

материалом²⁴⁵. Часто, как в случае с дактилиотеккой И.И. Бецкого, такие собрания передавались в учебные заведения в качестве учебных коллекций. Так, в 1770 году в качестве анонимного дара Московскому университету преподносится дактилиотека Даниэля Липперта, насчитывающая 3758 слепков с резных камней из коллекций европейских музеев, а чуть позже от французского фабриканта Броккара университету перешла коллекция слепков Джеймса Тасси, представляющая собой уменьшенный вариант Эрмитажного кабинета слепков²⁴⁶. В отделе редких книг и рукописей Научной библиотеки Государственного Эрмитажа сохранились сведения об изготовлении коллекции слепков с «Эрмитажных камней с надлежащим каталогом для воспитанников Технологического Института»²⁴⁷.

Резюмируя сведения, представленные в первой главе, можно заключить, что путешествие по Европе, в котором наибольшее внимание уделялось поездке по Италии, в XVIII в. стало необходимым заключительным этапом образования для аристократической молодежи, а также необходимой частью обучения художников и скульпторов в европейских странах и России. В этом путешествии особое внимание уделялось памятникам, дошедшим от периода античности, которые представлялись наивысшим достижением в области архитектуры, скульптуры, и других областей искусства. Как уже говорилось, знание памятников искусства античного периода, с одной стороны, воспринималось как обязательное условие для формирования и развития «правильного» утонченного вкуса, чувства прекрасного, героических идеалов, а с другой — служило для познания мифологии, иконографии, и повседневной жизни древних греков и римлян. В этом контексте античные резные камни занимают особую нишу, благодаря их хорошей сохранности, разнообразию мифологических и бытовых сцен, а также портативности, позволявшей иметь коллекцию при необходимости под рукой. Поэтому распространение изображений с античных гемм в рисунках и альбомах гравюр, наряду с изображениями других античных артефактов, популярных в виде копий, гипсовых и бронзовых слепков, получает широкое обращение, начиная с эпохи Ренессанса. Однако отсутствие точности в передаче деталей, дополнение художниками утраченных фрагментов, несовершенство техники гравюры, ее дороговизна стимулировали развитие копирования сюжетов с резных камней при помощи оттисков на разных материалах, которые были значительно дешевле оригинальных гемм. Дополнительным преимуществом стало и то, что, благодаря слепкам, у специалистов и любителей появилась возможность знакомиться с резными камнями частных коллекций, ранее недоступных интересующимся античной глиптикой. Как и в Европе, в России слепки с резных камней приобретают самостоятельную

²⁴⁵Тройницкий С.Н. Георг Генрих Кениг // СГЭ. Вып. I, Петроград, 1921. С. 27-28.

²⁴⁶Заворотная Л.А., Коваленко А.С., Смирнова Н.М., Чебанова Л.М. Нумизматика в подлинниках и слепках (из истории музейной коллекции) // Государственному музею изобразительных искусств 100 лет. М., 1998. С. 133–142.

²⁴⁷АГЭ. Ф. 1, оп. 1, 1828, д. 15.

ценность в кругах ученых и дилетантов, рассматривающих эти предметы как один из основных источников получения сведений о жизни, воззрениях и художественной парадигме античного общества. Русские аристократы разделяют в целом взгляд европейцев на античность, как на идеал и образец всего прекрасного в искусстве, а интерес к резным камням обусловлен отношением к ним как к источнику конкретных знаний о классической древности. Этому способствуют и просвещенные взгляды императрицы Екатерины II, в правление которой начинают работать Академия художеств и Академии наук, где слепки с античных памятников также служат учебным целям. Интерес к глиптике в России формируется несколько позднее, чем в Европе, однако уже к 80-ым годам XVIII века, благодаря многочисленным покупкам императрицы Екатерины II, русский двор эта страсть захватывает с такой же силой, как и европейских аристократов.

На протяжении XVIII века, благодаря интересу обеспеченных обладателей коллекций, антикваров, исследователей, предпринимались попытки систематизации имеющегося материала, вследствие чего выработался определенный принцип классификации в составлении собраний слепков с резных камней, а также способы их использования, которые могут быть проиллюстрированы словами хранителя французского королевского Кабинета монет и медалей Миллена (Aubin-Louis Millin de Grandmaison; 1759–1818): «Следуем в их классификации за делением классов: вначале объединены сюжеты мифологические, затем исторические, героические, и, наконец, события греческой и римской истории, заканчиваясь портретами и другими предметами. Вы же можете расположить оттиски согласно истории искусства; или выделить все, имеющие имена гравиров; и, наконец, формировать специальные коллекции, относящиеся к объектам своих исследований»²⁴⁸. Коллекции слепков с гемм, дактилиотеки, получили широкое распространение не только среди частных коллекционеров и антикваров, но стали незаменимыми учебными пособиями в гимназиях, академиях художеств, университетах, в которых оттиски использовались и как дидактическое пособие по изучению искусства античной глиптики, истории, мифологии, и иллюстрация сюжетов литературных произведений античных авторов (Приложение 1).

Итак, всю первую половину XIX века дактилиотеки не утрачивают своих основных функций, оставаясь популярным способом публикации памятников из музейных и частных собраний.

²⁴⁸ Millin A.L. Introduction à l'étude des pierres gravées. Paris, 1798. P. 103.

Глава 2

**«Неиссякаемый источник всяких познаний»²⁴⁹: характеристика эрмитажного собрания
и основные этапы его формирования**

*2.1 Предпосылки создания эрмитажной дактилиотеки
и основные этапы ее формирования*

Как показано в предыдущей главе, Россия не была исключением в общеевропейском классицистическом направлении, в котором изучение и собирание резных камней и слепков играло особую роль, став в некотором смысле маркером образованности и хорошего вкуса. Именно в XVIII веке создавались многие значительные европейские собрания резных гемм и оттисков с них при королевских дворах Франции, Англии, Пруссии, Австрии и Италии. Как отмечают С.В. Кокарева и Е.И. Арсентьева, «портрет идеального правителя эпохи Просвещения был бы неполон без его пристрастного отношения к особой сфере искусства — глиптике»²⁵⁰. Екатерина II соответствовала этому образу в полной мере²⁵¹: начав с масштабных покупок живописных коллекций, вскоре ее внимание переключилось на резные камни, которые составили «ее истинную коллекционерскую страсть»²⁵².

Эрмитажная дактилиотека, начало которой было положено в 40-е годы XVIII века, наиболее интенсивно пополнялась с конца 70-х годов. Доминирующей причиной масштабных приобретений стала непрерывная нарастающая увлеченность Екатерины II произведениями глиптики, связанная с постепенным превращением императрицы в специалиста в этой области, и неподдельным интересом к этому ее ближнего круга (великой княгини Марии Федоровны, А.Д. Ланского, А.М. Дмитриева-Мамонова). Если сначала Екатерина сама именовала свою страсть то «камейной болезнью», то «обжорством», то «манией», добавляя, что «сия зараза имеет свойство переходить на других [...] так как она прилипчива, как чесотка»²⁵³, то со временем она пришла к осознанию «императорской», просветительской и эстетической важности гемм²⁵⁴. «Это дело императорское», — заключает она, занимаясь изучением своей

²⁴⁹ Из письма Екатерины II барону Мельхиору Гримму от 8 апреля 1785 г // СбРИО. Т. 23. СПб., 1878. С.329.

²⁵⁰ Кокарева С.В., Арсентьева Е.И. Коллекции резных камней Екатерины II и Станислава Августа Понятовского. // Екатерина II и Станислав Август. Два просвещенных правителя. Каталог выставки. СПб., 2016. С. 42.

²⁵¹ Ренне Е.П. Обращение к античным традициям, или «с Алфеевых — на невские берега» // Олимпия: победа над временем. Произведения античного и западноевропейского искусства из собрания Государственного Эрмитажа. СПб.: Славия, 2013. С. 189-191.

²⁵² Левинсон-Лессинг В.Ф. История картинной галереи Эрмитажа (1764-1917). Л.: Искусство, 1985. С. 55.

²⁵³ Из письма М. Гримму. Цит. по: Каган Ю.О., Неверов О.Я. Судьба одной коллекции: 500 резных камней герцога Орлеанского. СПб., 2001. С. 11.

²⁵⁴ Максимова М.И. Императрица Екатерина Вторая и собрание резных камней Эрмитажа // СГЭ, вып. I, Пг., 1921. С. 59.

коллекции²⁵⁵. В 80-е годы эта некогда скромная коллекция обогатилась собраниями художника Д. Байрса (1780), дипломата Л. де Бретейля, коллекционеров Слейда (1782) и д'Эннери (1786), лорда Беверли (1786) и герцога Луи-Филиппа Орлеанского (1787). В 1792 году приобретаются резные камни принца Конти, Б. Дазенкура, мадам Бодевиль, советника Сен-Мориса, Ж.Б. Казановы²⁵⁶, не считая единичных экземпляров — покупок и подарков Екатерине II. Размах приобретений императрицы был действительно колоссален: в 1785 году, говоря о своей коллекции, Екатерина не без гордости отмечала, что «когда лорд Карсфорд и господа Эллис и Фитцгерберт увидели ее, то они сказали, что во всей Европе нет ни более прекрасного, ни более ценного, ни более многочисленного собрания»²⁵⁷. Действительно, среди приобретений Екатерины оказались наиболее значительные собрания глиптики, предлагавшиеся к покупке. М.О. Дединкин отмечает, что на художественном рынке Европы второй половины XVIII века «русская царица, вероятно, была самой активной фигурой»²⁵⁸.

Однако осмысленное коллекционирование требовало систематизации всего собрания и знакомства с иными коллекциями, для чего императрица дополняет оригинальные геммы оттисками с камей и инталий других известных собраний. К 1785 году, по признанию самой императрицы, ее собрание паст насчитывало «всего лишь 11 000»²⁵⁹. В вышедшем в 1794 году «Описании российско-императорского столичного города Санкт-Петербурга» И.Г. Георги (Johann Gottlieb Georgi; 1729–1802), посетивший Императорский Эрмитаж, приводит описание эрмитажного кабинета гемм, куда уже были включены пребывавшие из Лондона слепки Дж. Тасси: «Собрание копий с геммов в составах, камеями, обронною или впалою работою; купленное Ея Императорским Величеством от англичанина Тасси, содержит 14 тысяч древних изображений на составах подобным яшмоникам, оникам, аметистам, агатам, лазуревым камням и бирюзам, такожде и 14 тысяч белых копий с пастов»²⁶⁰.

Необходимо отметить, что слепки не только покупались, но и изготавливались «часто в присутствии и по предписанию Ея Императорского Величества»²⁶¹ придворным медальером Карлом Леберехтом (Karl Leberecht; 1749–1827) (рис.108) и химиком Георгом Генрихом Кенигом (Georg Heinrich König; 1756 – после 1824). Для этих занятий была выделена специальная комната «второго ряду, имеющего окошки на двор», со скромным убранством —

²⁵⁵ Храповицкий А.В. Памятные записки А.В. Храповицкого, статс-секретаря императрицы Екатерины Второй. М., 1862. С. 209.

²⁵⁶ Неверов О.Я. Античные камеи в собрании Эрмитажа. СПб., 1988. С. 5–7.

²⁵⁷ СБРИО. Т. 23. СПб., 1878. С. 328–329.

²⁵⁸ Дединкин М.О. Эрмитаж глазами Георги. // Эрмитаж Ея Императорского Величества. Каталог выставки. СПб., 2014. С.23.

²⁵⁹ СБРИО. Т. 23. СПб., 1878. С.328-329.

²⁶⁰ Георги И.Г. Описание российско-императорского столичного города Санкт-Петербурга и достопамятностей в окрестностях онаго, с планом 1794–1796. СПб., 1996. §810. С. 520.

²⁶¹ Георги И.Г. Описание российско-императорского столичного города Санкт-Петербурга и достопамятностей в окрестностях онаго, с планом 1794–1796. СПб., 1996. §776. С. 444.

«мебели в сей комнате суть один стол, настенные часы, несколько стульев, все потребности для писания, стенные часы и вокруг стоящие 7 шкафов с малыми выдвижными ящиками наполненными пастами. В прикосновенной к сей комнате имеет Кениг горн для делания составов и Леберехт все снаряды для камнесечения»²⁶². В настоящее время в комнатах, описанных Георги, располагается экспозиция живописи Тициана и Веронезе (залы 221–222). Мастерская же с горном была отделена от парадной анфилады, и в нее можно было попасть лишь из коридора, начинающегося из Овального зала (в настоящее время на его месте размещается Советская лестница), а из комнат императрицы через Уборную (зал Франческо Франчи — 212 зал). По словам Георги, находящееся в описанных залах собрание содержало «уже 25 000 пастов и умножалось еще беспрестанно»²⁶³.

За год до смерти Екатерина II оценивала свое собрание слепков следующим образом: «...В моем громадном собрании резных камней очень мало паст, и что все собрания Европы представляют, по сравнению с нашим, лишь детские затеи. В смысле паст у нас есть другое собрание, числом в 34 000 штук. Все это расположено в систематическом порядке, начиная с Египтян, и проходит затем через всю мифологию и историю легендарные и не легендарные сюжеты вплоть до наших дней. Только настоящая война здесь не представлена; со временем, может быть, туда попадет и взятие Праги, а также герои: Суворов, Ферзен и Дерфельден; Валерьян [Зубов] уже имеется там»²⁶⁴.

Таким образом, на рубеже XVIII–XIX вв. дактилиотека Эрмитажа представляла собой довольно обширный массив вещей и использовалась по своему прямому назначению — в качестве дидактического пособия, не только самой императрицей, но и, как было упомянуто выше, ее окружением. Так, например, уже после кончины императрицы, Мария Федоровна, супруга Павла Петровича, использовала оттиски для резьбы гемм, изготовления паст и восковых моделей под руководством Карла фон Леберехта и Георга Кенига²⁶⁵, в чем «до большого совершенства изволила достигнуть в сем искусстве»²⁶⁶. Особое распространение получил портрет Екатерины в образе Минервы, выполненный в виде камеи и преподнесенный в день шестидесятилетия императрицы, впоследствии тиражированный в цветных пастах и преподносившийся в качестве подарков (рис.109,110,111,112)²⁶⁷. В пополнение собрания оттисков Мария Федоровна также вносит вклад, передавая в 1809 году в Эрмитаж «два ящика

²⁶² Георги И.Г. Описание Российско-императорского столичного города Санкт-Петербурга и достопамятностей в окрестностях онаго с картой. СПб. 1794. §711, С. 444.

²⁶³ Георги И.Г. Ук. соч. §811. С. 521.

²⁶⁴ СБРИО. Т. 23. СПб., 1879. С. 638.

²⁶⁵ Долгих Е. Камея работы великой княгини Марии Федоровны // Русское искусство. №3, 2006. С. 76–83.

²⁶⁶ Записки князя Федора Николаевича Голицына, с предисловием издателя и воспоминанием о князе М.Ф. Голицыне // Русский архив. Историко-литературный сборник. 1874. №5. С. 1320.

²⁶⁷ Дединкин М.О. Эрмитаж глазами Георги // Эрмитаж Ея Императорского Величества. Каталог выставки. СПб., 2014. С. 238.

в стальной оправе содержащие отпечатки с коллекции резных камней, находящихся в Вене», подаренные ей австрийским императором²⁶⁸. От нее же в музей были присланы «триста тридцать пять медальонов на стекле (паты)»²⁶⁹, сделанные ею собственноручно. В письме Екатерины Г.А. Потемкину (1739–1791) от 16-го Декабря 1787 года есть свидетельство об усердии в обучении камнерезному искусству фаворита императрицы А.М. Дмитриева-Мамонова: «Сим свидетельствую, что я сама видела (а если бы не видела, не поверила), что Александр Матвеевич Дмитриев-Мамонов сам резал присылаемую с сим аттестатом сердоликовую печать и что Леберехт к оному делу ни которой руки не прилагал, а работал вышеописанный генерал-майор месяц целый ежедневно один весьма прилежно»²⁷⁰. В собрании Эрмитажа сохранился упомянутый портрет Екатерины — камея с подписью автора — «Мамонoff» (рис.113).

Все разрастающаяся коллекция требовала инвентаризации и систематизации большого числа предметов. Если при Екатерине II, собрание находилось в непосредственной близости от ее покоев²⁷¹ (в современном Зале Леонардо да Винчи (зал 214)²⁷² и даже путешествовало вместе с ней в Царское Село (слепки Тасси, доставляют сразу туда),²⁷³ то по ее смерти они неоднократно перемещаются: «из Галерей в Эрмитаже, где находятся картины испанской школы перенести в библиотеку вниз, в ту комнату, которая находится под низом галерей где они стояли»²⁷⁴, из библиотеки в Лоджии Рафаэля²⁷⁵, оттуда во Французскую галерею²⁷⁶, затем назад в Лоджии²⁷⁷, находясь при этом то в ведении библиотеки, то Минцкабинета. Будучи материалом, необходимым для научных занятий, собрание слепков все же, видимо, воспринималось как вспомогательный второстепенный материал, а потому историю их перемещений не всегда удастся четко проследить. Однако все же возможно реконструировать на основании немногих, порой отрывочных сведений, содержащихся в архивных документах, описях и книгах поступлений, сохранившихся в отделах Эрмитажа и ОРДФ.

Работа по систематизации многочисленной екатерининской дактилиотеки была проделана впервые А.И. Лужковым (1754 (?) –1808), библиотекарем Эрмитажа, «у коего было

²⁶⁸ АГЭ. Ф. 1, оп. 1, 1809, д. 1.

²⁶⁹ АГЭ. Ф. 1, оп. 1, 1804–1835, д. 5.

²⁷⁰ СБРИО. Т. 23. СПб. 1878.

²⁷¹ АГЭ. Ф. 1, оп. 2, 1826, д. 5. л. 20.

²⁷² Дединкин М.О. Эрмитаж глазами Георги // Эрмитаж Ея Императорского Величества. Каталог выставки. СПб., 2014. С. 56.

²⁷³ РГИА. Ф. 468, оп. 1, ч. 2, д. 3898, 1783, л. 201–205.

²⁷⁴ АГЭ. Ф. 1, оп. 1, 1826, д. 15.

²⁷⁵ АГЭ. Ф. 1, оп. 1, 1838, д. 69.

²⁷⁶ АГЭ. Ф. 1, оп. 1, 1838, д. 13, л. 80.

²⁷⁷ АГЭ. Ф. 1, оп. 1, 1839, д. 17.

примечено тщание в разборке антиков и медалей»²⁷⁸. Именно ему принадлежит авторство довольно подробного каталога эрмитажных резных камней на французском языке²⁷⁹, дополнения в который вносились вплоть до кончины императрицы в 1796 году²⁸⁰. После ухода Лужкова на пенсию, в 1797 году, обязанности по хранению императорской дактилиотеки перешли к знатоку в области античного искусства, Егору Егоровичу Кёлеру (Heinrich Karl Ernst von Köhler; 1765–1838) (рис.114), который положил начало планомерным публикациям эрмитажных гемм, сделавшим их известными отечественному и европейскому научному сообществу. Труды Кёлера, позднее объединенные в собрание сочинений, были изданы под редакцией Л.Э. Стефани (Ludolf Eduard Stephani; 1816–1887) по поручению Санкт-Петербургской Академии наук²⁸¹. Тем не менее, новый заведующий «показал полное несоответствие обязанностям хранителя»²⁸². И.В. Тункина характеризует Е.Е. Кёлера как «типичного немецкого гелертера антикварного толка», ученого с «ярко выраженными чертами критика и эрудита, у которого критические потенции значительно превосходили творческие возможности»²⁸³. При этом его заслуги в издании эпиграфического и нумизматического материала, памятников скульптуры и глиптики признаются несомненными. По мнению автора, для публикаций Кёлера было свойственно стремление к ясности, упорядоченности, обостренное внимание к мелочам и скрупулезность в анализе источников²⁸⁴, однако, по всей вероятности, Егор Егорович не был склонен к ведению хранительской и наставнической работы²⁸⁵.

Безусловно, троих человек, определенных согласно «Положению, полагаемому к учреждению по Эрмитажу» от 15 апреля 1805 г.²⁸⁶, к I Отделению, в которое, входили библиотека, антики, медали и паты и включали огромный массив вещей, требовавших систематизации и каталогизации, было явно недостаточно. Между тем, попытки получить от Е.Е. Кёлера хотя бы опись вверенных ему вещей, в том числе и слепков, которыми он активно

²⁷⁸ Цит. по: Пиотровский Б.Б. История Эрмитажа. Краткий очерк. Материалы и документы. Вступ. ст. и общ. ред. М.Б. Пиотровского. М., 2000. С. 159.

²⁷⁹ АГЭ. Ф. 1, оп. 6С, д. 2.

²⁸⁰ Каган Ю.О. Резные камни Уильяма и Чарльза Барунов. Каталог выставки. Л.: Аврора, 1976. С. 22; Дединкин М.О. Эрмитаж глазами Георги // Эрмитаж Ея Императорского Величества. Каталог выставки. СПб., 2014. С. 236.

²⁸¹ Köhler G. H. K. Gesammelte Schriften. Bd. IV–V. – St. Petersburg, 1851–1852.

²⁸² Павлова Ж.К. Флориан Жиль и Императорский Эрмитаж. Жизнь и судьба. СПб., 2010. С. 95-96

²⁸³ Тункина И.В. Первые исследовательские программы в классической археологии Северного Причерноморья (XVIII — середина XIX в.) // Проблемы античной истории: Сборник научных статей к 70-летию со дня рождения проф. Э.Д. Фролова / А.Ю. Дворниченко (ред.). СПб.: Изд-во СПб. ун-та, 2003. С. 364

²⁸⁴ Тункина И.В. Первые исследовательские программы в классической археологии Северного Причерноморья (XVIII — середина XIX в.) // Проблемы античной истории: Сборник научных статей к 70-летию со дня рождения проф. Э.Д. Фролова / А.Ю. Дворниченко (ред.). СПб.: Изд-во СПб. ун-та, 2003. С. 365.

²⁸⁵ Тункина И.В. Первые исследовательские программы в классической археологии Северного Причерноморья (XVIII — середина XIX в.) // Проблемы античной истории: Сборник научных статей к 70-летию со дня рождения проф. Э.Д. Фролова / А.Ю. Дворниченко (ред.). СПб.: Изд-во СПб. ун-та, 2003. С. 372.

²⁸⁶ Свод законов Российской империи. Т. 28. СПб., 1830. №21714. С. 980–981.

пользовался для своих публикаций, манкировались на протяжении многих лет. Так, например, в 1815 г. ему был направлен ордер из придворной конторы следующего содержания: «Вследствие словесного его Сиятельства господина Обер-Гофмаршала и Кавалера графа Николая Александровича Толстова предложения, Придворная Контора рекомендует вам, дабы на основании высочайше подтвержденного в 15 день апреля 1805 года постановления, в разсуждении отделений Эрмитажа, подали в всем состоящим в ведении вашем антикам, медалям, патам и книгам, каталоги в неукоснительном времени в сию контору, и впредь поступали точно писал прежде данного вам предписания. Сентября 16 дня 1815 года»²⁸⁷ (орфография и пунктуация подлинника сохранена — ЕД).

Собрание слепков, тем временем пополняемое в первые десятилетия XIX века, в основном, за счет подарков, продолжало разрастаться: В 1809 году поступила коллекция оттисков с резных камней Венского кабинета (рис.115,116,117,118)²⁸⁸, в июле 1829 года был получен «ящик с алебастровыми слепками с известной коллекции антиков покойного барона Штоша, назначенный в подарок Королем Прусским Его Императорскому Величеству»²⁸⁹. В мае 1830 года Е.Е. Кёлер рапортовал о ее получении: «Честь имею донести Придворной Конторе, что мною получено, присланное при ордере № 38 для хранения в Эрмитаже, доставленное от Прусского Двора полное собрание гипсовых слепков с камней и антиков, находящихся в знаменитом собрании покойного Барона Стоша (sic! — ЕД) с печатным описанием. Коллекция содержит 3444 слепка, как явствует из прилагаемого при сем Реестра (оттисков приложенного при этой коллекции)»²⁹⁰.

Несмотря на то, что Кёлер исправно принимал оттиски на хранение, по прошествии двадцати двух лет общего инвентаря все еще не было сделано. Об этом свидетельствует ответ статского советника К.И. Сэджера (Charles Sayger; 1788–1840) на распоряжение о передаче Е.Е. Кёлером, вверенных ему коллекций, составленный 29 ноября 1837 года: «На данный мне Придворною Конторою Ордер от 27 сего ноября за № 6959 имею честь донести, что до сего времени возможности приступить к приему и ревизии собрания медалей и антиков Эрмитажа по описям не имел, по следующим причинам:

— во-первых, что как еще *не составлялось полного и надлежащего каталога означенных собраний* [курсив мой — ЕД], то необходимо было пройти и разобрать все переданные мне от семейства Действительного Статского Советника Кёлера бумаги до бывшего I Отделения Эрмитажа по части антиков и медалей относящихся, дабы собрать вместе ... и документы, могущие служить до надлежащего приема и ревизии. Как бумаги сии находятся без всякого

²⁸⁷ АГЭ. Ф. 1, оп. 2, 1815, д. 5, л. 5.

²⁸⁸ АГЭ. Ф. 1, оп. 1, 1809, д. 1.

²⁸⁹ АГЭ. Ф. 1, оп. 1, 1829, д. 7.

²⁹⁰ АГЭ. Ф. 1, оп. 1, 1830, д. 6, л. 2.

порядка, то сие предварительное необходимое дело, может быть окончено только по истечении еще нескольких дней;

— во-вторых, что г. Академику Статскому Советнику Грефе невозможно приступить к сдаче собрания медалей и антиков, пока он не окончит порученного ему Придворную Контору списка поступивших монет и не представит оного Конторе, составление какого списка еще не могло быть окончено. Итак», — заключал он, — «во исполнение Ордера Придворной Конторы от 27 ноября за №6959 я приступлю к приему и ревизии собрания медалей и антиков Эрмитажа без малейшего промедления, лишь только Г.С.С. Грефе представит возможность сдавать мне сии собрания»²⁹¹.

«Опись пастам (pâtes verotees)» была передана лишь по смерти Е.Е. Кёлера его сыном Андреем в 1838 году по следующей описи:

Номер шкапа	Название коллекции	Число паст
6	Старинная Эрмитажная коллекция, выполненная в надлежащем порядке	10 531
	Коллекция Фарнезинская, тоже в порядке выложенная	590
9	Коллекция Тасси, в порядке выложенная	11 004
	Продолжение предыдущей, неразобранное	3801
4	Коллекция неоправленная и неразобранная	5894
8	Двойные пасты из предыдущей коллекции	4604
3	Коллекция, поступившая из комнат блаженной памяти Императрицы Марии Феодоровны	335
		36 759

Таблица 1. «Опись пастам (pâtes verotees)», составленная А.Е. Келлером²⁹².

Как видно из представленного А.Е. Кёлером списка, в него включены только собрания, поступившие при Екатерине II, и выполненные из стеклянной массы, а принятые его отцом, упомянутые слепки из Вены и оттиски Штоша, учтены не были. Более того, по недоразумению гипсовые оттиски были проданы наследниками Кёлера в Академию Художеств, их хватились лишь 10 лет спустя в 1846 году: «Наследники покойного действительного статского советника Келера в июне 1838 года продали в Императорскую Академию Художеств коллекцию гипсовых слепков с резных камней разных Кабинетов. Слепки же находились в двух шкафах, принадлежащих Эрмитажу, и которые хранитель Музея Академии, г. Ухтомский, принимавший оные, обязан от имени Академии расписанных при сем в копии прилагаемых, по размещении возвратить в Эрмитаж. По случаю предстоящей оных в сих шкафах надобности, покорнейше прошу Ваше сиятельство приказ оставить оные по принадлежности в Эрмитаж»²⁹³.

²⁹¹ АГЭ. Ф. 1, оп. 1, 1837, д. 13, ч. 1, л. 9.

²⁹² АГЭ. Ф. 1, оп. 1, 1837, д. 13, ч. 1, л. 131.

²⁹³ АГЭ. Ф. 1, оп. 1, 1846, д. 31.

Отсутствие гипсовых слепков обнаружил Флориан Антонович Жиль (Florian Gilles; 1801–1865), определенный начальником I Отделения Эрмитажа и одновременно библиотекарем Собственных Его Императорского Величества Библиотек и Царскосельским Арсеналом в апреле 1840 года²⁹⁴. «Странная вещь! — писал Жиль В.А. Жуковскому, — За все время управления г-на Кёлера, человека знающего, европейца, не было сделано ни одного каталога»²⁹⁵. Такое положение дел было обусловлено не только большим объемом обязанностей, легших на плечи Е.Е. Кёлера, но и с состоянием его здоровья: «известно было всякому, что здоровье ему [Кёлеру] не позволяло являться к должности более десяти раз в год»²⁹⁶, вероятно, этим можно объяснить нахождение шкафов со слепками, необходимых ему для ежедневной научной работы, у него дома.

Систематизация и значительное пополнение эрмитажной коллекции слепков с резных камней связано с деятельностью сменившего Е.Е. Кёлера, Ф.А. Жилия (рис.119). Перед ним, помимо первоочередной задачи по инвентаризации и упорядочению уже имеющихся эрмитажных коллекций и библиотеки, возникла необходимость создания экспозиции во вновь строящихся залах Нового Эрмитажа. Этот комплекс задач предполагал поистине титанический объем работы, поскольку помимо правильного оформления вновь поступающих предметов и их хранения, на Жилия возлагались обязанности по организации изучения коллекций, составления научных каталогов собраний всех подразделений, реставрации предметов и их экспонирование в Императорском Музее. К апрелю 1842 года, то есть по истечении двух лет после вступления Жилия в должность начальника I Отделения, были окончены каталоги по вверенной ему части предметов Эрмитажа. По библиотеке было составлено 39 томов, по минцкабинету — 30, по древностям и резным камням — 9, всего 78 томов²⁹⁷. Каталог Отделения древностей состоял из двух частей: «Древности из Керчи, Анапы, и других мест доставленные» (2 тома) и «Каталог резным камням, разделенный на 14 частей и 1 прибавление» (7 томов). Однако описи слепков в упомянутые каталоги не вошли²⁹⁸.

Помимо этого, необходимо было ввести эрмитажные художественные коллекции в европейский научный оборот, публикуя их в каталогах, альбомах и путеводителях. Для такого всеобъемлющего комплекса работ, в частности, в области глиптики, печатных изданий, часто лишенных иллюстративным материалом, не хватало. Необходимы были учебные коллекции, дающие представление о дактилиотеках частных и публичных музеев Европы. «Ученость,

²⁹⁴ Качалина Г.И., Маришкина В.Ф., Яковлева Е.М. Сотрудники Императорского Эрмитажа 1852–1917. Библиографический справочник. СПб., 2004. С. 62.

²⁹⁵ Цит. по: Павлова Ж.К. Флориан Жиль и Императорский Эрмитаж. Жизнь и судьба. СПб., 2010. С. 91.

²⁹⁶ Цит. по: Павлова Ж.К. Флориан Жиль и Императорский Эрмитаж. Жизнь и судьба. СПб., 2010. С. 97.

²⁹⁷ АГЭ. Ф. 1, оп. 1, 1842, д. 8, л. 2.

²⁹⁸ АГЭ. Ф. 1, оп. 1, 1842, д. 8, л. 7.

почерпнутая из одних только книг, недостаточна»²⁹⁹, — подчеркивал Ф.А. Жиль в просьбе министру Двора об оформлении командировки по европейским городам, в которых находились важнейшие музеи, библиотеки и арсеналы.

Отправляясь за границу, он просил дозволения у Министерства Двора взять с собой слепки с выдающихся предметов Эрмитажного собрания древностей, так как понимал, что цель его поездки не только ознакомление с устройством и работой европейских музеев, но и своеобразная миссия по представлению готовящегося к открытию Императорского Музеума европейскому научному сообществу, а слепки в этом случае являлись наиболее эффективным наглядным материалом. Учитывая этот факт, ему было позволено снять «гальванопластические оттиски из погребений Керчи — золотой вазы с изображением сидящих скифов, и четыре оттиска с древней черниговской гривны. Первую для демонстрации ученым, вторые — для раздачи музеям или знатокам древностей»³⁰⁰. Всего же список коллекции гипсовых слепков (en plâtre) с разных выдающихся вещей, происходивших из раскопок Северного Причерноворья достигал 42 позиций: сюда вошли преимущественно золотые и серебряные вещи из курганов, однако, не только. Под номерами 39 и 40 помещены вещи, представляющие гордость глиптического собрания Эрмитажа. Первой была камея Гонзага, которая названа в описании Ф.А. Жилия «Grand camée», с изображением Птолемея II Филадельфа и Арсинои (инв. ГР-12678) с пространственным описанием по Висконти (*Iconographie grecque*, Milan 1826, p. 302)³⁰¹. Другим произведением глиптики, отобранным Жилем, был сосуд из трехслойного сардоникса, подаренный императору Александру I бароном Николаи (инв. ГР-12748).

Путешествие Жилия оказалось вдвое длиннее, чем он планировал. Оконченное весной 1844 года, оно стало весьма плодотворным: во время поездки Ф.А. Жиль неустанно отправлял в Императорский Эрмитаж книги, монеты, медали, рисунки с изображениями залов музеев, которые он посещал. Среди книг, присланных им в это время в Санкт-Петербург — «Доклад о состоянии Британского музея за 1836 год» и «Правила об обязанностях лиц, состоящих при Британском Музеуме»³⁰², «История кабинета медалей, древностей и резных камней» в Париже, а также другие книги, касающиеся истории и устройства музеев³⁰³.

Из всего того, что Жиль отправил в Эрмитаж в этот период, были как целые коллекции слепков с резных камней, так и отдельные оттиски с наиболее выдающихся произведений глиптики. Так, в ноябре 1843 года статский советник Ф.Б. Грефе, уведомлял Придворную Кантору о получении слепка с Портлендской вазы из Британского музея, слепка с некоей

²⁹⁹ РГИА. Ф. 472, оп. 17, 1843–1848, д. 64, л. 5.

³⁰⁰ Павлова Ж.К. Флориан Жиль и Императорский Эрмитаж. Жизнь и судьба. СПб., 2010. С. 106.

³⁰¹ АГЭ. Ф. 1, оп. 1, 1841, д. 13, л. 31.

³⁰² РГИА. Ф. 472, оп. 17, д. 64, 1843–1848, л. 56–57.

³⁰³ АГЭ. Ф. 1, оп. 1, 1843, д. 1, л. 25.

«большой камеи»³⁰⁴, а также «слепка с антика, изображающего Люция-Вера, обделанного рубинами»³⁰⁵. За ними последовали коллекции оттисков с резных камней из Лондона, Вены, Берлина, Гааги, Флоренции и Парижа³⁰⁶. Посылки и свертки, отправленные самим Жилем или по его поручению, продолжали поступать и по его возвращении в Россию³⁰⁷.

В архиве Государственного Эрмитажа среди черновики, есть документ на французском языке, относящийся, вероятнее всего, к 1845–1846 гг., в котором приводится следующий состав коллекции слепков, на этот момент хранившихся в Эрмитаже:

Collection des Pates:

1. Tassie	15050
2. Farnese	600
3. de Vienne	893
4. de Paris	117
5. de Florence	391
6. de PuHaye	112
7. de Pichler	337
Totale	17500 ³⁰⁸

Сюда же следует присовокупить заметку на другой стороне страницы: «Pates. Collection de Berlin – 5938 pièces» — оттиски из берлинской коллекции³⁰⁹.

Собрание из Гааги, оказалось среди поступивших в Эрмитаж по возвращении Жилия в Петербург, и было передано ему через Гофмаршала Двора Ф.Б. Грефе (Christian Friedrich Gräfe; 1780–1851) с сопроводительным письмом, содержащим комплименты хранителя Гаагского королевского собрания относительно знаний Жилия в области античной глиптики и эрмитажного собрания резных камней в частности. Особо было отмечено и усердие по составлению как можно более полного учебного собрания для будущего Императорского Музеума, что нашло отражение в переписке Ф.А. Жилия с хранителем Гаагского кабинета Й.К. Йонге (рис.120)³¹⁰.

Письмо гофмаршала, сопровождали копии писем барона Мальтица³¹¹ и Йонге, в которых последний сетовал на задержку исполнения просьбы по изготовлению слепков, связанную со смертью мастера, изготовлявшего оттиски, и с трудностью найти ему замену, а также

³⁰⁴ Вероятнее всего «Большой камеи Франции» из Кабинета монет и медалей Национальной библиотеки в Париже.

³⁰⁵ АГЭ. Ф. 1, оп. 1, 1843, д. 1, л. 25.

³⁰⁶ АГЭ. Ф. 1, оп. 6Л, д. 19, л. 18.

³⁰⁷ АГЭ. Ф. 1, оп. 1, 1845, д. 4, л. 2.

³⁰⁸ АГЭ. Ф. 1, оп. 6Л, д. 23, л. 12.

³⁰⁹ АГЭ. Ф. 1, оп. 6Л, д. 23, л. 13.

³¹⁰ АГЭ. Ф. 1, оп. 1, 1845, д. 20, л. 1

³¹¹ Имеется в виду барон Франс Петрович Мальтиц (1794–1857) — российский посланник в Гааге с 1837 по 1853 год.

с выдавшейся крайне суровой зимой, не дававшей возможности отправить «заказ» в Петербург. Далее он сообщал, о том, что позволил себе расширить список отобранных Ф.А. Жилем гемм тридцатью, которые помогают получить «четкое представление о красоте и богатстве кабинета». К нему он прилагал пронумерованный список, посылаемых камней, а также благодарил за присланные ему в ответ оттиски с резных камней эрмитажной дактилиотеки, которых было отобрано около ста (рис.121)³¹².

Из книги поступлений за 1846 год, удастся получить некоторые подробности о поступлении еще двух из указанных в черновом списке собраний слепков, поступивших благодаря усилиям Жилия: «Собрание слепков с резных камней работы Пихлеров в 4-х футлярах «Opere dei Pichler». Прислано г. Аделунгом из Вены»³¹³, «6 сентября 1846 г. собрание слепков с резных камней Флорентийского музея, «Galerie de Florence, Empreintes des pierres graveés» в 9 футлярах. Прислано из Флоренции г. Милиорини»³¹⁴. Последний набор, помимо стоимости пересылки из Флоренции, обошелся Эрмитажу в 375 рублей, «идущие на картонки, переплетку каталога», слепки в нем были выполнены из серы, а оттиски из Венского, собрания были выполнены из сургуча³¹⁵.

Таким образом, превосходное знание эрмитажной коллекции глиптики совокупно с двухлетним опытом работы по их упорядочению накануне европейской поездки, позволили Жилию, составить представление об имеющихся в ней лакунах, и дополнить их с помощью коллекций слепков, создав тем самым не только представленную в подлинниках и слепках дидактическую базу для исследования всех периодов развития искусства античной глиптики, но и уникальное по своей значимости учебное собрание, вмещавшее лучшие и важнейшие образцы памятников глиптики, хранящихся в европейских кабинетах. «Посылки сии, — писал Жиль, подчеркивая ценность, сделанных им приобретений, — предназначены для приготавлиющихся музеем описаний древностей и могут служить для сравнений с древностями, имеющимися в Эрмитажном Минц-кабинете»³¹⁶.

Активный обмен коллекциями, инициированный Ф.А. Жилем в связи с подготовкой к открытию Императорского Музеума, проявил и новую тенденцию в издании собраний оттисков с резных камней. Теперь основной интерес исследователей глиптики лежал не в области разнообразия мифологических сюжетов, хотя и эта линия оставалась актуальной, но сместился в сторону научной классификации. Преобладающее значение приобрела публикация музейных коллекций как форма обмена научными знаниями, с целью создания единого

³¹² АГЭ. Ф. 1, оп. 1, 1845, д.20, л. 2–3.

³¹³ АГЭ. Ф. 1, оп. 6Л, д. 19. л.18.

³¹⁴ АГЭ. Ф. 1, оп. 1, 1846, д. 32.

³¹⁵ АГЭ. Ф. 1, оп. 1, 1845, д. 4, л.1.

³¹⁶ АГЭ. Ф. 1, оп. 1, 1844, д. 3, л.7.

информационного поля, что позволяло исследовать историю античной глиптики, выявлять стилистические особенности резьбы мастеров, имея в распоряжении факсимиле резных камней частных и государственных собраний.

Важную коллекционную и дидактическую роль слепков с резных камней в готовящемся к открытию Музеуме раскрывает интереснейший документ, относящийся к октябрю 1850 года: «Для систематической классификации Кабинета резных камней и расположения оногo в новом Эрмитаже необходимо нужно, по тщательному соображению, чтобы возле каждого камня (Intaille) находился и слепок с оногo, ибо в новых витринах означенного кабинета все должно соответствовать одно другому, старые же слепки оказываются негодными. Всех камней, с которых предполагается отлить слепки — 6126. С каждого камня по два экземпляра, из коих один для расположения в витрине, другой для запаса, дабы в случае назначения какому-либо двору экземпляра слепков с нашего собрания не нужно было их отливать вторично, составить 12 252 слепка.

Считая каждый по 3 к.с. [копейки серебром], слепки обойдутся в 367 р. 56 к.с.

Оправа оных по 1 к. — 122 р. 52 к.с.

Итого 490 р. 8 к.с.

Отлитие слепков может быть произведено в Эрмитаже под моим наблюдением состоящим при Императорской Академии Художеств формовщиком Байбаковым, по представленному образчику.

Оправу можно поручить золотых дел мастеру Кейбелю, который уже проводил таковые работы для Эрмитажа и который согласен оправлять камни по прежней цене»³¹⁷. Однако император разрешил отлить лишь по одному слепку с каждого резного камня для представления в витрине³¹⁸. Всего на протяжении двух лет с 1850 по 1852 год для готовящейся экспозиции было подготовлено вместо первоначально планировавшихся 6126 оттисков с инталий, 7881 на сумму 545 рублей 53 копейки серебром³¹⁹.

Последующие записи в музейных учетных документах, крайне скудны, что свидетельствует, видимо, с одной стороны, о том, что Эрмитажная дактилиотека была весьма полной и давала представление о наиболее известных музейных собраниях. С другой стороны, вторая половина XIX века стала временем ослабления интереса к античным резным камням. К 1852 году относится запись о поступлении «чугунных слепков с резных камней неизвестно

³¹⁷ АГЭ. Ф. 1, оп. 1, 1850, д. 35, л. 1–2.

³¹⁸ АГЭ. Ф. 1, оп. 1, 1850, д. 35, л. 3.

³¹⁹ АГЭ. Ф. 1, оп. 1, 1850, д. 35, л. 6.

какого времени в плоских сафьяновых футлярах из Берлина. На хранении Минцкабинета (рис.122,123)³²⁰.

К этому же периоду относятся запросы в Эрмитаж о снятии слепков с резных камней, хранящихся там, для учебных целей. Так, например, в феврале 1860 года генерал-губернатор Великого Княжества Финляндского граф Ф.Ф. Берг (Friedrich Wilhelm Rembert von Berg; 1794–1874)³²¹ обращался в Императорский Музеум с просьбой подарить в Хельсингский университет дублиеты коллекций оттисков: «Императорский Александровский Университет в Гельсингфорсе не имеет вовсе снимков с предметов древности и лишен средства к приобретению их посредством покупки, просит о передаче Александровскому Университету в Гельсингфорсе, со Всемилостивейшего соизволения Его Императорского Величества, в виде подарка от имени Его Императорского Высочества государя Наследника, как канцлера Университета, гипсовых снимков с замечательнейших древних резных камней Эрмитажного собрания»³²². Однако Жиль вынужден ответить отказом: «I-е Отделение Эрмитажа не имеет двух экземпляров слепков с замечательнейших древних резных камней Эрмитажного собрания, которые бы можно было отослать в Александрийский Университет в Гельсингфорсе, изготовление же новых форм и отлитие с них слепков, займет весьма много времени. При сем, имею честь присовокупить, что I-е Отделение имеет несколько моделей с находящихся в Эрмитаже древностей»³²³.

Пятнадцатью годами позднее, следующий директор Эрмитажа С.А. Геденов (1816–1878) на запрос директора Кассельского музея о возможности пополнить их дактилиотеку, также ответил отказом: «имею честь сообщить Вам, что Императорский Эрмитаж, не имеет слепков с античных резных камней, ни в гипсе, ни в сере, которые бы могли удовлетворить Ваше желание»³²⁴. Вероятно, не была выполнена и просьба главного правления Королевских музеев в Берлине о возможности получить из Эрмитажа слепки с сасанидских гемм для готовящегося там издания «Mitteilungen aus den orientalischen Sammlungen», которое готовил приват-доцент Страсбургского университета Пауль Хорн (Paul Horn; 1863–1908)³²⁵.

Впрочем, были примеры и успешного сотрудничества. Так, эрмитажные резные камни, обнаруженные в процессе раскопок в Северном Причерноморье, вошли в седьмой том, издания возобновленного Германским археологическим институтом в Риме «Impronte Gemmarie

³²⁰ АГЭ. Ф. 1, оп. 6Л, д. 19, л. 19; Ф. 1, оп. 6Е, д. 17.

³²¹ Граф Федор Федорович фон Берг — в 1854–1861 гг. генерал-губернатор Великого княжества Финляндского.

³²² АГЭ. Ф. 1, оп. 1, 1860, д. 12, л. 1.

³²³ АГЭ. Ф. 1, оп. 1, 1860, д. 12, л. 2.

³²⁴ АГЭ. Ф. 1, оп. 2, 1875, д. 14, л. 13.

³²⁵ Публикация, о которой говорится в документе, была осуществлена в 1891 г.: Horn P., Steindorff G. Sassanidische Siegelsteine // Mitteilungen aus den orientalische Sammlungen No 4. Berlin. 1891. Однако ссылок на эрмитажные вещи там нет.

del'Instituto» в 1868 году, при участии Л.Э. Стефани, С.А. Гедеонова и И.Д. Дёля (Johannes Doell или Döll, 1832–1879)³²⁶.

Последнее пополнение коллекции слепков с резных камней в Отделение древностей Императорского Эрмитажа состоялось, по всей видимости, на рубеже XIX и XX в. — в 1889–1890 гг. Им стала коллекция слепков с камей и инталий Британского музея. В последующий период, вплоть до Великой Октябрьской революции эрмитажная дактилиотека существовала, как кажется, без серьезных изменений.

В 1915 году при участии Марии Ивановны Максимовой (хранитель с 1919 года) старая эрмитажная выставка глиптики (рис.124,125) была реорганизована: тематический характер экспозиции был заменен культурно-историческим (рис.126). За основу был взят вышедший в 1900 году монументальный трехтомный труд Адольфа Фуртвенглера «Античные геммы»³²⁷, в котором автор рассматривал историю развития искусства резьбы на полудрагоценных и драгоценных камнях на протяжении трёх тысячелетий и убедительно показывал необходимость введения новых типологических и стилистических критериев изучения произведений глиптики. Работа М.И. Максимовой по реорганизации экспозиции велась вплоть до конца 1917 года, когда все эрмитажные коллекции были провозглашены национальной собственностью, а в музее началась работа по формированию музейной структуры, соответствовавшей новым реалиям. В июне 1918 года на заседании Совета Эрмитажа О.Ф. Вальдгауером, хранителем и заведующим Отделением древностей, было внесено предложение по его реорганизации с разделением на три самостоятельные структурные единицы: Отдел античного искусства, Отдел археологии России и Отдел резных камней³²⁸. Отдел резных камней, оформившийся впоследствии в Отделение глиптики, имел две секции: античных и новых резных камней — к последним были отнесены так называемые пасты и слепки. Вещи отдавались под ответственность трёх хранителей, из которых один назначался заведующим³²⁹. Перед сотрудниками вновь образованного Отделения, в первую очередь, снова вставали задачи по научной классификации богатейшего материала, его разделению на хронологические и топографические группы, подготовке выставок лучших образцов из каждой категории гемм, их публикации и введению в мировой научный оборот в соответствии с вновь опубликованными исследованиями в этой области. «Осуществление всего намеченного плана, — отмечала Мария Ивановна, — потребует еще много лет упорной работы. Но можно с полным

³²⁶ Подробнее см. раздел 2.2.6.

³²⁷ Furtwängler A. Die antiken Gemmen. Geschichte der Steinschneidekunst im klassischen Altertum. 3 Bände (Bd. 1: Tafeln. Bd. 2: Beschreibung und Erklärung der Tafeln. Bd. 3: Geschichte der Steinschneidekunst im klassischen Altertum.). – Leipzig–Berlin, 1900.

³²⁸ Журналы заседаний Эрмитажа. Часть I. 1917–1919 годы. М.Б. Пиотровский (ред.). Серия: Страницы истории Эрмитажа. СПб., 2001. С. 77.

³²⁹ Журналы заседаний Эрмитажа. Часть I. 1917–1919 годы. М.Б. Пиотровский (ред.). Серия: Страницы истории Эрмитажа. СПб., 2001. С. 119–120.

правом надеяться, что когда сокровища Отделения Глиптики будут развернуты в стройном систематическом порядке, научно разработаны и опубликованы в ряде каталогов, тогда собрание резных камней Эрмитажа займет подобающее ему первенствующее место среди прочих однородных коллекций всего культурного мира»³³⁰. Однако воплощению задуманной Максимовой работы помешало решение Дирекции Эрмитажа 1929 года о ликвидации Отделения глиптики и разделении объединенного недавно собрания между тремя отделами Эрмитажа: Отделом древностей, Отделом Востока, и Отделением Прикладного искусства Нового Времени³³¹. Одной из главных причин упразднения Отделения глиптики, стала докладная записка И.А. Орбели, представленная Совету Эрмитажа 29 января 1927 года, в п. 4 которой говорилось: «Как нельзя одновременно делить толпу на бородатых, толстых и блондинов, что, казалось бы, всем должно быть ясно, так же точно невозможно одновременное деление музейных коллекций на памятники Египта, Месопотоамии, Греции, Рима, резные камни, памятники Средних веков, оружие, памятники Кавказа и Ирана, Византии и т.д. Такая классификация не научна, да и невыполнима, просто невозможна»³³². В п. 21 Орбели приводил доводы в пользу несостоятельности существования Отделения глиптики: «Единство и цельность Отделения резных камней всех времен и всех народов есть фикция, несмотря на то, что в ящиках Отделения действительно хранятся 20 000 камней, если не всех времен и не всех народов, то во всяком случае всех тех народов, которые сумели обратить на себя внимание этого Отделения; фикция потому, что все эти тысячи камней ни в исследовательском, ни в экспозиционном отношении, ничем не объединены; якобы приводится линия прослеживания эволюции камнерезного искусства, и его техники нигде не выявляется, и как уже было указано значительные и весьма ценные восточные собрания просто находятся вне круга работ Отделения. Изучаются и экспонируются лишь материалы, происходящие из тех культурных миров, к исследованию которых, и вне рамок глиптики, основательно готовил себя личный состав Отделения — глиптика античная и Возрождения, за которой тянется непосредственно ее продолжающая новая западная и русская глиптики...[...] Нынешнее Отделение резных камней, — продолжал он, — есть в сущности, Отделение резных камней античности, эпохи Возрождения и нового времени...»³³³. В представленной далее «Записке Отделения глиптики», составленной М.М. Максимовой, обосновывалось право выделения глиптического материала в особую группу: «Кабинет Отделения глиптики, с его прекрасной специальной библиотекой и *единственным по богатству* собранию слепков с камней других государственных и частных коллекций, является прекрасно оборудованным центром, где научные работники других

³³⁰ Максимова М.И. Резные камни Эрмитажа // Среди коллекционеров. 1926. Март–Апрель. С. 16–17.

³³¹ АГЭ. Ф. 1, оп. 5, ч. 2, д. 979 (25), ч. 1, л. 25–26.

³³² АГЭ. Ф. 1, оп. 5, 1927, д.638, л. 1.

³³³ АГЭ. Ф. 1, оп. 5, 1927, д.638, л. 9-10.

отделений Эрмитажа, а также посторонние лица, имея под руками все необходимые пособия, могут изучать интересующие их камни»³³⁴. Несмотря на все аргументы, приведенные и представителями других отделов, Советом Эрмитажа было принято решение об упразднении этого подразделения, а вещи, составляющие его фонд, распределить между существующими отделами. По мнению Ю.О. Каган, основным стимулом реорганизации, повлекшей столь серьезные перемены, было выделение вещей для пополнения Отделения мусульманского Востока (с 1926 г. — Отдел Востока), образованного в ноябре 1920 года и возглавляемого И.А. Орбели³³⁵.

Разделение и перемещение предметов из бывшего Отделения глиптики велось на протяжении двух лет: с 1929 по 1931 год, ответственной за передачу частей коллекции новым хранителям была назначена М.И. Максимова, переведенная на этот срок на должность старшего помощника хранителя Отделения Эллинско-Скифских Древностей³³⁶. Все это время она продолжала изучение эрмитажной дактилиотеки до своего увольнения из музея в 1931 году в связи с «чисткой аппарата», и формулировкой «за реакционные группировки, монархические издания, связь с контрреволюционерами-белоэмигрантами Европы, сотрудничество в контрреволюционном белоэмигрантском журнале»³³⁷.

Ликвидация Отделения глиптики повлекла разделение многочисленной, некогда хранившейся вместе, коллекции на группы, передававшиеся в:

- Отдел византийских древностей (хранитель А.А. Мацулевич);
- Отделение греко-римских древностей (хранитель О.Ф. Вальдгауер);
- Отделение Средних веков и эпохи Возрождения (А.Н. Кубе);
- Отделение Кавказа, Ирана и Средней Азии (хранитель К.В. Тревер);

³³⁴ АГЭ. Ф. 1, оп. 5, 1927, д.638, л. 34.

³³⁵ Каган Ю.О. Поступления в кабинет западноевропейской глиптики за последние полвека. // Прикладное искусство Западной Европы и России: сборник научных трудов [науч. ред. Н.Ю. Бирюкова]. Санкт-Петербург: Государственный Эрмитаж, 1999. С. 261.

³³⁶ АГЭ. Ф. 1, оп. 13, д. 515, л. 78.

³³⁷ Увольнение М.И. Максимовой не было в реальности связано с контрреволюционной деятельностью, а, как часто случалось в то время, было следствием ее связей с зарубежными учеными и неоднократными поездками за границу, как до поступления в Эрмитаж, так и во время работы в музее, вероятно, роль сыграли и неприязненные отношения с И.А. Орбели. В 1909 г. она окончила знаменитые Бестужевские курсы, где занималась у М.И. Ростовцева, находившегося с 1918 года в эмиграции. С 1909 по 1914 год она училась в Бонне и Берлине под руководством знаменитых профессоров Г. Лёшке (G. Loeschke) и А. Гольдшмидта (A. Goldschmidt), во время учебы там бывала в Греции, Австрии, Италии, Англии. С 1927 по 1929 год была командирована для работы над памятниками искусства и археологии в музеи Германии и Франции. Вероятно, тому, что Мария Ивановна оказалась в списке людей, подвергшихся чисткам, способствовало и ее «не народное», купеческое происхождение. Ее отец, Иван Максимович, был купцом первой гильдии, действительным статским советником, владел в Петербурге банкирской конторой и лавками в Гостином дворе. Он также имел собственный дом на ул. Спасской (совр. ул. Рылеева д. 29), где Мария Ивановна прожила всю жизнь. (АГЭ. Ф. 1, оп. 13, № 514–515). Подробнее см.: Дмитриева Е.Н. Хранители и коллекции. Исследование эрмитажного собрания античных резных камней в XX веке // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. Вып. 4. / Под ред. А.В. Захаровой, С.В. Мальцевой. – СПб.: НП-Принт, 2014. С. 50–60.

- Отделение Востока (хранитель И.А. Орбели)³³⁸.

Таким же образом между Отделениями делились и инвентари: «Комиссия по ликвидации бывшего Отселения глиптики на заседании 9 июля 1931 года, рассмотрев имеющиеся материалы, постановила довести до вашего сведения нижеследующее соображения:

Что касается до томов инвентаря, комиссия подтверждает целесообразность решения Комиссии по ликвидации Отделения глиптики о передаче на хранение и для пользования отдельных томов инвентаря бывшего Отделения глиптики в те сектора, в которых будет храниться большая часть камней, записанная в каждом данном томе инвентаря с тем, что по мере окончания новой инвентаризации соответственные тома передавались на постоянное хранение в архив Эрмитажа. То есть в сектор Запада имеют поступить тома I, II, V, VI, VII, VIII, IX инвентаря, а в Сектор Античного Общества тома III, IV»³³⁹ (стиль, орфография и пунктуация подлинника сохранены — ЕД).

В этом же акте фиксировалось положение о передаче слепков с резных камней: «В отношении организованных коллекций слепков, составленных в XVIII и XIX вв. ввиду невозможности и нецелесообразности расчленения их, передать для хранения в сектор Запада без права расчленения и с обязательством создать условия для пользования остальными секторами Эрмитажа, с неременным условием хранения их вместе с каталогами в одном лице. В части касающейся собрания слепков, не хранящейся в организованном виде, признать целесообразным поручение М. Максимовой их систематизации, составления описи и проекта распределения их по секторам. В части касающейся специального оборудования бывшего Отделения глиптики, передать в Сектор Запада, представляющие высокую ценность как предметы мебели рентгеновские шкафы и прочие предметы XVIII века. Из числа рентгеновских шкафов во временном пользовании Сектора Античного Общества шкаф 1 и 2 и в пользовании Сектора Востока один шкаф Екатерининского времени (шкаф №6). Все три впредь до изготовления нового оборудования для хранения резных камней»³⁴⁰.

Несмотря на четкое указание не делить организованные коллекции слепков, с прилагающимися к ним каталогами между отделами, они были разделены. К сожалению, пока не удалось обнаружить какого-либо документа, фиксирующего причину этого решения, однако, фактически некогда целостная коллекция была рассеяна по отделам музея. Так, например, 61 том из собрания «Impronte Gemmarie» Т. Кадеса принадлежит в настоящее время хранению ОАМ, а книги с 62-й по 75-ю находятся в ОЗЕПИ, такая же судьба постигла и набор со слепками Дж Либеротти, 3 тома из серии которого оказались в ОАМ, остальные — в ОЗЕПИ. В

³³⁸ АГЭ. Ф. 1, оп. 5, д. 1044, л. 49.

³³⁹ АГЭ. Ф. 1, оп. 5, д. 1044, л. 53.

³⁴⁰ АГЭ. Ф. 1, оп. 5, д. 1044, л. 54.

архивных документах, относящихся к этому периоду, не содержится актов о передаче той или иной части некогда единого собрания из Отделения глиптики в тот или иной отдел. Удалось обнаружить лишь расписки о передаче слепков с египетских и восточных гемм в Отдел Востока³⁴¹.

О каталогах, прилагавшихся к собранию слепков, следует сказать особо. Как следует из представленного ранее материала, со времен Кёлера особого каталога, включавшего только собрания слепков, поступавших в Эрмитаж, создано не было. По всей видимости, существовала опись собраний слепков, но до настоящего момента ее обнаружить не удалось. Вероятно, это не было сделано, поскольку оттиски, несмотря на их ценность в качестве сравнительного научного материала, относились к вещам второстепенной важности, а потому передавались либо «шкафами», либо общим количеством, без точных описаний. На отдельных крупных слепках и папках-книгах иногда можно встретить номера по книге поступлений XIX века в формате «КП-порядковый номер». Однако после всех перемещений в музей, выделения в советский период вспомогательного фонда, к которому были отнесены слепки, обнаружить эту книгу (или книги) поступлений, где бы был указан год и обстоятельства их внесения в музейный фонд, пока не удалось.

Рукописные и печатные каталоги, изначально сопровождавшие коллекцию при поступлении в музей в XVIII–XIX вв., также были отделены от слепков и переданы ОРДФ, в Научную библиотеку Эрмитажа, либо в филиальные библиотеки при отделах, что, конечно, чрезвычайно затруднило атрибуцию отдельных слепков и целых собраний. Подобные каталоги, как правило, содержали лишь описания, поэтому, будучи разделенными с коллекциями, которые они призваны были сопровождать, становились совершенно «слепыми». Так, например, в акте без номера от 9-го апреля 1934 года зафиксировано, что «в присутствии Ученого Специалиста-Консультанта при Дирекции — И.А. Орбели, научным сотрудником С.А.О.³⁴² — Данилевич Л.А. были сняты с инвентарного шкафа в секторе Античного общества печати Орбели и Данилевич [порядок слов документа сохранен — ЕД], бывшие в исправности, и из шкафа вынуты:

- 2 тома “Catalogue raisonne de pierres gravees par Raspe”
- 2 тома “Raspe deser. des pates de Tassie”;
- 1 том “Raspe deser. des pates de Tassie”;
- 1 том “Raspe deser. des pates de Tassie par Raspe”;

³⁴¹ АГЭ. Ф. 1, оп. 5, д. 1044, л. 51–53.

³⁴² С.А.О. — Сектор античного общества (Отделения древностей).

- 1 том “Cabinet de Tassie par Raspe”»³⁴³.

Ввиду того, что на всех семи перечисленных книгах имелся экслибрис эрмитажной библиотеки (вероятно, еще со времен хранения их вместе со слепками Тасси, к которым они прилагались, в библиотеке при А.И. Лужкове) и, как сказано в акте, «нет отметок о закреплении их за каким-либо сектором, означенные книги были сданы заведующему Библиотекой Эрмитажа — О.Э. Вольценбургу для дальнейшего направления их или хранения в Библиотеке, согласно установленному порядку»³⁴⁴. Таким же образом были разделены с сопровождавшими их каталогами коллекции слепков с гемм Фарнезе, И.И. Бецкого, *Impronte Gemmarie del’Istituto*. Между тем, судьба некоторых собраний оказалась более счастливой, и прилагавшиеся к ним рукописные каталоги продолжали храниться вместе ящичками, коробочками, лотками со слепками, которые описывали. Среди них, в частности, оказались собрания слепков Ф.Д. Липперта и С. Понятовского.

В 50-е годы XX-го столетия слепки с резных камней все же начали принимать на ответственное хранение, но в качестве вспомогательного материала, не имеющего музейного значения³⁴⁵. При этом слепки по-прежнему продолжали использовать как при экспонировании оригинальных резных камней, так и во внутренней музейной жизни. Гипсовые слепки из коллекций оттисков XIX века, наряду с фотографиями, использовались для составления наглядных топографий витрин (рис.127). Оттиски из стеклянной массы (лителики) использовались в качестве личных печатей хранителей для опечатывания дверей хранилищ и залов (рис.128). Так, например, М.И. Максимова использовала «печатку из лилового стекла с головой Афины, оправленную в новый золотой перстень»³⁴⁶, эта практика существовала в музее вплоть до конца 1990-х годов, что подтверждается и актами Отдела научной документации: например, Ю.О. Каган с актом №609 от 24.09.1987 передавала на постоянное хранение в ОНД Эрмитажа двести лителиков из вверенного ей вспомогательного хранения для их использования в качестве личных печатей хранителей.

³⁴³ Архив ОАМ. Акт б/н от 9.04.1934. В настоящее время каталоги Тасси-Распе находятся на хранении в ОРДФ (Ф. 1, оп. 6С, д. 32)

³⁴⁴ Архив ОАМ. Акт б/н от 9.04.1934. В настоящее время каталоги Тасси-Распе находятся на хранении в ОРДФ (Ф. 1, оп. 6С, д. 32).

³⁴⁵ Подробнее см. Главу 3.

³⁴⁶ АГЭ. Ф. 1, оп. 5, д. 1044, л. 49.

2.2 Характеристика эрмитажного собрания. Состав коллекции.

Как было показано в предыдущем разделе, эрмитажная коллекция слепков с резных камней, формировавшаяся на протяжении более ста лет к началу XX века представляла собой богатое и разнообразное собрание, где были представлены многие коллекции оттисков с гемм основных европейских музеев и частных собраний. В приложении 2 диссертации представлен перечень атрибутированных организованных коллекций, хранящихся в музее в настоящее время. Однако подробное рассмотрение всех коллекций, включенных в список, в рамках одного исследования не представляется возможным, ввиду их многочисленности. Поэтому к подробному рассмотрению выбраны коллекции, отражающие различный подход к их составлению, и следовательно, иллюстрирующие разнообразные типы дактилиотек, сложившиеся на протяжении рассматриваемого в работе периода.

Так, например, собрание слепков Тасси, нельзя обойти вниманием в силу особенностей его поступления, состава, и влияния, которое оно оказало на формирование эрмитажной коллекции слепков в целом. Дактилиотека И.И. Бецкого, собрание слепков с гемм Фарнезе и коллекция оттисков с гемм князя С. Понятовского представляют собой пример уникальных частных собраний, первые два из которых долгое время имели неправильную атрибуцию и были практически забыты. При этом анализ перечисленных коллекций, ставших не только проявлением личных художественных вкусов и пристрастий их владельцев, являющихся, в свою очередь, отражением эстетических предпочтений целой эпохи, позволяет реконструировать состав собраний, рассеянных в силу разных обстоятельств, и восстановить облик гемм, считавшихся до настоящего времени утраченными. К этой категории, безусловно, относятся коллекции слепков с резных камней Фарнезе и князя Понятовского.

Рассмотрением коллекций «Impronte Gemmarie del' Instituto» и «Gemmarie Impronte Cades» — это пример ввода в международный научный оборот и научной публикации вновь открытых гемм. Собрание Дж. Либеротти выбрано как пример использования слепков с резных камней в качестве художественного альбома, бывшего одновременно образцом сувенирной продукции. В работе упомянута дактилиотека Британского музея, а собрания Кабинета монет и медалей французской Национальной библиотеки и коллекция слепков с инталий и камей Берлинского антиквариума приводятся в качестве примеров публикации музейных коллекций и рассмотрены более подробно.

На основании анализа структуры и состава коллекций слепков, рассмотренных в настоящем разделе, ниже представлена их типология, причем особое внимание уделено художественному потенциалу слепков (раздел 2.3).

2.2.1 Пасты Джеймса Тасси

Деятельность Дж. Тасси и его опыты по производству слепков с резных камней до заказа Екатерины II, были описаны в пункте 1.1 (С. 39–44), поэтому в настоящем разделе внимание сосредоточено на рассмотрении истории изготовления и поступления оттисков Тасси в эрмитажное собрание. История их поступления в музей детально изучена и представлена в работах Ю.О. Каган³⁴⁷. В настоящее время основная часть коллекции, количеством более 15 000 единиц, находится в хранении Отдела западноевропейского прикладного искусства.

Начало этому масштабному предприятию было положено просьбой Екатерины II к ее агенту-комиссионеру в Париже, барону Мельхиору Гримму (Friedrich Melchior, Baron von Grimm; 1723–1807), выраженной в письме от 25 июня 1781 года, где она просила «раздобыть слепки из серы или какого-нибудь другого материала с резных камней кабинета короля Франции, тех, что в Сен-Дени, и тех, что у герцога Орлеанского»³⁴⁸. Через год, 21 июля 1782 года, императрица получила ответ, в котором Гримм сообщал, что «не найдя в аптеках Франции ничего такого от камейной болезни», лучшее что он нашел — слепки Липперта из Дрездена. «Однако я обнаружил лекарство с еще большей славой, которое быстро излечит Ваше Величество, — продолжал он, — в Лондоне есть некий Джеймс Тасси, который имитирует все резные камни, что попадают ему под руку, в пасте с большим совершенством. Помимо того, что сами слепки высокого качества, он скрупулезно имитирует и сам камень, вплоть до его изъянов, если таковые имеются. И таким образом, с небольшими затратами, можно иметь факсимиле, в точности повторяющее оригинал. Он продает инталии от полутора до двух с половиной шиллингов, а камеи — за полгинеи, эмалевый оттиск — за шиллинг. В 1777 году его коллекция насчитывала 3700 экземпляров, и он намеревается увеличить его еще на несколько тысяч. Если здоровье Вашего Величества того требует, — заключал Гримм, — я войду с месье Тасси в сношение»³⁴⁹. Однако письмо Гримма запоздало: Екатерине о пастах Тасси, уже было доложено книготорговцем И.И. Вейтбрехтом (Johan Jacob Weitbrecht; 1744–1803), и речь в нем шла о 6000 оттисках из стекловидного сплава³⁵⁰.

³⁴⁷ Каган Ю.О. Кабинет слепков Джеймса Тасси в Эрмитаже. К истории русско-английских художественных связей в XVIII веке // ТГЭ XIV. Западноевропейское искусство. 4 // Л., 1973. С. 82–97; Каган Ю.О. По слепкам Тасси // Каган Ю.О. Класс резного художества. Екатеринбург. 2002. С. 159–167; Kagan J. Gem Engraving in Britain from Antiquity to the Present. With a Catalogue of the British Engraved Gems in The State Hermitage Museum. Catalogue. Beazley Archive – Studies in Gems and Jewellery 5. Oxford, 2010. P. 135–158.

³⁴⁸ СБРИО. Т. 23. СПб., 1878. С. 210.

³⁴⁹ СБРИО. Т. 44. СПб., 1885. С. 243.

³⁵⁰ Максимова М.И. Императрица Екатерина Вторая и собрание резных камней Эрмитажа // СГЭ I, Пг., 1920. С. 57.

Покупкой как можно более полного собрания копий с гемм европейских собраний Екатерина, по всей видимости, старалась обезопасить себя от поступления в ее кабинет резных камней подделок, поскольку ей постоянно поступали предложения о приобретении, как античных резных камней, так и произведений современных ей резчиков. Помимо этого с 1785 года начинаются длительные переговоры о приобретении коллекции герцога Орлеанского, закончившиеся покупкой практически одновременно с поступлением последней партии тассиевских оттисков. Благодаря им же, был выявлен и беспрецедентный случай обмана Екатерины II с приобретением ею коллекцией лорда Беверли, когда часть коллекции лорд удержал у себя³⁵¹.

Заказ Тасси был сделан на весь имеющийся у него ассортимент оттисков и обеспечивался авансом в размере 400 рублей. Весь же заказ, согласно имеющимся данным, обошелся российской императрице в £2 709 и соответствовал следующим требованиям:

- коллекция должна быть как можно более полной и содержать слепки наилучшего качества, как с античных гемм, так и с произведений современных мастеров;
- они должны быть точными по размеру копиями оригиналов, при этом прочными;
- материал слепков должен воспроизводить цвет оригинального камня и иметь дублет в виде слепка из «белой эмали»;
- собрание должно размещаться в специальных шкафах-кабинетах, сделанных самым именитым краснодеревщиком Лондона;
- к коллекции должен прилагаться каталог с научным описанием и сведениями, способными подтвердить историю геммы и выявить достоинства резьбы;
- слепки должны располагаться в соответствии с сюжетно-хронологическим порядком³⁵².

Первая партия слепков прибыла в Петербург в 1783 году и состояла из 6076 цветных оттисков и такого же количества в эмали (рис.129,130). Со второй поставкой в 1786 году, коллекция императрицы возросла до 9065 номеров, с третьей — до 12 725. К 1788 году составила уже 15 050 копий с древних и новых гемм³⁵³. Партии с оттисками прибывали в Петербург в специальных шкафчиках, изготовленных кабинетным мастером Дж. Роучем (J. Roach) по эскизам архитектора Джеймса Уайета (James Wyatt; 1746–1813) (рис.131,132).

Другое необходимое условие, поставленное императрицей — каталог, написанный «ученым человеком», было реализовано при помощи Рудольфа Эрика Распе (Rudolf Erich Raspe; 1737–1794), ученого, профессора и библиотекаря Кассельского университета, известного

³⁵¹ Неверов О.Я. Античные камеи в собрании Эрмитажа. Л., Искусство. 1988. С. 5.

³⁵² Kagan Y. Gem Engraving in Britain from Antiquity to Present with Catalogue of the British Engraved Gems in The State Hermitage Museum. Oxford, 2010. Pp. 140–141.

³⁵³ Kockel V., Graepler D. Daktyliotheken...P. 85.

в Лондоне публикациями сочинений на разные темы, а также переводами книг с немецкого на английский. Распе по роду своей деятельности (в Касселе в его обязанности входило хранение коллекций, в том числе и нумизматического кабинета Фридриха II Гессен-Кассельского) был хорошо знаком с работами И.И. Винкельмана, поэтому для организации дактилиотеки Екатерины II, он выбрал структуру и тип описаний, разработанные И.И. Винкельманом для каталога собрания барона фон Штоша³⁵⁴. Каждая из партий слепков, присылаемых в Петербург, сопровождалась отдельными частями рукописного каталога, первая из которых написана собственноручно Р.Э. Распе, а все последующие переписчиком³⁵⁵. В 1791 году была опубликована печатная версия каталога Тасси-Распе в двух томах на французском и английском языках (рис.133,134)³⁵⁶.

Так же, как и его предшественники, Распе снабжает свой труд довольно пространным введением, где повествует о функциях резных камней у разных народов, приводит историю развития глиптики с древнейших времен, историографию, где указаны и труды античных авторов и его современников (И.И. Винкельмана, П.Ж. Мариетта, Л. Наттера и др.). Распе упоминает и о предшественниках Дж. Тасси в изготовлении слепков с резных камней, указывая на недостатки их работы перед теми, что представлены у первого: «Господин Рейфенштейн в Риме, — пишет он, — делал очень успешные эксперименты в снятии точных оттисков, имитируя различные многослойные камни, которые по ряду причин, никогда не получались хорошо в таких материалах как воск, сургуч, гипс и стекло одного цвета; трудности возникали в связи с их размером и формой, различной природой разных сортов стекла, которые часто враждебны друг другу и плохо объединяются в слои, кои иногда многочисленны; как не мог он достичь полного успеха в химической области, так и не сумел сделать этого в технической. Слепки или имитации, которые он производил, требовали доработки резцом гравера; потому что насечки и рельеф оригиналов, требовали заполнения глиной или воском, и потому трудно их вынуть из формы безопасно, не повредив. Поэтому такие слепки недостаточно утонченны, четки и неточно передают изображение, после доработки гравером»³⁵⁷. Распе был также хорошо знаком с собраниями более профессиональных предшественников Тасси: Дэном,

³⁵⁴ Winckelmann J.J Description des pierres gravées du feu Baron de Stosch. Florence. 1760.

³⁵⁵ Каган Ю.О. Кабинет слепков Джеймса Тасси в Эрмитаже. К истории русско-английских художественных связей в XVIII веке // ТГЭ XIV. Западноевропейское искусство. 4 // Л., 1973. С. 90.

³⁵⁶ Raspe R.E. A Descriptive Catalogue of a General Collection of Ancient and Modern Engraved Gems, Cameos as well as Intaglios, Taken from the Most Celebrated Cabinets in Europe, and Cast in Coloured Pastes, White Enamel and Sulfur by James Tassie, Modeller; Arranged and Described by R.E. Raspe. Vol. I-II, London, 1791.

³⁵⁷ Raspe R.E. A Descriptive Catalogue of a General Collection of Ancient and Modern Engraved Gems, Cameos as well as Intaglios, Taken from the Most Celebrated Cabinets in Europe, and Cast in Coloured pastes, white Enamel and Sulfur by James Tassie, Modeller; Arranged and described by R.E. Raspe. London, 1791. P. LVI.

Липпертом, Пихлером, но и в них, помимо высокой стоимости и хрупкости, находил такие недостатки, как «ложный блеск на поверхности»³⁵⁸.

Большим преимуществом паст Тасси, по сравнению с его предшественниками, было то, что масса не подвергалась усадке и сжатию при обжиге, в ней не образовывались воздушные пузырьки. Благодаря этим достоинствам, слепки воспроизводили мельчайшие детали и не нуждались в финальной обработке резцом, подвергаясь лишь тончайшей полировке.

Основная часть каталога Тасси-Распе представляет собой простой список с указанием техники исполнения, материала и имени владельца, в нем также воспроизводятся все имеющиеся на геммах надписи. Кроме того, описание камня периодически сопровождается оценкой мастерства резчика, заметками о провенансе и подлинности геммы. Однако репертуар слепков, предложенный Тасси, был столь разнообразен, что Распе был вынужден ввести новые категории, объединявшие работы современных резчиков, куда входили многочисленные портреты, сюжеты, содержавшие всевозможные аллегории и символы³⁵⁹. Помимо эрмитажного рукописной версии каталога, датированной 1788 годом, в настоящее время известно еще два его полных комплекта: одна из них хранится в Шотландии, в Национальной портретной галерее в Эдинбурге, где представлены отливки из стекла, белой эмали и красной серы (там же хранятся и все формы для литья), другая — в музее Виктории и Альберта в Лондоне³⁶⁰.

В 1793 и 1806 году в Эрмитаж поступают дополнительные серии слепков Тасси, числящиеся в книге поступлений под названием «Supplement»³⁶¹, описи которых, однако, пока не удалось обнаружить. Это «Дополнение», по всей вероятности, вместе с другими слепками, подаренными Екатериной II Марии Федоровне и Павлу Петровичу, было отправлено в Павловский дворец, так как, напомним, вдовствующая императрица увлекалась вырезыванием гемм и деланием слепков с них и «до большого совершенства изволила достигнуть в сем искусстве»³⁶². Оттиски хранились в шкафчике из сатинового дерева с кручеными ножками (рис.135), и оставались в Павловске после смерти Марии Федоровны до начала Великой Отечественной войны. Во время войны шкафчик погиб, а слепки, хранившиеся в нем, главный хранитель Павловского дворца-музея А.М. Кучумов (1912–1993)³⁶³ обнаружил в

³⁵⁸ Raspe R.E. A Descriptive Catalogue of a General Collection of Ancient and Modern Engraved Gems, Cameos as well as Intaglios, Taken from the Most Celebrated Cabinets in Europe, and Cast in Coloured pastes, white Enamel and Sulfur by James Tassie, Modeller; Arranged and described by R.E. Raspe. London, 1791. P. LVIII.

³⁵⁹ Raspe R.E. A Descriptive Catalogue of a General Collection of Ancient and Modern Engraved Gems, Cameos as well as Intaglios, Taken from the Most Celebrated Cabinets in Europe, and Cast in Coloured pastes, white Enamel and Sulfur by James Tassie, Modeller; Arranged and described by R.E. Raspe. London, 1791.

³⁶⁰ URL: <http://www.beazley.ox.ac.uk/gems/tassie/default.htm> (дата обращения 01.10.2016).

³⁶¹ АГЭ. Ф. 1, оп. 1, 1805, д. 5, л. 1.

³⁶² Записки князя Ф.Н. Голицына, с предисловием издателя и воспоминанием о князе М.Ф.Голицыне // Русский архив. Кн. I, тетрадь 5, 1874. С. 1319.

³⁶³ А.М. Кучумов обнаружил шесть коробок, в которых хранились 7986 литиков из собрания библиотеки Росси. Среди них были оттиски с гемм из сургуча в бумажной золоченой оправе, геммы в из «белой эмали» в бумажной

1945 году в Риге, и впоследствии они были переданы директором Рижского музея Я. Блауманисом³⁶⁴ в Павловск, где и находятся по сей день³⁶⁵.

Заказ, выполненный Тасси для Екатерины, сильно впечатлил владельцев других коллекций глиптики, открыв мастеру доступ в ранее недоступные для него коллекции. Так, например, Тасси удалось расширить репертуар за счет гемм короля Неаполя, короля Франции, Леоне Строщи, кардинала Алессандро Альбани (Alessandro Albani; 1692–1779), собрания сокровищницы Сан-Дени и пр. Таким образом, ассортимент предлагаемых Тасси паст увеличился в два раза: то есть до 6000 экземпляров и, соответственно, до 12 000 единиц, поскольку каждая вещь выполнялась в двух материалах.

Нужно отметить, что Тасси и Распе продолжили работу над пополнением коллекции слепков, и во многом именно благодаря «русскому предприятию», им удалось выпустить ставший довольно популярным среди коллекционеров и любителей антиков печатный каталог, содержащий не менее 15 800 позиций. «Так, представленные [в каталоге] сразу оригиналы, копии и имитации, древние и современные, хорошие и плохие, предстают их характерные различия в интуитивно-понятной форме. Эти слепки, при частом рассмотрении, приучают глаз лучше, чем книги и гравюры, к этой науке, каждый камень, который с помпой выдается за античный, должен быть судим по этому критерию»³⁶⁶.

«Нам нужно лишь победить эту ревность, — писал Распе, — и тогда можно было бы следовать нашему плану... Грандиозный заказ возымел такой эффект, что обладатели резных камней начали чувствовать, что общая коллекция, приведенная в отличный порядок, вместо того, чтобы понизить цену оригиналов, повысит их цену и известность, осветит их в истинном свете и будет служить, таким образом, искусствам и наукам и установит, наконец, предел незнанию, претензиям и уловкам невежественных торговцев»³⁶⁷. И далее продолжает: «Надежды начали осуществляться. Художники и знатоки, чтобы не обмануться в выборе сюжетов, приходят очень часто проконсультироваться с нашими отпечатками, регистрами

золоченой оправе и оттиски из стеклянной пасты в бумажной золотой оправе и без оправы. Согласно инвентарной книге 1938-1940 гг. №16 литики в пронумерованных ящиках и коробках. Эти ящики были записаны в указанную книгу под отдельными номерами с №7246 по №7494 с указанием количества предметов в каждом. Всего литиков — 13399 штук, из них: инталии — 9001, камеи — 1537, оттиски на белом стекле — 403, оттиски на красной пасте — 590. Парные — 1741. Разные — 127 (In memoriam... С.213-214).

³⁶⁴ In memoriam. Павловск. Собрание дворца-музея. Потери и утраты: [по материалам выставки «In Memoriam», посвященной 70-летию Победы в Великой Отечественной войне. Авт. сост.: П.Р. Гафифуллин]. СПб., 2015. С. 213.

³⁶⁵ Kagan J. Gem Engraving in Britain from Antiquity to the Present. With a catalogue of the British engraved gems in The State Hermitage Museum. illustrated throughout with maps, plans, drawings and photographs in colour and black and white. Catalogue. With CD. Beazley Archive - Studies in Gems and Jewellery 5. Oxford, 2010. P.148.

³⁶⁶ Raspe R.E. A descriptive catalogue of a general collection of ancient and modern engraved gems, cameos as well as intaglios: taken from the most celebrated cabinets in Europe; and cast in coloured pastes, white enamel, and sulphur, by James Tassie, modeller. Vol. I. London, 1791. P.LXIV.

³⁶⁷ АГЭ. Ф. 1, оп. 6С, д. 32, л. III.

и каталогами, и огромное количество Кабинетов, в которых нам отказывали, открылись для нас»³⁶⁸.

Судьба эрмитажного Кабинета слепков Тасси складывалась в стенах музея довольно непросто: их постоянно перемещали из зала в зал (например, из «монетного отделения в фарфоровую галерею»)³⁶⁹, часто без надлежащей фиксации перемещений и передач между хранителями. Один из документов начала XX века, например, содержит пометку такого рода: «коллекция слепков из стекла работы Тасси с античных и новых камей в том виде, в каком она у меня хранилась»³⁷⁰, то есть не указано ни количество передаваемых вещей, ни материал, ни их сохранность. Нередко слепки изымались из предназначенных для их хранения ящичков: основная часть слепков из шкафов, в которых они прибыли, впоследствии были перемещены в семь шкафов меньшего размера на 100 ящичков каждый, несколько иной отделки, но созданных, судя по совпадению ее отдельных деталей и пород дерева, тем же кабинетным мастером Дж. Роучем. Причиной тому, видимо, было размещение копий с эрмитажного собрания глиптики, которые с 1788 года начали изготавливаться приглашенным из Германии химиком, стекольщиком и резчиком Георгом Кенигом³⁷¹.

Создается впечатление, что из-за своей востребованности они все время находились в беспорядке, о чем свидетельствует, например, запись в документе от 1866 года: «Г-н Дёль представляет все условия к успешному вспоможению г-ну Стефани в каталогизировании и классификации богатой, но до сих пор в надлежащий порядок еще не приведенной [коллекции] камеев и резных камней Эрмитажа. Способности свои г-н Дель явил уже в практике, при начатой им с отличным знанием дела, классификации оттисков Тасси и Распе, число которых простирается до 15 000 нумеров»³⁷² (стиль, орфография и пунктуация подлинника сохранены — ЕД).

Таким образом, коллекция слепков с резных камней, выполненная Джеймсом Тасси стала первым большим систематическим собранием, призванным, с одной стороны, оградить царскую дактилиотеку от всякого рода фальсификаций, с другой — получить коллекцию, дававшую как можно более полное представление о развитии искусства глиптики разных периодов и исторических регионов, расширяя возможности изучения и систематизации уже имеющихся гемм. Дидактический потенциал слепков Тасси был использован в России не только в теоретической области, но и нашел широкое применение в практической. Мастера учрежденных гранильных фабрик в Петергофе и Екатеринбурге, нуждавшиеся в моделях для

³⁶⁸ АГЭ. Ф. 1, оп. 6С, д. 32, л. IV.

³⁶⁹ АГЭ. Ф. 1, оп. 5, 1912, д. 23, л. 30.

³⁷⁰ АГЭ. Ф. 1, оп. 5, 1912, д. 23, л. 30.

³⁷¹ Тройницкий С.Н. Георг Генрих Кениг // СГЭ. Вып. I, Петроград, 1921. С.24.

³⁷² АГЭ. Ф. 1, оп. 5, 1866, д. 2, л. 157.

изготовления камей и инталий местного производства, использовали оттиски Тасси в качестве образцов, которые были официально утверждены в этом качестве уже в первые годы XIX века³⁷³.

³⁷³ О художественном потенциале слепков см. подробнее раздел 2.3.

2.2.2 Дактилюотека И.И. Бецкого

Иван Иванович Бецкой (1704–1795) (рис.136,137), один из образованнейших людей своего времени, много путешествовавший по Европе, лично знавший многих знатоков античности и агентов антикварного рынка, среди которых, например, были Ф.М. Гримм и археолог и антиквар А.К. Кейлюс, собрал собственную ценную художественную коллекцию. Будучи одним из ближайших сподвижников Екатерины II, ее личным секретарем, он не мог остаться в стороне от главного увлечения европейской аристократии и русской императрицы, и потому частью его собрания была дактилюотека, которую он в 1772 году, как было указано в первой главе, передал в дар Академии художеств, президентом которой был назначен в 1764 году.

Начиная с 1756 года, и на протяжении шести лет И.И. Бецкой изготавливал, а затем отливал в стекле восковые оттиски с принадлежавших ему резных камней, а также с гемм, хранившихся в собраниях других путешественников, преимущественно, конечно, иностранцев. Ему нередко удавалось познакомиться с такими памятниками во время своих поездок и получить возможность отпечатать интересовавшие его образцы.

Дактилюотека Ивана Бецкого размещавшаяся в «двух шкафах с гравированными антиками, весьма древними, и с редкими слепками», состояла из 2106, изготовленных им самим экземпляров, выполненных в двух материалах: из цветной стеклянной массы и сургуча. Причем, если масса передавала цвет оригинального камня, то сургуч служил для того, чтобы было «довольно простых глаз, чтобы здраво судить, о достоинстве вещей»³⁷⁴. Коллекцию сопровождал каталог³⁷⁵ (рис.138,139) с предисловием составителя и «поучительной басней» под названием «Два источника», сочиненной секретарем Бецкого Я.Б. Княжниним (1740–1791)³⁷⁶ (рис.140). Необходимо отметить, что как в предисловии, написанном И.И. Бецким, так и в «басне» Княжнина красной нитью проходит тема значения получения образования и, что немаловажно, самообразования в жизни человека, а также подчеркивается очистительная и благотворительная сила знания.

Назначение академического кабинета раскрывается также в словах самого И.И. Бецкого: «...сей кабинет заключает многие пользы, касающиеся до наставления юношества; увеселяя его; он приведет на память главные черты баснословия; а как нет почти никакой басни, даже и

³⁷⁴ Бецкой И.И. Роспись с истолкованием кабинета резных камней И.И. Бецкого. 1772. С. 6

³⁷⁵ АГЭ. Ф. 1, оп. 6С, д. 34.

³⁷⁶ Неверов О.Я. Дактилюотека И.И. Бецкого // ТГЭ. Т. LXI. Античный мир. Искусство и археология. СПб.: Издательство Государственного Эрмитажа. 2008. С. 187.

самого заблуждения, которое не заимствовало чего-нибудь от истины баснословных времен, молодые люди пройдут по временам героичным и историческим. Познавая имена великих людей, добрых государей, истинных граждан, ученых, художников славных, которые были друзья, законодатели, благотворители человечества, узнают они также монументы, воздвигнутые их славе. И как пример все может над сердцем и подражание есть первое дарование человека; то сии монументы могут возбудить соревнование, обратить их самолюбие к доброму. Сие самолюбие в морали то же, что рычаг в механике. Большее или меньшее совершенство сих резных камней означает рождение, успехи, совершенство и падение художеств в разные века. От них еще и та польза, что они дают вкус прекрасной природы. Определяющиеся для художеств в малом будут иметь образцы во всех родах. Когда по выходе из учения наши молодые люди будут путешествовать и когда увидят они кабинеты в Европе; то не столько будут смущены, новы и устыжены, как я был до приобретения сих знаний»³⁷⁷. Он также подчеркивает уникальность своей дактилиотеки: «Один сей только кабинет известен мне, где бы находились возле резных камней рельефы. Везде должно употреблять воск приготовленный, чтобы видеть красоту отпечатки, с помощью лупы, показывающей все черты, что медленно и скучно для любителей. Здесь довольно простых глаз, чтобы здраво судить о достоинстве вещей: здесь они расположены по секциям и классам; почему можно их с большой легкостью понять и мыслию обнять вообще. Всякое свободное время, которое мне мои упражнения в шесть лет [от 1756 года] оставляли, было употреблено на сию работу, на сие распоряжение; что все было сделано моими руками»³⁷⁸.

Таким образом, Бецкой раскрывает функции своей коллекции слепков: ознакомление с древней мифологией, преимущественно античной, использование в качестве наглядного материала для изучения истории глиптики, иллюстративного материала к литературным произведениям античности, в дополнение — повышение уровня художественного образования в России на европейский уровень. Поскольку «столько раз в путешествии был я унижен моим незнанием о вещах, которые существенно должно знать! Наши воспитанники будут иметь сведения о сих вещах: план их воспитания оное нам обтощает»³⁷⁹.

Д.И. Прозоровский (1820–1894) отмечал, что и к концу XIX столетия собрание Бецкого не утратило учебной актуальности, а наличие подписных камней давало возможность изучать манеру и особенности резьбы не только античных мастеров, но и современных: «получить хотя небольшую серию имен, между которыми находятся и имена знаменитые. Серия эта разделится

³⁷⁷ Бецкой И.И. Роспись с истолкованием кабинета резных камней. СПб., 1772. С. VII–VIII.

³⁷⁸ Бецкой И.И. Роспись с истолкованием кабинета резных камней. СПб., 1772. С. VII.

³⁷⁹ Бецкой И.И. Роспись с истолкованием кабинета резных камней. СПб., 1772. С. VI.

на два порядка: в одном будут поименованы художники древних времен, а во втором — художники времен позднейших»³⁸⁰.

Будучи знаком с собраниями и посвященными им трудами европейских мастеров, в первую очередь, конечно, Л. Бегера, А.К. Кейлюса, де Гравелля, П.Ж. Мариетта, Ф. Штоша, И.И. Винкельмана и Ф.Д. Липперта, И.И. Бецкой разделил свою дактилиотеку на следующие «секционы и классы»:

- Класс I. Египетские камни (иероглифы; Изиды; Гарпократ; Анубис и Каноп; Египетские жрецы);
- Класс II. Мифология:
Главные божества: Сатурн; Кибела; Юпитер; Юнона; Молния и орел; любви Юпитера (Леда, Кастор и Полукс, Ганимед, Геба); Минерва; Церера; Диана; Меркурий; Нептун; Венера; Купидон и Психея; Марс и Виктория; Аполлон; Вакх;
Второстепенные божества.
- Класс III. Историческая мифология
 1. Баснословный век;
 2. Экспедиция героев против Фив;
 3. Троянская война;
 4. Возвращение Улисса;
- Класс IV. Древняя история
 1. История персов и греков;
 2. Римская история;
- Класс V. Игры, пиршества, вазы, символы
- Класс VI. Суда и морское дело
- Класс VII. Животные. Химеры
- Класс VIII.
 1. Талисманы, абраксасы;
 2. Резьба в восточном характере;
 3. Современная резьба.

Нет сомнения в том, что при составлении этих разделов Бецкой держал указанные выше сочинения перед собой, особенно активно, пожалуй, используя сочинения Мариетта и Винкельмана. Именно на их тексты он ссылается больше всего, делая на левой части своего каталога довольно пространные выписки с переводом из них: «Состав стеклянный. Ганимед,

³⁸⁰ Прозоровский Д.И. Свод сведений, относящихся до техники и истории медальерного искусства. СПб., 1884. С. 161; 172–173.

стоячий облокотившийся на колонну, держащий зайца, пред ним орел, а за ним собака. Бежер [имеется ввиду Л. Бегер — ЕД] уведомил о сем камне, а после его госп. Гравелль (рис.141). Сие изображение могу я сравнить только с прекасною Ганимедовой статуею в палатах Верокки в Риме (рис.142). Она в росте юноши преходящего в возраст; а что весьма редко, то ноги и подножие в целости остались, да и не были разбиты, а только правая рука и голова вновь сделаны. Впрочем, это совершеннейший рисунок прекрасного юноши, и я смею сказать, что лядвеи и ноги есть самое лучшее из всех прекраснейших изображений древности»³⁸¹ (рис.143)».

Несмотря, на знакомство с указанными трудами, там, где Бецкой, видимо, не столь хорошо знакомый с мифологическими сюжетами и иконографией, пытается дать описание сам, дефиниции представляются довольно наивными: «Голова с бородою с длинными волосами, позади фигура женская нагая покрывающаяся драпериєю как будто бы она вышла из бани. Леонард Агостини думает, что это голова Массинисы» или «Женщина, выходящая из бани, она стоит и видна в лицо, она в обоих поднятых руках держит покрывало»³⁸². В нескольких местах бецковского каталога встречаются и курьезные описки и опечатки: «§5, Юпитер «Со странными утварями» — зачеркнуто, исправлено на «особенными признаками»³⁸³ или «Тритон с двойным хвостом, держащий в одной руке трезубец, а в другой вилы», — слово «вилы» зачеркнуто, исправлено на «весло»³⁸⁴. Наконец, он пытается давать и оценку представленной резьбе: «Голова Геркулесова соединенная с головою молодого человека, его узнать можно только по палице: *сие есть весьма посредственная копия с антика*» [курсив мой — ЕД]³⁸⁵, или: «болдан Приапов (дурная работа)» (рис.144)³⁸⁶, или: «Геркулес, побежденный любовью, руки связаны назад идет, имея палицу под рукою, и несет на плечах купидона с большими крыльями (прекрасная резьба)³⁸⁷ (рис.145)». Из суждений такого рода, можно сделать заключение, что И.И. Бецкой не претендовал на искусствоведческий анализ геммы, оставляя это знатокам-профессионалам, опираясь лишь на «естественный вкус, просвещенный вкусом других»³⁸⁸, что подтверждают и такие суждения как «Геркулес молодой, стоит одним коленом на земле, держит женщину, которую, кажется, противу воли уносит, палица у ног его (содержание мне не известно)»³⁸⁹.

Наиболее оригинальной частью коллекции, по мнению О.Я. Неверова, был VIII раздел, куда входили резьбы сделанные французскими художниками (рис.146), например, Ж. Гюз,

³⁸¹ Бецкой И.И. Роспись с истолкованием кабинета резных камней И.И. Бецкого. 1772. С. 9.

³⁸² Бецкой И.И. Роспись с истолкованием кабинета резных камней И.И. Бецкого. 1772. С. 23.

³⁸³ Бецкой И.И. Роспись с истолкованием кабинета резных камней И.И. Бецкого. 1772. С. 6.

³⁸⁴ Бецкой И.И. Роспись с истолкованием кабинета резных камней И.И. Бецкого. 1772. С. 33.

³⁸⁵ Бецкой И.И. Роспись с истолкованием кабинета резных камней И.И. Бецкого. 1772. С. 69.

³⁸⁶ Бецкой И.И. Роспись с истолкованием кабинета резных камней И.И. Бецкого. 1772. С. 59.

³⁸⁷ Бецкой И.И. Роспись с истолкованием кабинета резных камней И.И. Бецкого. 1772. С. 69.

³⁸⁸ Бецкой И.И. Роспись с истолкованием кабинета резных камней И.И. Бецкого. 1772. С. VII.

³⁸⁹ Бецкой И.И. Роспись с истолкованием кабинета резных камней И.И. Бецкого. 1772. С. 69.

который пытался повторить античную инталию мастера Гилла, описанную Бецким как «фигура молодого человека, льющего воду в бочку с сим греческим словом “ΥΛΛΟΥ”». Далее он продолжает описание: «Опыт, сделанный господином ле Гюйем, резчиком королевским, прежде путешествия своего в Рим, в подражание вкусу древнему, по рисунку Бушардонову»³⁹⁰. В этот же раздел включены геммы работы мастера Ф. Краюхина с портретами членов русской правящей династии: Петра I (рис.147), Екатерины II и Елизаветы Петровны (рис.148,149), а также портрет А.И. Трубецкой, ландграфини Гессен-Гамбургской, работы Дювивье Младшего (рис.150)³⁹¹, парный портрет цесаревича Александра и Константина работы великой княгини Марии Федоровны. Наличие в дактилиотеке И.И. Бецкого произведений русских мастеров, по утверждению О.Я. Неверова, «возвещало рождение русской школы глиптики»³⁹².

Спустя сто лет, дактилиотека была востребована не только студентами Академии, но и специалистами. Д.И. Прозоровский, описывая ее содержание, приводит и систему организации, не изменившуюся со времен Бецкого: «Способ раскладки в кабинете... определяется самым их содержанием. Прежде всего, кабинет делится на две части: в одной помещается резьба античная, а в другой резьба времен христианских. Добавлением к антикам служат изделия восточных резчиков. В частности можно распределять предметы по вышеизложенному обозрению сюжетов, которое может служить планом для кабинета. Каждое из языческих божеств следует сопровождать всеми принадлежностями его культа. Сюжеты Гомерические также полезно группировать, приняв за план систему Милленевой истории героев»³⁹³. Абракасы, новейшие символы, эмблемы, гербы должны лежать отдельными коллекциями. Особые отделы составляют портреты как античные, так и новейшие. При этом надлежит наблюдать, чтобы на каждом слепке было обозначено: на каком камне вырезан подлинник. Каталог надобно, по возможности, составлять так, чтобы он заключал в себе данные для справок»³⁹⁴.

Первоначально подаренное Академии художеств собрание Бецкого располагалось в двух специальных шкафах, в которых, судя по всему, и было туда передано. В начале «Росписи», прилагавшейся к собранию, вшита небольшая заметка, помогающая ориентироваться в ящичках кабинета и свидетельствующая о проверке наличия слепков согласно каталогу: «что в сем каталоге отмечено крестиком, то имеется на лицо, а иначе не имеется. Где литера и номер

³⁹⁰ Бецкой И.И. Роспись с истолкованием кабинета резных камней И.И. Бецкого. 1772. С. 138.

³⁹¹ Неверов О.Я. Дактилиотека И.И. Бецкого. С. 188.

³⁹² Неверов О.Я. Дактилиотека И.И. Бецкого. С. 191.

³⁹³ По всей видимости, имеется ввиду работа О.Л. Миллена (A.L.Millin) «Galerie mythologique: recueil de monuments pour servir à l'étude de la mythologie, de l'histoire de l'art, de l'antiquité figurée, et du langage allégorique des anciens: avec 190 planches gravées au trait, contenant près de 800 monuments antiques, tels que statues, bas-reliefs, pierres gravées, médailles, freques et peintures de vases, dont plus de 50 sont inédits. Vol. 2, Paris. 1811.

³⁹⁴ Прозоровский Д.И. Свод сведений, относящихся до техники и истории медальерного искусства. СПб., 1884. С. 172–173.

камня подчеркнуты, значит, что имеется другой экземпляр этого камня. Отделенное скобкою [показан знак круглой скобки — ЕД], показывает один слепок, где написан знак другого ящика и именно «1B», значит, что второй экземпляр переложено в оный ящик. Где на левой стороне Каталога написана буква «К» с литерой и № камня, значит, камень только, то есть один камень только без слепка»³⁹⁵. В марте 1923 года собрание было передано из Академии художеств в Отделение глиптики Государственного Эрмитажа в 79 простых картонных коробках с нумерацией от 1-го до 1488-го. Здесь же были еще две коробки нумерованных слепков, вероятно, дублиеты³⁹⁶. В связи с этими обстоятельствами каталожная топография, составленная Бецким и его помощником, утратила силу.

В 1929 г., с ликвидацией Отделения глиптики, коллекция перешла на хранение в Отдел античного мира³⁹⁷. Приблизительно в 1950-е годы слепки, находившиеся в «простых коробках», были закреплены в 53 полых папках-книгах (рис.151). Каталог же был направлен для хранения в ОРДФ Государственного Эрмитажа. Таким образом, коллекция, не имеющая каких-либо опознавательных отметок, разделенная с каталогом, хранилась в музее на протяжении нескольких десятилетий, не числясь ни в одном из актов о приеме в ОАМ.

Как было показано в параграфе 2.2.1, оттиски, сделанные Дж. Тасси, стали, пожалуй, наиболее известным приобретением предметов такого рода Екатериной II. Вероятно, поэтому оттиски с гемм хорошего качества, изготовленные из стекловидной массы, было проще всего неверно принять за тассиевские. Распознать в оттисках, числящихся тассиевскими, собрание И.И. Бецкого удалось лишь в 2008 году О.Я. Неверову, который правильно его атрибутировал, благодаря содержащимся там слепкам с портретных гемм с изображениями Петра I, Елизаветы Петровны и Анастасии Трубецкой, упомянутым выше³⁹⁸.

Подводя итог данному разделу, хотелось бы подчеркнуть, что особенность дактилиотеки И.И. Бецкого заключается в том, что она является, не только образцом частного коллекционирования глиптики последней четверти XVIII века, отражающей художественные предпочтения ее владельца. Дактилиотека И.И. Бецкого представляет собой пример именно дидактического собрания, составленного с этой конкретной целью, неоднократно подчеркнутой автором, и переданного по этой причине в профильное учебное заведение, чтобы она могла быть доступна широкому кругу интересующихся античным искусством и мифологией.

³⁹⁵ Записка, вложенная в каталог, находящийся в ОРДФ ГЭ, архивирована тем же шифром: Ф. 1, оп. 6С, д. 34.

³⁹⁶ АГЭ. Ф. 1, оп. 6С, д. 10.

³⁹⁷ АГЭ. Ф. 1, оп. 6С, д. 10.

³⁹⁸ Неверов О.Я. Дактилиотека И.И. Бецкого // ТГЭ ХLI. Античный мир. Искусство и археология. Посвящается памяти Софьи Павловны Борисковской (1937–2001). СПб., 2008. С. 183–194.

2.2.3 Слепки с гемм кабинета Фарнезе

Выше было отмечено, что собрание И.И. Бецкого было помещено в полые папки-книги. Все эти слепки приняла на материально-ответственное хранение старший научный сотрудник Отдела античного мира Мария Петровна Ваулина 20 июля 1955 года, актом № 710³⁹⁹. В акте числилось «2106 стеклянных литиков с резных камней и 2090 слепков с них из сургучной массы работы Тасси»⁴⁰⁰. Впоследствии, 14 июля 1969 года, то же количество слепков было передано Олегу Яковлевичу Неверову актом №479⁴⁰¹, которые лишь 40 лет спустя он атрибутировал как дактилиотеку И.И. Бецкого.

При инвентаризации вспомогательного фонда ОАМ, собрание И.И. Бецкого, вклеенное в полые папки-книги было сопоставлено с «Росписью с истолкованием кабинета резных камней», в результате чего выяснилось, что лишь 53 из 67 указанных О.Я. Неверовым папок-книг вмещают дактилиотеку И.И. Бецкого, 8 из них — пустые, со следами демонтажа, а еще 7 вмещают более пятисот стеклянных слепков, целиком или частично принадлежащих другому собранию. Эти последние не значатся в «Росписи...», не имеют дублирующих оттисков из сургучной массы, выполнены из более плотного и темного стекла, нежели бецковские, к тому же имеют собственную нумерацию — на ободках проставлены номера от 1 до 600-го, что, однако, не совпадает с количеством предметов.

Необходимость атрибутировать неизвестную часть слепков, размещенную вместе с коллекцией Бецкого, заставила обратиться к документам. Однако ни в отдельных, ни в общемузейных актах, обнаружить подходящую, схожую по описанию коллекцию, на момент обращения к ним не удалось.

Двести сорок (240) литиков, выполненных с рельефным изображением молочного цвета на темном фоне, имитируют камеи (рис.152,153), а остальные 277 — однотонного коричневого цвета — имеют врезанное изображение (рис.154). В пронумерованной группе вещей реально сохранились лишь 526 предметов, причем 74-х не доставало уже на момент монтажа в папки-книги, о чем на внутренних сторонах переплета сделаны соответствующие записи.

Анализ сюжетов, изображенных на оттисках, помог сделать предварительное заключение о том, что большинство из них изготовлены с гемм, хранящихся в Национальном археологическом музее в Неаполе, а значит, они могли быть сняты с гемм знаменитой

³⁹⁹ Архив ОАМ, акт №708 от 28.10.1955; №473 от 14.07.1969.

⁴⁰⁰ Архив ОАМ. Акт №710 от 5.11.1955 г.

⁴⁰¹ Архив ОАМ. Акт № 479 от 14.07.1969 г.

коллекции Фердинанда IV⁴⁰². Сравнение рассматриваемых литиков с перечнем, данным в рукописном каталоге XVIII века⁴⁰³ и хранящемся в Отделении редкой книги Научной библиотеки Государственного Эрмитажа, подтвердило предположение о том, что группа интересующих нас слепков из стеклянной пасты представляет собой коллекцию слепков с гемм из собрания Фарнезе, находившегося в королевском дворце Каподимонте.

Манускрипт, описывающий коллекцию, представляет собой книгу среднего формата (22,5x18,5 см) с инвентарным номером 46829, написанную прекрасным почерком и украшенную элегантными рисунками. Он содержит краткое описание 600 гемм, некогда находившихся в коллекции неаполитанских Бурбонов (рис.155). На рукописи нет помет о включении ее в лужковский каталог, что может свидетельствовать о том, что она не была передана в библиотеку сразу, а хранилась вместе с собранием с конца XVIII века до момента передачи в собрание Отделения редкой книги НБ ГЭ. На это же указывает и старый эрмитажный экслибрис, наклеенный поверх более раннего.

Благодаря описанию в каталоге, известно, что слепки прибыли в футляре, содержащем пять выдвижных ящичков. В двух первых находились слепки с рельефными изображениями, в двух других — оттиски с врезанным изображением, наподобие инталий, и одно отделение предназначалось специально для хранения сопровождавшего собрание манускрипта. Слепки, снятые с камей и инталий, составлявших ядро коллекции гемм Фарнезе, были привезены Карлом Бурбоном из римской резиденции последнего герцога Пармы Антонио Фарнезе в 1736 году и хранились также в четырех ящичках: в двух — камей, и в двух — инталий⁴⁰⁴. Интересно, что сотрудник Национальной библиотеки в Париже Пьер де Нольхак, публикуя в 1884 году обнаруженный в Миланской библиотеке инвентарь античных коллекций Фульвио Орсини, отмечает, что эрмитажная коллекция слепков воспроизводит собрание гемм Фарнезе полностью: «Большинство резных камней знаменитого кабинета Фарнезе происходит из коллекции Орсини. Кабинет Фарнезе, в то время находившийся в Каподимонте, при Фердинанде IV, состоял из 600 номеров (263 камей и 337 инталий), и, как видно из инвентаря стеклянных паст, воспроизводящего *весь* кабинет Фарнезе, был предложен королем Неаполя Императрице России»⁴⁰⁵. К сожалению, футляр, некогда вмещавший коллекцию, подаренную

⁴⁰² Фердинанд IV Бурбон, король Неаполя с 1759 по 1806 год, король Сицилии под именем Фердинанда III в 1806–1816, король обеих Сицилий в 1816–1825.

⁴⁰³ Каталог озаглавлен *Catalogo delle Pietre Originalli del Real Museo Farnesiano di Napoli don desono le paste, es ofliche non rinchiuse nella casseta ove è ancheil presente; con un ristretto ragguaglio di quel che esse rappresentano* (Каталог оригинальных камней королевского музея Фарнезе в Неаполе, откуда пасты и серные слепки, не помещенные в ящичек, но которые также имеются с тех, кои с кратким описанием здесь представлены – пер. авт.).

⁴⁰⁴ Giove T., Villone A. *Dallo Studio al Tesoro: le gemme Farnese da Roma a Capodimonte // Le Gemme Farnese*. Electa Napoli. 2006. P. 31.

⁴⁰⁵ Nolhac P. *Les Collections d'antiquités de Fulvio Orsini // Mélanges d'archéologie et d'histoire* T. 4, Paris. 1884. P. 146.

Екатерине II, где могло бы быть указано имя мастера, изготовившего слепки, до наших дней не сохранился.

Однако есть свидетельства, позволяющие с большой степенью вероятности считать исполнителем этого заказа римского резчика Бартоломео Паолетти⁴⁰⁶ (Bartolomeo Paoletti, 1757–1834). Он держал мастерскую в центре Рима, на Пьяцца ди Спанья, и специализировался на изготовлении гемм и стеклянных патов, обслуживая самую разнообразную публику: от простых художников и путешественников до царственных особ⁴⁰⁷. Мастерство Бартоломео Паолетти завоевало ему доверие самых привередливых клиентов, среди которых, например, оказался «ревнивый до славы» Джованни Пихлер, потомственный гравёр, нанявший Паолетти для публикации всех вырезанных им гемм в слепках⁴⁰⁸. Томмазо Пучини (Tommaso Puccini, 1749–1811), бывший в 90-е годы XVIII века директором галереи Уффици, в своем письме от 9 ноября 1796 года к Великому герцогу Тосканскому рекомендует обратиться к Паолетти именно потому что тот уже изготавливал слепки с гемм королевского кабинета. «Во исполнение высочайшего приказа, — пишет он, — я имею честь представить результат проделанного мной скрупулезного исследования. Я не нашел более подходящего для подобной работы мастера и достойного подражания в честности, чем Бартоломео Паолетти, римлянина, которому было доверено изготовление кабинета Каподимонте в Неаполе»⁴⁰⁹.

Доподлинно неизвестно, пришлось ли Паолетти лично отправиться в Неаполь для выполнения высочайшего заказа, но то, что они были изготовлены в Неаполе, в частности, на королевской гранильной фабрике, сомнений нет. Ее директор, Джованни Муньяи (Giovanni Mugnai, 1737–1805), в одном из своих отчетов Фердинанду IV сообщает, что среди прочих поручений он ассистировал мастеру в изготовлении «коллекции из подкрашенной пасты всех наиболее прекрасных камней и инталий королевского музея, которая была подарена самодержице Московии»⁴¹⁰. Этот факт косвенно подтверждается и тем, что на подведомственной ему фабрике проводились эксперименты с некоторыми составами так называемого мягкого фарфора⁴¹¹.

⁴⁰⁶ Pirzio Biroli Stefanelli L. Fortuna delle gemme Farnese nel XVIII e XIX secolo // *Le Gemme Farnese*. A cura di Carlo Gasparri. Electa Napoli. 2006. P. 101.

⁴⁰⁷ Hawks Le Gricce, *Walks through the Studii of the Sculptors at Rome*. Vol. II. Rome. 1841. P. 269.

⁴⁰⁸ McCrory M. A Proposed Exchange of Gem Impressions during the Period of the Directoire: A project of the Bibliotheque Nationale in Paris and the Grand Duchy of Tuscany // *Studien zum europäischem Kunsthandwerk*. München. S. 284–285.

⁴⁰⁹ Copy of a letter addressed to the Grand Duke of Tuscany, Ferdinando III, by Tommaso Puccini, Director of the Uffizi Gallery, dated November 9, 1796 // *Archivio della Soprintendenza Peri Beni Ambientale Architettonici*. Firenze, filza XXVIII, № 54, unnumbered folios.

⁴¹⁰ Spinosa A. Ancora sul Laboratorio di Pietre Dure e sull'Arazzeria: i documenti dell'Accademia di Belle Arti di Napoli, in *Le arti figurative* 1979, 370 pp., n. 96; Pannuti U. Un inventario di gemme farnesiane conservato a Petroburgo. // *Xenia Antiqua*. No 4. Roma. 1995. Pp. 159–178.

⁴¹¹ Campbell G. *The Grove Encyclopedia of Decorative Arts*. V. 1. Oxford University Press, 2006. P. 1201; P. 141.

По всей видимости, набор, предназначенный для Екатерины II, был сделан между 1770 и 1780 годом⁴¹², но послан ей, как говорится, лишь с оказией, среди терракотовых статуэток, бронзовой пластики, печатей, глиняных и стеклянных сосудов, чернолаковых и краснофигурных ваз⁴¹³, «27 копий геркулановых бюстов, разных древних статуй превосходной работы и полного собрания лав Везувия, коих число простиралось до 950»⁴¹⁴. Все перечисленное было передано Павлу Петровичу и Марии Федоровне, во время их пребывания в Неаполе в конце февраля 1782 года. Эта подробность об обстоятельствах поступления стеклянных паст Фарнезе становится известна благодаря Егору Егоровичу Кёлеру. Будучи хорошо знаком с этим материалом, в «Описании одной античной камеи», опубликованной в 1810 году, он сообщает, что для своих научных занятий использовал каталог и «великолепную коллекцию стеклянных патов, представляющих собой камеи и камни с врезанным изображением, составляющие кабинет Фарнезе, которые были подарены Ее Императорскому Величеству Императрице-матери Марии Федоровне Его Величеством королем Неаполя Фердинандом IV, во время пребывания Ее Императорского Величества в Неаполе. Он выказал дань уважения поднесением этой прекрасной коллекции самодержице императрице Екатерине II, известной своим вкусом в изящных искусствах, и с того времени эти паты хранятся в Императорском дворце Эрмитаж. Эта коллекция состоит из 263 камей и 337 камней с врезанным изображением»⁴¹⁵.

Достоверно неизвестно, сразу ли по прибытии из Италии слепки поступили в ведение Кёлера, но то, что они находились там по его смерти, подтверждают архивные документы из эрмитажного Отдела рукописей и документального фонда. 15 ноября 1837 года заведующему иностранной библиотекой Эрмитажа, статскому советнику К. Сэджеру, было объявлено Высочайшее повеление о принятии от тяжелобольного Кёлера по описи собрание медалей и антиков⁴¹⁶. Рапорт с перечнем находившихся на хранении у Е.Е. Кёлера коллекций слепков и указанием их количества, был представлен лишь через год, 5 ноября 1838 года. В представленной А.Е. Кёлером описи значится и «коллекция Фарнезинская, в порядке выложенная, числом 590»⁴¹⁷, то есть к 1838 году из описанных в рукописном каталоге 600, уже недоставало 10 слепков. К более позднему времени, вероятно, к началу 50-х годов XIX века, относится черновик описи на французском языке с перечислением коллекций оттисков,

⁴¹² Pirzio Biroli Stefanelli L. La collezione Paoletti. Stampi in vetro per impronte di integri e cammei. T. 1. Gangeme Editore. P. 22.

⁴¹³ Витязева В.А. «Благосклонный к Вам Павел...». Переписка графа и графини Северных с К.И. Кюхельбекером. 1781–1782 // Наше наследие. № 66. 2003. С. 179.

⁴¹⁴ Санкт-Петербургские Ведомости от 28 февраля 1782 г. С. 206, 234.

⁴¹⁵ Kohler G.H.E. Description d'un camée antique du cabinet Farnese conservé autre fois dans letré sorroya la Capo di Monte // Gesammelte Schriften. Vol. V. P. 1.

⁴¹⁶ АГЭ. Ф. 1, оп. 1, 1837, д. 13, ч. 1, л. 1. См. также С. 63 настоящей работы.

⁴¹⁷ АГЭ. Ф. 1, оп. 1, 1837, д. 13, ч. 1.

имевшихся на тот момент. В нем указаны и интересующие нас «пасты Фарнезе» в количестве 600 штук⁴¹⁸, однако, неизвестно были ли найдены 10 отсутствовавших слепков, или их количество в этом списке было указано согласно перечню в каталоге. К сожалению, среди архивных документов, пока не удалось найти более поздних сведений, проливающих свет на судьбу этого небольшого собрания слепков, вплоть до момента их клейки-монтажа в синие папки-книги с ошибочной атрибуцией мастерской Тасси.

По мнению Ульрико Паннуги, опубликовавшего текст эрмитажного каталога слепков Фарнезе в 1995 году и пытавшегося найти данные об их изготовлении в Неаполитанском музее, инвентарь и сами оттиски не могли бы быть выполнены в единственном экземпляре из-за исключительной важности заказа. Так, ему удалось найти сведения, согласно которым в неаполитанском Национальном музее хранилось некогда несколько ящичков с довольно большим количеством слепков с гемм Фарнезе. В старом инвентаре же было указано, что в одном из этих ящичков хранилось 119 форм стеклянной пасты и еще два ящичка, в которых находилось 66 «оттисков из современной стеклянной пасты, снятых с вышеупомянутых форм», многие из которых были разбиты. Там же имелось большое количество фрагментов этих «отливок». Однако, видимо, по причине того, что в более позднее время хранители Неаполитанского музея не были хорошо знакомы с этим материалом, матрицы и слепки, с их помощью изготовленные, просто выбросили, так как их следов в музее теперь нет⁴¹⁹.

Таким образом, эрмитажная коллекция слепков с гемм Фарнезе, как и сопровождающий ее каталог — единственные сохранившиеся до наших дней памятники, фиксирующие состав коллекции гемм Фарнезе на период последней трети XVIII века. По крайней мере, о других копиях инвентаря и слепков Фарнезе в публичных или частных библиотеках и собраниях пока неизвестно. Это особенно важно, учитывая, что во время французской оккупации Неаполя в 1806 году, Фердинанд IV Бурбон бежал с двором на Сицилию, эвакуировав некоторые ценные коллекции. Из перечня государственных архивов Палермо известно, что из музея Каподимонте были погружены 413 камей и 733 инталии, за исключением знаменитой Чаши Фарнезе⁴²⁰. Некоторые из них были утрачены. Сравнивая слепки с резных камней, описанные в эрмитажном каталоге, с теми, что числятся в инвентаре Неаполитанского археологического музея, У. Паннуги составил таблицу соответствия, помогающую идентифицировать оригинальные камни и стеклянные оттиски, с которых они были сняты для Екатерины II⁴²¹. Большую часть вещей удалось идентифицировать, однако, из шестисот описанных в

⁴¹⁸ АГЭ. Ф. 1, оп. 6Л, д. 23, л. 12.

⁴¹⁹ Pannuti U. Formazione, incremento e vicende dell'antica raccolta glittica medicea. // Studi di glittica. Roma. L'Erma di Bretschneider. 2009. P. 81; Pannuti U. Un inventario... P. 159.

⁴²⁰ Giove T., Villone A. Dallo Studio al Tesoro: le gemme Farnese da Roma a Capodimonte // Le Gemme Farnese. Electa Napoli. 2006. P. 31.

⁴²¹ Pannuti U. Un inventario di gemme farnesiane conservato a Pietroburgo // Xenia Antiqua № 4. Roma. 1995. P. 176-177.

эрмитажном каталоге гемм выделилась группа из 100 предметов, определение которой только с помощью текста каталога сделать было невозможно по причине слишком общего или неполного описания, как, например, в случае с № 25, «агатом с белым полубюстом неизвестной на прозрачном фоне» (рис.156) или № 80, «агатом, на котором изображен Амур белого цвета» (рис.157), а также № 96 — «белой пастой с головой старика анфас» (рис.158). Иногда, даже если описание достаточно подробно, его одного недостаточно, поскольку вещь больше не хранится в Неаполитанском музее. Это касается, к примеру, агатовой камеи под 76-м номером с «фигурой вакханки прекрасного небесно-голубого цвета», который не кажется возможным узнать, в каком-то из резных камней коллекции Фарнезе, дошедших до нас (рис.159). Исчезла и камея из агата-сардоникса с головой юноши или, возможно, Германика на желтом фоне под № 145 (рис.160); не дошли и две камеи №№ 182, 184 из агата с прозрачным фоном, первая из которых представляла Геркулеса, играющего на лире (рис.161), другая же, с фигурой белого цвета, представляла кентавра; утрачена и инталия № 282 из яшмы зелено-желто-красной с портретами Юлия Цезаря и Августа, неизвестна судьба и инталии из трехслойного оникса № 352 «с фигурой прекрасной вакханки, играющей на лире»⁴²².

Теперь же, благодаря обнаружению слепков, являющихся точным воспроизведением гемм, стало возможно не только однозначно определить, какие геммы имеются в виду под неясными описаниями, но что еще более важно, восстановить облик утраченных камей и инталий. Так, из перечисленных У. Паннуги 100 позиций, представляющих трудности для определения, 75 восстанавливаются благодаря стеклянным оттискам эрмитажного собрания. Эти 75 дополняются 253 слепками из затонированного под терракоту гипса, хранящимися в Отделе западноевропейского прикладного искусства, обнаруженными в ящичках № 189 и 190 в освобожденном от слепков Тасси шкафу № 5 (рис.162) (Приложение 3). Гипсовые оттиски из ОЗЕПИ, так же, как и стеклянные литики из ОАМ, окантованы в бумажные ободки желтого цвета с золоченой каймой, на которых указан порядковый номер. Гипсовые оттиски имеют нумерацию от 264 номера до 600, как и литики из ОАМ; при этом нет сомнений в том, что ободки и на стеклянных, и на гипсовых слепках не только сделаны из одного материала, но и пронумерованы «одной рукой», безусловно представляя собой единое собрание (рис.163). Более того, автор полагает, что, так называемые «серные слепки» (zolfo), указанные в названии инвентаря и не включенные в ящички с основной коллекцией, и есть оттиски из ОЗЕПИ. По всей видимости, серную массу было решено заменить на скальолу, так как она была прочнее, нежели используемая до того красная и желтая серная массы⁴²³. Коррективы были внесены и в

⁴²² Pannuti U. Un inventario di gemme farnesiane conservato a Pietroburgo // *Xenia Antiqua* № 4. Roma. 1995. P. 160.

⁴²³ Pirzio Biroli Stefanelli L. Fortuna delle gemme Farnese nell XVIII–XIX secolo. Calchi, paste vitree e riproduzioni in pietra dura // *Studi di Glittica*. Roma 2009. P. 191.

окончательный состав коллекции. Так, есть разночтения между описаниями слепков в каталоге которые в итоге были включены под этим номером в коллекцию. В инвентаре две позиции по какой-то причине были вычеркнуты. Это запись об агатовой камее № 65, на которой была изображена белая фигура сидящей нимфы, держащей за бороду сатира, и о сердоликовой инталии № 546 с «головой неизвестного», причем, если во втором случае есть гипсовый слепок, позволяющий судить об изображении на гемме, то слепок с камее № 65 с нимфой отсутствует. Есть разночтения и среди оттисков, которые имеются в наличии. Например, под № 113 в каталоге числится «агат с белым полубюстом женщины на прозрачном фоне», на слепке же с этим номером представлен Эрот, играющий на лире. Под № 131 в инвентаре — «агат с портретами Ариадны и Вакха прекрасного белого цвета, с волосами цвета корицы, превосходного мастерства, опубликованный Винкельманном»⁴²⁴. В действительности же на слепке под этим номером изображен Эрот со щенком; под № 234 обещан «агат с маской анфас на белом фоне», который в реальности под этим номером заменен на слепок с изображением сидящего сфинкса. Подобные несоответствия наблюдаются и среди оттисков, имитирующих инталии №№ 339, 340 и 412. Такого рода замены могли быть сделаны, когда каталог был составлен, но изготовить слепок по каким-либо причинам оказалось невозможно. И если с выполнением оттисков с инталий было все более-менее предсказуемо, то изготовление «камей» было сложнее: наличие рельефа, к тому же другого цвета, делало процесс более трудоемким. Вероятнее всего, с этими слепками случилось то же, что произошло при изготовлении Б. Паолетти 600 слепков с гемм кабинета Медичи в 1796 году для Французской Национальной библиотеки. Некоторые из слепков значились в каталоге, но в предназначенной для оттиска ячейке имелась бирка со словами «невозможно изготовить»⁴²⁵. Поскольку не сохранился оригинальный футляр, в котором пасты Фарнезе прибыли в Петербург, остается лишь предполагать, что именно по этой причине были произведены замены в составе собрания, предназначенного для российской самодержицы, а изменения в текст описи внесены не были.

К сожалению, среди гипсовых слепков также отсутствуют несколько номеров, но это не умаляет ценность остальной части собрания слепков, поскольку они существенно дополняют недостающие стеклянные оттиски, и лишь 6 гемм из списка У. Паннуги остаются не определенными.

Важно также отметить, что обнаружение слепков из скальолы проливает свет на причину, по которой литики из ОАМ могли быть атрибутированы мастерской Тасси. Вероятно,

⁴²⁴ Winckelmann J.J. Storia delle arti del disegno presso gli antichi, in cui la storia dell'arte antica è ricostruita in base alle scoperte archeologiche. T. 3. Roma 1784. P. 435.

⁴²⁵ McCrory M. A Proposed Exchange of Gem Impressions during the Period of the Directoire: A project of the Bibliotheque Nationale in Paris and the Grand Duchy of Tuscany // Studien zum europäischen Kunsthandwerk. München. S. 279.

и слепки Бецкого, а также стеклянные и гипсовые слепки Фарнезе некогда хранились в упомянутом, освобожденном от паст Тасси, шкафу, и при передаче в ОАМ, принятые за одну коллекцию, были вклеены в синие папки-книги.

В заключение остается добавить, что, благодаря проделанной работе по выделению слепков с гемм Фарнезе из общей массы поистине огромной эрмитажной дактилиотеки, некогда безымянная группа оттисков получила статус самостоятельной уникальной коллекции и обрела провенанс.

2.2.4 Слепки с гемм князя С. Понятовского

Собрание слепков с гемм князя Станислава Понятовского (Stanisław Poniatowski; 1754–1833), в отличие от рассмотренных выше коллекций И.И. Бецкого и Фарнезе, атрибутируется без каких-либо трудностей, благодаря хранящемуся вместе с оттисками небольшому каталогу. Объединяет же все три набора слепков то, что, представляя частные коллекции, они позволяют реконструировать их состав, на период создания оттисков, а также восстановить облик гемм, считающихся утраченными, ввиду рассеяния оригиналов или в силу иных обстоятельств. В случае с резными камнями князя С. Понятовского возникает еще один аспект, имеющий ключевое значение для настоящей работы. Поскольку большая часть гемм, входящих в коллекцию Понятовского, была признана работами мастеров Нового времени, выдававшимися за античные, то такие геммы как нельзя лучше отражают художественные представления широкого круга любителей древности в первой четверти XIX века об античности.

Изучение скромной дактилиотеки, состоящей из чуть более чем 400 гипсовых слепков, окантованных желтыми бумажными ободками, позволило не только установить ее провенанс, что имеет первостепенное значение для объекта музейного хранения, но и получить любопытные результаты относительно состава слепков, вошедших в эрмитажную выборку оттисков с гемм Понятовского.

В полной мере раскрыть значение эрмитажного набора слепков с резных камней этого собрания кажется невозможным хотя бы без беглого знакомства с историей формирования и судьбой коллекции гемм после смерти ее владельца. Указанные аспекты подробно исследованы в уже упоминавшемся труде Соломона Рейнака (Salomon Reinach)⁴²⁶, а также в работах Андреа Бусири Вичи (Andrea Busiri Vici)⁴²⁷, О.Я. Неверова⁴²⁸, а также Клаудии Вагнер (Claudia Wagner)⁴²⁹. Основываясь на них, мы попытаемся представить характеристику коллекции князя, ее оценку современниками, и, что немаловажно, историю аукционных распродаж.

⁴²⁶ Reinach S. Pierres gravées des collections Marlborough et d'Orléans, des recueils d'Eckhel, Gori, Lévesque de Gravelle, Mariette, Millin, Stosch, réunies et rééditées avec un texte nouveau. Paris: Librairie de Firmin-Didot et C^{ie} Imprimeurs de l'Institut, 1895. P. 151–155.

⁴²⁷ Busiri Vici A. I Poniatowski e Roma. Florence: Edam, 1971.

⁴²⁸ Неверов О.Я. Художественные коллекции двух Понятовских // Музей: художественные собрания СССР. Вып. 2. М., 1981. С.171-195.

⁴²⁹ Wagner C. A Picture-book of Antiquity: the Neoclassical Gem Collection of Prince Poniatowski // In IMAGINES: La Antigüedad en las Artes Escénicas y Visuales (The Antiquity in the Performing and Visual Arts). International Conference at Logroño, Universidad de La Rioja, 22–24 October 2007. Pp. 565–572; Wagner C. Explaining the Fable and History Taken from the Classics: Prince Poniatowski's Neoclassical Gem Collection // Essays on Antiquity and the History of Collecting in Honour of Arthur MacGregor. M. Vickers and H. Weigel (eds.). Oxford, 2013. P. 145–150.

Современники князя оценивали хранящиеся у него произведения глиптики как коллекцию, «возможно, самую роскошную из когда-либо собранных частным лицом»⁴³⁰. Однако после смерти Станислава в 1833 году словосочетание «геммы Понятовского» стало нарицательным для обозначения подделок и фальсификаций всякого рода. Громкая распродажа его античной, как полагали до того, коллекции глиптики породила широкий общественный резонанс и серьезно повлияла на охлаждение интереса к античным резным камням и их коллекционированию, вызвав скептицизм специалистов, относительно подлинности ряда гемм, причислявшихся к числу античных, а помимо этого — страх нескольких поколений коллекционеров быть обманутыми. «История искусств никогда не видела мошенничества такого размаха!» — восклицал хранитель собрания гемм берлинского Антиквариума Эрнст Генрих Тёлкен (Ernst Heinrich Tölken; 1786–1869)⁴³¹. Археологу и нумизмату Адриену Ланперье (Henry Adrien Prévost de Longprérier; 1816–1882) принадлежит высказывание, произнесенное после истории с распродажами гемм Понятовского: «Из десяти гемм, как правило, девять поддельных, а десятая — новой работы»⁴³². Хранитель эрмитажного кабинета резных камней Е.Е. Кёлер утверждал теперь, что ни одну гемму нельзя считать подлинной, если ее провенанс нельзя возвести ранее эпохи Ренессанса⁴³³.

Распродажа частной коллекции впервые, пожалуй, стала причиной столь острой реакции научного сообщества и последовавшего гиперкритицизма в области изучения античной глиптики. Объяснение этому лежит и в численности прославленной коллекции, и в ее составе, но в большей степени, в ее недоступности исследователям, на протяжении всей жизни ее владельца⁴³⁴.

Долгое время считалось⁴³⁵, что ядро собрания князя Понятовского, составили 154 резных камня, унаследованных им от венценосного дяди, короля Станислава II Августа. Однако теперь это положение не находит достаточных доказательств, так как известны перечни коллекций и дяди и племянника, и анализ состава вещей показал, что геммы последнего короля Польши не

⁴³⁰ Tölken E. Catalogue des pierres gravées Antiques de S.A. le Prince Stanislas Poniatowski // *Jahrbücher für wissenschaftliche Kritik*. – 1832 – Band II. S. 309–310.

⁴³¹ Tölken E. Catalogue des pierres gravées Antiques de S.A. le Prince Stanislas Poniatowski // *Jahrbücher für wissenschaftliche Kritik*. – 1832 – Band II. S. 318.

⁴³² Цит. по: Reinach S. *Pierres gravées des collections Marlborough et d'Orléans, des recueils d'Eckhel, Gori, Lévesque de Gravelle, Mariette, Millin, Stosch, réunies et rééditées avec un texte nouveau*. Paris: Librairie de Firmin-Didot et C^{ie} Imprimeurs de l'Institut, 1895. P. 155.

⁴³³ Köhler G. H. K. *Abhandlungen über die geschnittenen Steine mit den Namen der Künstler // Gesammelte Schriften*. St. Petersburg. 1851. Bd. III.

⁴³⁴ Fake? *The Art of Deception*. M. Jones (ed.). Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1990. P. 150; Rambach H.J. *The Gem Collection of Prince Poniatowski // American Numismatic Society Magazine*. 2014. Vol. 13, No 2. P. 42.

⁴³⁵ Wagner C. *A Picture-book of Antiquity: the Neoclassical Gem Collection of Prince Poniatowski*. // In *IMAGINES: La Antigüedad en las Artes Escénicas y Visuales (the Antiquity in the Performing and Visual Arts)*. International Conference at Logroño, Universidad de La Rioja, 22–24 October 2007. Pp. 565-572.; Wagner C. *Explaining the fable and history taken from the Classics: Prince Poniatowski's Neoclassical Gem Collection*. // *Essays on Antiquity and the History of Collecting in Honour of Arthur MacGregor*, eds. M. Vickers and H. Weigel. Oxford, 2013. P. 145-150.

коррелирует с каталогом камней Станислава⁴³⁶. Собрание Понятовского-младшего активно росло и пополнялось, к моменту его кончины достигнув около 3000 экземпляров, среди которых насчитывалось порядка 20 камей, остальные же — инталии. Особый интерес данное собрание представляло благодаря геммам, содержащим имена античных резчиков, которых было 1737, что составляло две трети всей коллекции⁴³⁷. Следует отметить, что за все предыдущие столетия исследований античной глиптики было известно всего около 70-ти подписных гемм, поэтому нетрудно представить, что наличие такого количества исключительных вещей в одном собрании делало его уникальным, а кроме того, необыкновенно привлекательным в глазах ученых. Каталог⁴³⁸, вышедший незадолго до смерти С. Понятовского, содержал описание 2601 геммы, и, как полагают, был составлен самим князем (рис.164)⁴³⁹.

Выставленные на аукционную продажу в 1839 году, геммы Понятовского, не могли не вызвать интерес профессионалов и дилетантов, однако, критические отзывы не заставили себя долго ждать, отражая, как кажется, сначала их недоумение и удивление, а затем и глубокое разочарование и раздражение. «Что можно сказать о коллекции князя Понятовского, наполненной работами Пирготелей, Поликлетов, Аполлоидов, Кромиев, Диоскуридов в большем числе, чем их существовало даже в древности? Единственным объяснением, которое приходит на ум, может быть только то, что владелец вошел в преступный сговор с современными резчиками, которые «обогатили» его коллекцию, считавшуюся одной из самых блестящих в Европе. Что ясно в нынешнем положении, так это то, что собрание это показывает самую высокую степень дерзости, которую когда-либо демонстрировали современные фальсификаторы», — писал Дезире Рауль-Рошетт⁴⁴⁰. Стилистическое сходство работ греческих и римских мастеров, разделенных столетиями, ввели ученых в замешательство: «Работы Пирготеля и Аполлонида — тысячами! Между тем, Пирготель работает как Эвод, тогда как их разделяют 400 лет!» (рис.165,166,167)⁴⁴¹.

В отсутствии интереса крупных коллекционеров и музеев, способных предложить приличную сумму, к предложенным к покупке резным камням многие из гемм Понятовского

⁴³⁶ Кокарева С.В., Арсентьева Е.И. Коллекции резных камней Екатерины II и Станислава Августа Понятовского. // Екатерина II и Станислав Август. Два просвещенных правителя. Каталог выставки. СПб., 2016. С. 42; Rambach H.J. The Gem collection of prince Poniatowski // American Numismatic Society Magazine. — 2014 — Vol.13, №2. P.38-39.

⁴³⁷ Неверов О.Я. Художественные коллекции двух Понятовских. // Музей: художественные собрания СССР. Вып. 2. М.: Советский художник, 1981. С.177.

⁴³⁸ A Catalogue des pierres gravées Antiques de S. A. le Prince Stanislas Poniatowski. Florence, G. Piatti. 1831.

⁴³⁹ Fake? The art of deception. Ed. by Jones M. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1990. P.150; Rambach H.J. The Gem collection of prince Poniatowski // American Numismatic Society Magazine. — 2014 — Vol.13, №2. P. 48.

⁴⁴⁰ Raoul-Rochette D. Œuvres diverses, italiennes et francaises, d'Ennius Quirinus Visconti. T. I, II, III; Milan 1828-1830. // Le Journal des Savans. Juin, 1831. P. 338.

⁴⁴¹ Töelkin E. Catalogue des pierres gravées Antiques de S. A. le Prince Stanislas Poniatowski. // Jahrbücher für wissenschaftliche Kritik. Band II. 1832. P. 316.

были распроданы в течение последующих нескольких лет. Большая же часть, в количестве 1140 экземпляров, была продана за 65 000 фунтов стерлингов некоему полковнику Джону Тирреллу (John Tyrrell) на аукционе, длившемся на протяжении трех недель: с 29 апреля по 21 мая 1839 года⁴⁴². Тиррелл, пожелавший опубликовать свою «блестящую инвестицию», привлек для написания текста антиквара Натаниэля Огла (Nathaniel Ogle). Однако в своем эссе⁴⁴³, Огл датировал купленные Тирреллом геммы, концом XVIII – началом XIX в. Журнальная полемика, завязавшаяся между новым владельцем и нанятым им специалистом, длилась более десяти лет, отсрочив публикацию двух томов, содержащих фотографии гемм Понятовского, до 1857 и 1859 годов соответственно⁴⁴⁴. Публичная пикировка между Тирреллом и Оглом привела к еще большему обесцениванию камей и инталий, некогда принадлежавших Станиславу Понятовскому, и вследствие нескольких последовавших распродаж, была рассеяна мелкими партиями и единичными экземплярами среди частных коллекционеров.

Таким образом, реконструировать облик некоторых гемм, входивших в некогда прославленное собрание, оказавшее значительное влияние на развитие исследований и коллекционирование античной глиптики, представляется чрезвычайно трудным. Главным препятствием здесь является отсутствие изображений в доаукционных каталогах собрания Понятовского. Частично эта задача решается при помощи фотографических факсимиле, изданных Джеймсом Прендевиллем (James Prendeville), однако, сняты были только первые 471 инталия, недолгое время принадлежавшие полковнику Тирреллу. К тому же фотографировались не сами геммы, а слепки с них. Эти данные в некоторой степени дополняются группой эскизов и набросков, выполненных итальянским резчиком Джованни Каландрелли (Giovanni Calandrelli; 1784–1852), обнаруженных Гертруд Платц-Хостер (Gertrud Platz-Hoster) в Берлинском Античном собрании⁴⁴⁵. Третьим источником, помогающим в реконструкции собрания Понятовского, стали слепки из гипса и стеклянной массы в разное время сделанные с резных камней, принадлежавших князю. Один из наиболее ранних наборов, включавший 237 оттисков с гемм Понятовского, был изготовлен еще при жизни князя и отправлен в университет Кракова вместе с только что вышедшим каталогом⁴⁴⁶. Впоследствии

⁴⁴² Wagner C. A picture-book of Antiquity: the Neoclassical gem collection of Prince Poniatowski. // In *IMAGINES: La Antigüedad en las Artes Escénicas y Visuales (the Antiquity in the Performing and Visual Arts)*. International Conference at Logroño, Universidad de La Rioja, 22–24 October 2007. P. 569.

⁴⁴³ Ogle N. Modern Antiques: the Poniatowski Gems. // *The Spectator*, 12–18 December 1840.

⁴⁴⁴ Prendeville J. Photographic facsimiles of the antique gems formerly possessed by the late prince Poniatowski, accompanied by a description and poetical illustrations of each subject, carefully selected from classical authors, together with an essay on ancient gems and gem-engraving, by J. Prendeville, assisted by dr. Maginn. (Photogr. by G.L. Collis). Vol. I-II. London, 1857-1859.

⁴⁴⁵ Platz-Horster G. *L'antica maniera: Zeichnungen und Gemmen des Giovanni Calandrelli in der Antikensammlung Berlin*. Berlin und Köln: SMB-Dumont, 2005.

⁴⁴⁶ Rambach H.J. The Gem Collection of Prince Poniatowski // *American Numismatic Society Magazine*. Vol. 13, No 2. 2014. P. 42.

подобные комплекты изготавливались и с гемм, принадлежавших Тирреллу, по всей видимости, для демонстрации потенциальным покупателям злополучной коллекции. Так, только Архив Бизли в Оксфорде (The Beazley Archive, Oxford) обладает пятью различными наборами, ни один из которых при этом не является полным⁴⁴⁷. Любопытное мнение относительно предназначения наборов слепков с гемм Понятовского было высказано Анке ван Вахенберг (Anke van Wagenberg), автором каталога к выставке «От Рубенса до Гран тура», проходившей в Истоне (США, Мэриленд): «На слепках изображены сюжеты и сцены античной мифологии, служившие для интеллектуальной послеобеденной игры a la «Trivial Pursuit»⁴⁴⁸ в наши дни, когда гости должны были догадаться, кто из персонажей или какая из сцен античной мифологии изображена на слепке. Выигрывал гость, давший большее количество правильных ответов»⁴⁴⁹.

Неординарная судьба описываемой коллекции вдохновила сотрудников Архива Бизли на осуществление проекта по ее воссозданию, под руководством доктора Клаудии Вагнер (Claudia Wagner). База данных с изображениями незаурядной коллекции в настоящее время доступна онлайн (рис.168)⁴⁵⁰. Благодаря этому проекту, собрано более полутора тысяч изображений гемм Понятовского, в том числе резных камней, хранящихся в частных собраниях, а также таких, местоположение которых в настоящее время неизвестно. Благодаря проведенной в Оксфорде работе, теперь можно сравнить все известные изображения отдельных гемм.

Дополнить сведения, собранные на сайте Архива Бизли, позволяет комплект слепков, хранящийся в Эрмитаже. Слепки закреплены на восьми выдвижных буковых ящичках, помещенных в фанерованную орехом коробку в виде сундучка. Сверху располагается ручка для удобства переноски, с торца же он снабжен дверцей на петлях (рис.169). Нужно отметить прекрасную сохранность коллекции и неплохое качество самих оттисков. Собрание сопровождается рукописный каталог без иллюстраций, на первой странице присутствует пространное заглавие: «Коллекция 437 гипсовых слепков, снятых с самых прекрасных резных камней Музея Его Высочества князя Станислава Понятовского» (рис.170,171)⁴⁵¹. Несмотря на то, что авторство каталога остается анонимным, имя мастера выполнившего сами оттиски достоверно известно. На последней странице дано рекламное объявление, в котором

⁴⁴⁷ Wagner C. Explaining the Fable and History Taken from the Classics: Prince Poniatowski's Neoclassical Gem Collection // Essays on Antiquity and the History of Collecting in Honour of Arthur MacGregor. M. Vickers and H. Weigel (eds.). Oxford, 2013. P. 148–149.

⁴⁴⁸ Trivial Pursuit — игра-викторина, в которой для того, чтобы выиграть, необходимо правильно ответить на максимально возможное количество вопросов.

⁴⁴⁹ Wagenberg A. van. From Rubens to Grand Tour. Academy Art Museum Easton, Maryland. April 25 – July 5, 2015. P. 12.

⁴⁵⁰ URL: <http://www.beazley.ox.ac.uk/gems/poniatowski/default.htm> (дата обращения: 08.09.2017).

⁴⁵¹ Collezione di № 437 Impronte in stucco, cavati dalle più belle gemme incise del Museo di S.A. Sig. Principe Stanislao Poniatowski. Roma, (1840 ?).

сообщается, что настоящая коллекция выполнена резчиком Томмазо Кадесом, и может быть заказана любым желающим в его мастерской-магазине, располагающемся на втором этаже сначала дома №456⁴⁵², а затем 28⁴⁵³ по улице Корсо (Via del Corso) в Риме (рис.172)⁴⁵⁴. Т. Кадес был действительно весьма знаменитым римским резчиком начала XIX века, однако, славу, большую, чем собственные оригинальные работы, ему принесло изготовление слепков из гипса и других материалов с древних резных камней, входивших в состав разнообразных коллекций, и активное сотрудничество с Германским археологическим институтом в Риме (Deutsches Archäologisches Institut in Rom)⁴⁵⁵. В этой связи, вполне естественным кажется, что и заказ на оттиски с гемм С. Понятовского был размещен у него. Необходимо отметить, что именно в мастерской Кадеса были выполнены слепки с некоторых из камней еще при жизни Понятовского. Об этом сообщает Висконти (Ennio Quirino Visconti; 1751–1818), готовивший краткое описание гемм по заказу князя: «Благодаря щедрости владельца, у меня была возможность изучить их дома с удобством. Три планшета содержат 116 оттисков и продаются в Риме, сделанные резчиком Кадесом. Я сам подготовил небольшой каталог и составил более пространное описание для князя, большого покровителя литературы и искусств»⁴⁵⁶.

Благодаря этим сведениям, можно заключить, что, во-первых, эрмитажный набор слепков был выполнен не позднее марта 1840 года, даты смерти Т. Кадеса⁴⁵⁷, во-вторых, вполне вероятно, что Кадес при написании собственного каталога, сопровождающего эрмитажные слепки, опирался на описания Висконти.

В «Музее князя Понятовского» — именно такое название присутствует на корешке рукописного каталога — слепки тематически разделены на одиннадцать категорий. По сложившейся к началу XIX века традиции классификации объектов в дактилиотеках, предметы разделены по сюжетно-тематическому принципу: сначала представлены главные божества, затем второстепенные и полубоги, далее объединены слепки, по мысли составителя, относящиеся к «истории героической и мифологической». В пятую и шестую категории включены оттиски с сюжетами из «Илиады» и «Одиссеи», далее следует раздел «Uomini Illustri» и отдельно — портреты греческих царей и полководцев, слепки с гемм с сюжетами, связанными с римской историей. Последние две группы составляют оттиски с резных камней с изображением «масок» и так называемые «иностранные суеверия», куда отнесены восточные и магические геммы. Анализ слепков, помещенных в этот комплект, сразу позволяет выделить

⁴⁵² Bulgari C.G. *Argentieri Gemmari e Orafi d'Italia*. Vol. 1, Roma, 1969. P. 224.

⁴⁵³ *Bulletino dell' Instituto di corrispondenza Archeologica per l'anno 1840*. Roma, 1840. P.VI.

⁴⁵⁴ Collezione di № 437 *Impronte in stucco, cavati dalle più belle gemme incise del Museo di S.A. Sig. Principe Stanislao Poniatowski*. Roma, (1840 ?). P.32.

⁴⁵⁵ Подробнее см. раздел 2.2.5.

⁴⁵⁶ Visconti E.Q. *Opere varie italiane e francesi Ennio Quirino Visconti raccolte e pubblicate per cura del dottor Giovanni Labus*. Vol. II. Milano: Presso Antonio Fortunato Stella e figli, 1829. P. 132.

⁴⁵⁷ *Bulletino dell' Instituto di corrispondenza archeologica per l'anno 1840*. Roma, 1840. P. 184.

оттиски с вещей, скомпрометировавших всю коллекцию: это крупные (до 50 мм по горизонтали) медальонообразные слепки, большинство из которых имеют надписи с именами античных резчиков. Однако рассматривая их, нельзя не согласиться с Тёлкеном, отмечавшим стилистическое сходство работ мастеров, разделенных столетиями. Композиции фигур, помещенные на такие резные камни, их позы, облачение и антураж, обнаруживают большее сходство с рисунками Джона Флаксмана (John Flaxman; 1755–1826), нежели с античными произведениями глиптики: лаконичные контурные фигуры персонажей отличаются чистотой и текучестью линий, при этом представляя все же не античное, а классицистическое понимание идеала телесной красоты⁴⁵⁸. Наиболее эффектными среди оттисков этой группы, можно назвать, пожалуй, слепок с камеи с бюстом Аполлона в лучевой короне (№58) (рис.173) и оттиск с инталии со сценой убийства Одиссеем оленя на острове Кирки с «подписью» резчика Поликлета (ПОЛУКЛЕИТОУ) (№233) (рис.174,175).

При этом в эрмитажном комплекте слепков с гемм Понятовского немало и оттисков с подлинных античных резных камней. К таким, безусловно, следует отнести николо I в. до н.э. со сценой убийства Тезеем минотавра (инв. № ГР-21585) (рис.176,177), атрибутированное мастерской резчика Солона, которое поступило в Эрмитаж уже в составе собрания Д.П. Татищева (1767–1845)⁴⁵⁹. Это и эллинистическая камея из сардоникса с изображением Лаисы на корточках и надписью «ΛΑΙΣ» (инв. No camée.66) (рис.178,179) из собрания Кабинета монет и медалей парижской Национальной библиотеки, купленная у Огюста Лери (Auguste Lhérie) в 1856 году⁴⁶⁰ и др.

Таким образом, после сравнения имеющихся в эрмитажном наборе слепков с изображениями базы данных гемм С. Понятовского на сайте Архива Бизли, удалось выявить порядка 180 изображений, отсутствующих в ней и до этого недоступных исследователям.

Чрезвычайно интересной оказалась история поступления комплекта слепков с гемм князя в Эрмитаж, ставшая дополнением к истории распродаж коллекции резных камней

⁴⁵⁸ В задачи представленной работы не входит рассмотрение различий в понимании античного и классицистического идеалов телесной красоты, однако, кажется уместным привести цитату из «Лаокоона» Г.Э. Лессинга, которая, как представляется, лучше всего отражает взгляды на этот вопрос в рассматриваемый период: «В работах греческого художника должно было восхищать совершенство самого предмета; художник ставил себя слишком высоко, чтобы требовать от зрителя лишь холодного удовлетворения сходством предмета или своим умением; в его искусстве ему не было ничего дороже, и ничего не казалось ему благородней, чем конечная цель искусства... А многие новейшие художники сказали бы: “Будь безобразен до последней степени, а я все-таки напишу тебя. Пусть никому нет охоты смотреть на тебя, но зато пусть смотрят с удовольствием на мою картину, и не потому, что изображает тебя, а потому, что она послужит доказательством моего умения верно представить такое страшилище”». (Г.Э. Лессинг Лаокоон, или о границах живописи и поэзии. М., 1957. С. 80-81). Другими словами, классицистическое понимание телесной красоты и его воплощение наполнено большей театральностью жестов, поз, мимики персонажей, в некотором смысле оно лишено того «искренного героизма», которым наполнено античное пластическое искусство.

⁴⁵⁹ Неверов О.Я. Художественные коллекции двух Понятовских. // Музей: художественные собрания СССР. Вып. 2. М., 1981. С. 178.

⁴⁶⁰ URL: <http://medaillesetantiques.bnf.fr/ws/catalogue/app/report/index.html> (дата обращения: 25.08.2017).

С. Понятовского прежде неизвестными фактами. Среди архивных документов, хранящихся в ОРДФ Эрмитажа, имеются несколько писем на французском языке Филиппа Ивановича Бруннова (1797–1875), русского посла в Великобритании, адресованных поэту и писателю Ксаверию Ксавериевичу Лабенскому (1800–1855). В одном из них Бруннов горячо рекомендует некоего господина Блэкстона (Blackstone), члена парламента, обладающего «прекрасной коллекцией камей и инталий из коллекции Понятовского, которую он хотел бы предложить приобрести вашему музею, [...] ибо лишь уже имеющему многое прилично предлагать настоящие сокровища»⁴⁶¹.

Через год, 30 июня 1846 года, письмо об обращении некоего господина «Блакстона» из Лондона с просьбой рассмотреть предложение «продать Государю Императору коллекцию камней, принадлежавших некогда Князю Понятовскому»⁴⁶², было подано через генерала-адъютанта Адлерберга начальнику I Отделения Эрмитажа Флориану Жилью. Ф.А. Жиль, в свою очередь, ответил, что ему известно о том, что упоминаемая «коллекция была в свое время продана в Лондоне по частям и заключала в себе большею частью резные камни новейшего времени, которые в отношении к искусству резьбы не столь интересны, как древние произведения сего рода», однако, о «достоинстве оной можно судить лишь по осмотру ее»⁴⁶³. На этом же документе содержится еще одна заметка Жилия на полях слева: «Предполагаю должно также, что многие из лучших камней сей коллекции были распроданы в частные руки любителей». Она явно свидетельствует о его скептическом настроении относительно предлагаемых резных камней. 31 июля, то есть через месяц после первого обращения Адлерберга, Жиль вынес окончательное заключение: «Я осматривал находящуюся у гг. Томсена и Банара коллекцию резных камней г. Блакстона, принадлежавшую некогда Князю Понятовскому, и имею честь донести, что от числа предлагаемой коллекции имеется здесь на лицо 49 инталийев (Intailles) [помещающихся] в одном ящике и около 500 гипсовых слепков с других камней (в двух ящиках).

На означенных 49 инталиях, а равно и слепках выставлены имена знаменитых древних резчиков как, например, Аполлониды, Пирготеля, Поликлота, Солона, и даже Диоскуриды, но по внимательному осмотру, я смело могу удостоверить, что ни одно из приписываемых им имен не правдоподобно и что вообще вся коллекция, как я уже прежде слышал, состоит из камней новейших времен, заказанных Князем Понятовским в Италии римским резчикам, которые по его приказанию изображали на камнях более всего известные мифологические предметы. Вообще это всем известный в Италии факт, что князь Понятовский

⁴⁶¹ АГЭ. Ф. 1, оп. 1, 1846, д. 20, л. 13.

⁴⁶² АГЭ. Ф. 1, оп. 1, 1846, д. 19, л. 1.

⁴⁶³ АГЭ. Ф. 1, оп. 1, 1846, д. 19, л. 2.

предложил некоторую сумму на произведение сих камней, и что бывшие в праздности резчики, показали таким образом средство употребить в свою пользу искусство их. Некоторые из их камней без сомнения довольно хорошей работы, но они никаких отношений не имеют с присваиваемым им источником и не соответствуют цене, просимой нынешним их владельцем.

Собрание древних камней Эрмитажа, уже само по себе столь богатое, может умножено быть одними только капитальными произведениями сего рода, как древними, так и новейших времен, и, по моему мнению, приобретение коллекции Блэкстона в целости ли или по частям в каком-то отношении для Эрмитажа не полезно»⁴⁶⁴. Еще одна любопытная деталь замечена в черновике на французском языке, сохранившемся при этом письме. Последняя фраза, деликатно переведенная на русский язык как «для Эрмитажа не полезно», в черновике по-французски записана как «*que l'acquisition de la collection mauvais tone*», что может быть интерпретировано как «приобретение коллекции было бы дурным тоном», то есть могло бы скомпрометировать Эрмитаж⁴⁶⁵.

К сожалению, пока нам не удалось найти документов, в которых указывалась бы цена, запрашиваемая Блэкстоном, показавшаяся Жилю чрезмерной. Вероятно, этой частной информацией обладали упомянутые в письме Г. Томсон и Т. Бонар, на попечении которых был предлагаемый комплект слепков и инталей⁴⁶⁶. Неизвестным также остается и то, какие именно 49 инталей из коллекции Понятовского были предложены на рассмотрение Жилия, так как в документах не содержится ни их описания, ни намек на то, какие сюжеты на них были

⁴⁶⁴ АГЭ. Ф. 1, оп. 1, 1846, д. 19, л. 4.

⁴⁶⁵ В рамках настоящего раздела диссертации подробное рассмотрение вопроса о причинах приобретения князем С. Понятовским (или изготовления по его заказу) части его коллекции, ставшей скандальной, не представляется возможным, поскольку эта проблема заслуживает самостоятельного отдельного исследования. При этом необходимо отметить, что устоявшееся мнение, которое озвучивает в своем письме Ф.А. Жиль, было результатом ряда суждений, высказанных его современниками в критических статьях, посвященных разбору состава собрания глиптики С. Понятовского и анализу гемм, входивших в него. В таких трудах, в основном, высказывалось две версии наличия в коллекции огромного числа резных камней, имитировавших древние. Согласно первой, князь настолько не разбирался в произведениях античного искусства, и в частности глиптики, что не составляло никакого труда обмануть его, продав подделку. Согласно второй, князь заказывал поддельные геммы намеренно, чтобы придать своей коллекции значимость в глазах образованной публики и научного сообщества. Однако обе версии, кажутся сомнительными, поскольку достоверно известно, что князь С. Понятовский не страдал слабоумием и был блестяще образован, ввиду чего едва ли он мог наивно полагать, что сможет ввести в заблуждение знатоков античности. В этой связи интересное мнение высказывает А. Рамбак (Hadrien J. Rambach), ссылаясь на фрагмент воспоминаний князя, частично опубликованных польским историком Йозефом Коженёвским (Józef Korzeniowski; 1863–1921): «Императрица Екатерина почилла во вторник 17 ноября в девять утра... Я обедал с ней в воскресенье, и она никогда не была столь любезна. Мы говорили перед обедом среди прочего, о проекте по изданию Гомера с текстом по-гречески на одной стороне, и по-русски — на другой. Это издание сопровождалось бы гравюрами с изображением самых прекрасных античных резных камней» (пер. с фр. — ЕД из Korzeniowski J. *Souvenirs du Prince Stanislas Poniatowski // Revue d'Histoire diplomatique*. Paris: Leroux, 1895. P. 520-521). Этот отрывок, полагает Рамбак, может свидетельствовать о том, что С. Понятовский все-таки решил осуществить проект, о котором говорил с императрицей, и для этого заказывал резные камни, с сюжетами из Илиады и Одиссеи, гравюры с которых должны были украсить русское издание. (Rambach H.J. *The Gem Collection of Prince Poniatowski // American Numismatic Society Magazine*. 2014, vol. 13-2. P. 40). Такое объяснение и нам кажется наиболее убедительным.

⁴⁶⁶ Вероятно, имеются в виду английские торговцы Томас (Фома) Бонар и Генрих Томсон, владевшие торговым домом «Томсон Бонар и К°» (Thomson Bonar & Company).

представлены. Нет здесь и указаний на то, как сложилась их дальнейшая судьба. По всей видимости, они, как и прочие геммы рассматриваемого собрания, были распроданы и впоследствии осели в частных руках. Сундучок со слепками продавцам вернули, но по иронии судьбы, он был куплен Экспертной комиссией Эрмитажа спустя 120 лет, 1968 году, у Е.Э. Левинсон за 250 рублей⁴⁶⁷.

Вместе с тем, удалось отыскать документы, указывающие на то, кто же такой господин Блэкстон, предлагавший Эрмитажу одиозное приобретение, и выяснить некоторые подробности покупки им гемм Понятовского. Уильям Сеймур Блэкстон (William Seymour Blackstone; 1809–1881) (рис. 180) был внуком известного юриста и историка права Уильяма Блэкстона (1723–1780), первого профессора права в Оксфорде⁴⁶⁸ и автора комментариев к английским законам, переведенных по приказу Екатерины II на русский язык⁴⁶⁹. Внук, названный в честь деда, получив соответствующее происхождению образование, решил связать свою жизнь с политикой, а потому баллотировался в парламент и был избран его членом от консервативной партии округа Уоллингфорд, Оксфордшир (Wallingford, Oxfordshire) в 1832 году⁴⁷⁰. Спустя 20 лет, в 1852 году, он вынужден был оставить парламент еще до всеобщих выборов, так как избирательный округ отказался повторно принять его кандидатуру. Это произошло, в основном, по причине крупных задолженностей, накопленных к этому моменту У. Блэкстоном из-за затрат на строительство новой резиденции Хоубери Парк (Howbery Park) на берегу Темзы. Как раз эти финансовые проблемы он и пытался решить при помощи приобретения части прежней коллекции резных камней С. Понятовского. Нелепость ситуации заключалась в том, что Блэкстон приобрел геммы, заложив свою недвижимость с целью получения прибыли от их перепродажи, и погашения долга, при этом последний взнос в уплату стоимости коллекции был сделан лишь в мае 1845 года⁴⁷¹. Однако его план не увенчался успехом, сыграв в судьбе Блэкстона роковую роль. Лишившись места в парламенте из-за долгов, он потерял привилегии и иммунитет, защищавший его, как члена парламента, от взыскания долгов и тюрьмы. После этого, многочисленные кредиторы получили право требовать его ареста. Судя по большому количеству совпадений между слепками с гемм, присланными от имени Блэкстона, и резными камнями, происходящими из коллекции полковника Джона Тиррелла,

⁴⁶⁷ Акт №196 от 18.03.1969 на поступление на постоянное хранение в Государственный Эрмитаж музейных предметов.

⁴⁶⁸ Sephton R.S. William Seymour Blackstone (1809–1881) a Wallingford M.P. Oxford: R.S. Sephton Publ., 2003. P. 7.

⁴⁶⁹ Блэкстон У. Истолкования аглинских законов г. Блэкстона. Переведенныя по Всевысочайшему повелению великой законодательницы всероссийской с подлинника аглинскаго [Перевел С.Е. Десницкий при участии А.М. Брянцева]. М.: Университетская типография Н. Новикова. 1780–1782. — 374 с. (т. I); 568 с. (т. II); 417 с. (т. III).

⁴⁷⁰ Sephton R.S. William Seymour Blackstone (1809–1881) a Wallingford M.P. Oxford: R.S. Sephton Publ., 2003. P. 10–11.

⁴⁷¹ Sephton R.S. William Seymour Blackstone (1809–1881) a Wallingford M.P. Oxford: R.S. Sephton Publ., 2003. P. 61.

очень вероятно, что именно у него Блэкстон мог приобрести вещи, впоследствии предлагавшиеся в Эрмитаж и таким пагубным образом повлиявшие на его судьбу.

Резюмируя представленные данные, хочется отметить, что благодаря исследованию состава небольшой коллекции слепков с гемм князя С. Понятовского, хранящихся в Эрмитаже, с одной стороны, удалось уточнить сведения, касающиеся места, времени производства, обстоятельств и времени поступления комплекта слепков в Императорский Музей, что, безусловно, важно для музейной атрибуции памятника. С другой стороны, анализ состава коллекции слепков и их сравнение с изображениями гемм С. Понятовского, собранными в рамках специального проекта Архива Бизли и опубликованными на веб-сайте, позволяет пополнить репертуар изображений гемм коллекции князя Станислава Понятовского ранее неизвестными или известными лишь по наброскам или рисункам, тем самым уточнив и расширив имеющиеся данные о составе некогда прославленной коллекции глиптики.

2.2.5 *Impronte Gemmarie del'Instituto u Impronte Gemmarie Томмазо Кадеса*

Коллекции слепков под названиями «*Impronte Gemmarie del'Instituto*» и «*Impronte Gemmarie. Cades*» (рис.181), выполненные в римской мастерской Томмазо Кадеса, по многочисленности и разнообразию слепков, вошедших в них уступают, пожалуй, лишь собранию Дж. Тасси. В Эрмитаже в настоящее время хранятся два варианта каждого из собраний: итальянского и немецкого изданий. По составу оба варианта идентичны, их отличает лишь цвет корешков папок-книг, в которые они помещены, а также сохранность самих слепков.

В пункте 2.1 было указано, что коллекция «*Impronte Gemmarie*» при ликвидации Отделения глиптики Эрмитажа в 1929–1931 гг., была разделена между Отделом древностей и Отделением прикладного искусства Нового времени: в первый были переданы тома, содержащие слепки с античных гемм (тт. 1–61), а папки-книги, включающие оттиски с резных камней мастеров Нового времени перемещались в Отделение прикладного искусства (тт. 62–75). Такое положение сохраняется и по настоящее время. К сожалению, точно не удалось установить обстоятельства поступления обеих коллекций в музей, но с большой вероятностью можно утверждать, что обе они, за исключением седьмого тома «*Impronte Gemmarie del'Instituto*», о котором будет сказано особо, были присланы Ф. Жилем во время его путешествия по Европе⁴⁷².

Установить место и время производства серий обеих коллекций не составило затруднений, так как они задокументированы в изданиях Германского археологического института в Риме, который, начиная с 1830-х годов стал центром изучения античности, международной организацией, аккумулировавшей отчеты о новейших открытиях и находках. Большая часть его деятельности была сосредоточена в Италии, конкретно — в Риме, причём основная работа дополнялась распространением информации о новейших археологических открытиях. Делалось это посредством публичных лекций и регулярных публикаций, в основном, в трех изданиях: «Бюллетене» (*Bulletino dell'Instituto di corrispondenza archeologica*)⁴⁷³, «Анналах» (*Annali dell'Instituto di corrispondenza archeologica*)⁴⁷⁴, и, наконец, «Записках» Института (*Monumenti Inediti Pubblicati dell'Instituto di corrispondenza archeologica*)⁴⁷⁵. В первом публиковались краткие обзоры и анонсы археологических новостей, быстрые уведомления о новых проектах, во втором — внушительном иллюстрированном

⁴⁷² АГЭ. Ф. 1, оп. 1, 1844, д. 32.

⁴⁷³ *Bulletino dell'Instituto di corrispondenza archeologica*. Roma, 1829-1885.

⁴⁷⁴ *Annali dell'Instituto di corrispondenza archeologica*. Roma, 1829-1885.

⁴⁷⁵ *Monumenti Inediti Pubblicati dell'Instituto di Corrispondenza Archeologica*. Roma, 1829-1885.

издании, представляющем более полные сведения и комментарии, содержались подробные описания археологических работ и находок, в третьем предлагались рисунки и гравюры с изображением вновь открытых памятников. Уже через год после учреждения, в 1830 году, Эдуард Герхард представил публике очередной проект, предусматривавший систематическую публикацию обнаруженных произведений глиптики и научных исследований в этой области. Учитывая небывалый интерес именно к этому виду античного искусства проявлявшийся в предыдущие десятилетия и сохранившийся на протяжении 1820-х – 1850-х годов, изучение гемм было признано членами Института одной из приоритетных задач. Этому обстоятельству способствовало и то, что граверы предшествующих столетий, демонстрируя свое мастерство, старались изготавливать резные камни, имитируя античные, что порождало многочисленные дискуссии о подлинности того или иного экземпляра. Споры такого рода исчерпали себя как раз к началу XIX века и иссякли в полной неопределенности⁴⁷⁶. Особенно большой резонанс в этой связи имел скандал, связанный с коллекцией Станислава Понятовского, о которой речь шла выше.

Такое положение дел могла исправить, по мнению Герхарда, публикация слепков с гемм, доподлинно признанных знатоками глиптики античными. Это и стало одной из основных целей проекта по изданию *Impronte Gemmarie dell' Instituto*, представлявшего точные гипсовые копии резных камней. Оттиски помещались по существовавшей традиции в полые папки-книги наборами по 100 штук, и назывались по этой причине «центуриями» или «сотнями». Анонсируя выход двух пробных сотен оттисков в 1830 году, Герхард определяет и принципы, по которым будет производиться отбор материала. В коллекцию включаются только оттиски с неизданных резных камней из частных коллекций, или вещей, открытых в результате археологических раскопок. Специальная комиссия знатоков античной глиптики должна гарантировать подлинность памятников, их научную актуальность и ценность для изучения истории искусства и археологии. Последним неременным условием стало издание «каталога» памятников, содержащего краткую информацию об оригинале⁴⁷⁷. Комиссию по отбору памятников возглавили сами основатели и вдохновители проекта: Эдуард Герхард, Август Кестнер (August Kestner; 1777–1853) и датский скульптор Бертель Торвальдсен (Bertel Thorvaldsen; 1770–1844), член комиссии древностей при Институте, к тому времени занимавший пост президента Академии святого Луки (*Accademia di San Luca*)⁴⁷⁸. Кроме того, одобрение должно было быть

⁴⁷⁶ Flecker M. Kampf um Authentizität — Eduard Gerhard, Tommaso Cades und die *Impronte Gemmarie del' Instituto // Daktyliotheken Götter & Caesaren aus der Schublade. Antike Gemmen in Abdrucksammlungen des 18. und 19. Jahrhunderts.* München, 2006. P. 95.

⁴⁷⁷ *Monumenti Gemmari scoperti sin dal 1829 // Bulletino dell Instituto di Corrispondenza Archeologica per l'anno 1831.* 1831. P. 79–80.

⁴⁷⁸ *Monumenti Gemmari scoperti sin dal 1829 // Bulletino dell Instituto di Corrispondenza Archeologica per l'anno 1831.* 1831. P. VII.

получено и от других членов римского отделения Института, а также от авторитетных представителей иностранных филиалов⁴⁷⁹. В первые шесть сотен коллекции вошли слепки с резных камней из собраний тех же Герхарда, выдающегося знатока античной глиптики, Кестнера, страстного коллекционера гемм, Торвальдсена, поклонника и истового ценителя древностей, герцога де Блака (Duke de Blacas d'Aulps; 1815–1866), президента Института и антиквара, унаследовавшего от отца превосходное собрание ваз и резных камней. В дополнение, оттиски были сняты с гемм многих других высокородных собирателей древностей, среди которых оказались вещи из собраний Анатолия Демидова (1812–1870), лорда Беверли (Lord Beverley; 1750–1830), принца Канино (Principe di Canino; 1775–1840 [?]) и еще более чем тридцати коллекционеров⁴⁸⁰.

Изготовление оттисков было поручено потомственному римскому граверу, впоследствии члену-корреспонденту Института, «самому опытному и превосходному среди всех остальных, которые когда-либо занимались подобной работой» — Томмазо Кадесу.

Кадес смог умело воспользоваться сотрудничеством с дирекцией Института, расширив репертуар предлагаемой в его студии продукции с 3000 до 8100 образцов, выпуская собственные, независимые от Института, серии слепков под названием «Impronte Gemmarie. Cades» (рис.182). Слепки выполнялись из нетонированного гипса и размещались в 75 фолиантах, первые 60 из которых содержали оттиски с античных резных камней, а последние 15 — с гемм работы известных резчиков современников мастера. Кадес снабдил свою многочисленную дактилиотеку, уступавшую ассортиментом, как уже говорилось, лишь собраниям паст Тасси и Штоша⁴⁸¹. Размещая слепки внутри книг, Кадес действует согласно известной ему программе дактилиотек XVIII века, установленной Винкельманом: главные божества, второстепенные, герои, сюжеты Илиады и Одиссеи и т.д. К этой коллекции прилагался рукописный каталог. Кто был автором описания содержавшихся там гемм, достоверно сказать трудно, но, по всей видимости, Кадес прибегал к консультациям Герхарда. Эрмитажное собрание Impronte Gemmarie Кадеса, к сожалению, не обеспечено таким каталогом, однако, сравнение эрмитажных слепков с каталогом, хранящимся в библиотеке Германского института в Риме (рис.183)⁴⁸², показало, что они полностью совпадают, что свидетельствует о том, что ассортимент оттисков, входивших в это собрание, не менялся и был типовым.

⁴⁷⁹ Monumenti Gemmari scoperti sin dal 1829 // Bulletino dell Istituto di Corrispondenza Archeologica per l'anno 1831. 1831. P. 79.

⁴⁸⁰ Monumenti Gemmari scoperti sin dal 1829 // Bulletino dell Istituto di Corrispondenza Archeologica per l'anno 1831. Roma, 1831. P. 79–80.

⁴⁸¹ Cades T. Impronte di monumenti Gemmari tornati in luce dal 1829 in poi pubblicate dall incisore Tommaso Cades sotto l'espezione dell'Istituto di corrispondenza archeologica. Centurie I–VI. Roma, 1839. P. 1.

⁴⁸² URL: <https://zenon.dainst.org/Record/000714006> (дата обращения: 09.08.2017).

Кадес не упускает возможности рекламировать собственную продукцию, акцентируя внимание заинтересованных лиц на том, что за относительно невысокую цену слепки можно отравить покупателю даже за границу⁴⁸³. Кроме того, дирекция Института компенсировала «хлопоты господина Кадеса» по выполнению новых матриц и оттисков, устанавливая цену в шесть римских скуди за каждую центурию⁴⁸⁴. После смерти Кадеса стоимость ста слепков возросла до шести с половиной римских скуди⁴⁸⁵.

Возвращаясь к проекту Герхарда по публикации вновь открытых гемм, отметим, что в 1831 году были выпущены первая и вторая центурии слепков⁴⁸⁶, через три года последовали третья и четвертая⁴⁸⁷, и лишь пять лет спустя, в 1839 г., были опубликованы пятая и шестая книги оттисков⁴⁸⁸.

Несмотря на попытку соблюдения строго научного подхода к описанию публикуемых памятников, опиравшегося на систему, выработанную к тому времени Карлом Отфридом Мюллером (Karl Otfried Müller; 1797–1840), авторы сопровождавших *Impronte Gemmarie* текстов вынуждены были признать, что «для герменевтики ни один класс предметов не приносит столько трудностей, сколь резные камни, и даже росписи на вазах предлагают более широкое поле для толкования сюжетов... На резных камнях, как правило, представлены именно те сюжеты, которые не имеют очевидного и бесспорного объяснения; эта трудность особенно возрастает, когда мы имеем дело со стеклянными пастами, на которых изобилуют изображения на сегодняшний момент непонятные, среди них особенно много скарабеев, обыкновенно называемых этрусскими. Здесь художник ограничен предназначенным для работы изобразительным полем, представляющим собой овал, где он должен исполнить задуманный сюжет, но он вынужден быть крайне лаконичен, и это нам слишком часто затрудняет понимание»⁴⁸⁹. Такого рода сложности, стали, по всей видимости, причиной классификации памятников в прилагаемом описании на слишком общие группы:

- Первая центурия: Этрусские инталии. Героические сюжеты (1831).
- Вторая центурия: Этрусские инталии. Божества и общественная жизнь (1831).

⁴⁸³ *Bullettino dell' Instituto di corrispondenza archeologica per l'anno 1843*. Roma, 1843. P.V.

⁴⁸⁴ *Monumenti Gemmari scoperti sin dal 1829*. // *Bullettino dell' Instituto di Corrispondenza Archeologica per l'anno 1831*. 1831. P.102-105.

⁴⁸⁵ *Bullettino dell' Instituto di corrispondenza archeologica per l'anno 1843*. Roma, 1843. P.V.

⁴⁸⁶ *Monumenti Gemmari scoperti sin dal 1829*. // *Bullettino dell' Instituto di Corrispondenza Archeologica per l'anno 1831*. 1831. P. 102-105

⁴⁸⁷ *Impronte Gemmarie di minumenti tornati in luce dal 1829 in poi publicate dall' incisore T. Cades sotto l' espezione dell' Instituto*. Centurie III-IV. // *Bullettino dell' Instituto di Corrispondenza Archeologica per l'anno 1834*. Roma, 1834. P.113-116.

⁴⁸⁸ Braun E. *Impronte Gemmarie di monumenti tornati in luce dal 1829 in poi publicate dall' incisore T. Cades sotto l' espezione dall' Instituto*. Centurie. V-VI. // *Bullettino dell' Instituto di corrispondenza Archeologica per l'anno 1839*. Roma, 1839. P. 97-99.

⁴⁸⁹ Braun E. *Impronte Gemmarie di monumenti tornati in luce dal 1829 in poi publicate dall' incisore T. Cades sotto l' espezione dall' Instituto*. Centurie. V-VI. // *Bullettino dell' Instituto di corrispondenza Archeologica per l'anno 1839*. Roma, 1839. P. 98.

- Третья центурия: Этруссские геммы. Героические сюжеты и другие (1834).
- Четвертая сотня: Этруссские геммы. Божества и общественная жизнь (1834).
- Пятая и шестая сотни: Этруссские резные камни, сюжеты героические и другое (1839).

Лишь последние 50 слепков шестой центурии были выделены в особую группу «работы греческие и римские: божества, эпические сюжеты и другое» (рис.184)⁴⁹⁰.

К недостаткам «каталогов», можно прибавить, пожалуй, и слишком лаконичное описание самих предметов: оно ограничивалось приблизительным указанием сюжета, типа геммы (инталии или камеи), породы камня и принадлежностью к коллекции той или иной персоны. Несмотря на то, что авторы неоднократно акцентируют внимание на уникальности представляемого материала, вновь поступившего в те годы из раскопок в Этрурии, составители описаний не указывают ни места, ни обстоятельств находок. Досадным обстоятельством стало и то, что сопровождаемые *Impronte Gemmarie* «каталоги» не были снабжены иллюстрациями, хотя, по заявлению Герхарда, описания должны были быть «снабжены более подробными иллюстрациями» и публиковаться в «Анналах», начиная с 1832 года⁴⁹¹. Однако вопреки обещанию, рисунки так и не были опубликованы⁴⁹², а изданное в 1839 году особым тиражом описание *Impronte Gemmarie dell' Instituto*, объединившее толкование всех шести вышедших к тому времени томов, содержало лишь уже опубликованные извлечения из «Бюллетеней» без всякого изобразительного материала (рис.185)⁴⁹³. Было бы соблазнительно предположить, что сами слепки несли иллюстративную функцию, поскольку ценились именно за фотографическое сходство с оригиналом, между тем, это было возможно лишь при условии, что коллекция поставлялась и далее не «разлучалась» с описанием. В случае, например, с эрмитажным экземпляром *Impronte Gemmarie del' Instituto*, тексты были направлены в библиотеку, коллекция же для хранения в отделы музея, оказалась, таким образом, без описания, а текст без наглядного материала, как уже отмечалось, стал «слепым».

К 1840 году проект по публикации *Impronte Gemmarie* угас. Причиной тому стал целый комплекс обстоятельств, в числе которых и ослабление интереса к античным резным камням, вызванное громкими скандалами с подделками⁴⁹⁴, и соответственно к слепкам с них в целом, и более конкретные обстоятельства. Главный вдохновитель и двигатель проекта Эдуард Герхард

⁴⁹⁰ Cades T. *Impronte di monumenti Gemmari tornati in luce dal 1829 in poi pubblicate dall incisore Tommaso Cades sotto l'espezione dell' Instituto di corrispondenza archeologica. Centurie I – VI.* – Roma, 1839. P.8.

⁴⁹¹ *Monumenti Gemmari scoperti sin dal 1829.* // *Bulletino dell Instituto di Corrispondenza Archeologica per l'anno 1831.* 1831. P.79.

⁴⁹² Flecker M. *Kampf um Authentizität – Eduard Gerhard, Tommaso Cades und die Impronte Gemmarie del' Instituto // Daktyliotheken Götter & Caesaren aus der Schublade. Antike Gemmen in Abdrucksammlungen des 18. und 19. Jahrhunderts.* – München, 2006. P.98.

⁴⁹³ Cades T. *Impronte di monumenti Gemmari tornati in luce dal 1829 in poi pubblicate dall incisore Tommaso Cades sotto l'espezione dell' Instituto di corrispondenza archeologica. Centurie I – VI.* – Roma, 1839.

⁴⁹⁴ См. например: *Fake? The art of deception.* Ed. by Jones M. – Berkly and Los Angeles: University of California Press. – 1990. – 312 p. pp.149-151.

был вынужден в 1839 году вернуться в Берлин, получив должность в королевском музее, а его главный исполнитель — Томмазо Кадес скончался 9 марта 1840 года⁴⁹⁵. По плану дирекции Института, заказы по выполнению слепков должен был продолжить племянник Томмазо — Алессандро (Alessandro Cades), «росший и учившийся под присмотром дяди»⁴⁹⁶, тем не менее, не сильно преуспевший в продвижении своей продукции: если в начале проекта рекламные объявления о продаже слепков регулярно появлялись в «Бюллетене», то после 1843 года, за 25 лет в публикациях Института об *Impronte Gemmarie* нет ни одного упоминания⁴⁹⁷.

Все же Герхард, как кажется, не отступался от своего детища и спустя четверть века: «По моему мнению, с помощью Гельбига (Wolfgang Helbig; 1839–1915), — пишет он Брунну (Heinrich Brunn; 1822–1894)⁴⁹⁸ 1 января 1863 года, — вы должны бы суметь завершить [приобретение] того, чего вам недостает, из археологического аппарата, и здесь Бергау (Friedrich Julius Rudolf Bergau; 1836–1905)⁴⁹⁹ отрекомендовался как собиратель гемм и копий, так что [хорошо было бы], если бы он проявил себя как усердный помощник в сборе материала для продолжения *Impronte Gemmarie*, даже если семейство Кадес⁵⁰⁰ или еще какой-нибудь формовщик оказался бы непригодным для эффективной публикации»⁵⁰¹.

Лишь спустя годы непрерывных переговоров и усилий Герхарду удалось возобновить публикацию центурий *Impronte Gemmarie*. В своем письме от 1 октября 1865 года он наставляет Вильгельма Генцена (Wilhelm Henzen; 1816–1887)⁵⁰²: «к музейному заказу оттисков с гемм, исходившему от Фридерикса (Carl Friederichs; 1831–1871)⁵⁰³ и одобренному шефом, я более не возвращаюсь, однако, буду настаивать на скорейшем ответе. *Продолжить изготовление Impronte Gemmarie – дело чести Института* [курсив мой — ЕД]; то, что я писал об этом от Гельбига, предлагаю и Вам: более планомерный сбор гемм, чем до сих пор, для изготовления оттисков с них, чтобы достичь возможности более широкого выбора... Также рекомендовать какого-нибудь достойного доверия мастера, который неустанно изготавливал бы оттиски, как делал старый Кадес, и как его племянник, видимо, не делал... Сейчас потребовалась бы хорошая

⁴⁹⁵ *Bulletino dell' Instituto di corrispondenza Archeologica per l'anno 1840*. Roma, 1840. P.184.

⁴⁹⁶ *Bulletino dell' Instituto di corrispondenza Archeologica per l'anno 1840*. Roma, 1840. P.V.; *Archivio storico del Vicariato*, Roma. S. Maria del Popolo, *Liber mortuorum*, XVIII [1836-1854], f. 49r.

⁴⁹⁷ *Bulletino dell' Instituto di corrispondenza archeologica*. Roma, 1829-1885.

⁴⁹⁸ Второй секретарь Германского археологического института в Риме в 1856–1865 гг.

⁴⁹⁹ Коллекция резных камней и слепков, принадлежавшая профессору Нюрнбергской школы прикладного искусства Р. Бергау, легло в основу собрания Германского национального музея в Нюрнберге.

⁵⁰⁰ Фамилия дана в тексте письма неразборчиво, однако автор полагает, что имеется в виду именно семья граверов Кадес (Cades).

⁵⁰¹ URL: http://arachne.uni-koeln.de/Tei-Viewer/cgi-bin/teiviewer.php?scan=BOOK-1313748-0020_627067 (дата обращения: 08.09.2017).

⁵⁰² Первый секретарь Германского археологического института в Риме в 1856–1887 гг.

⁵⁰³ Председатель Германского археологического института в Риме в 1862–1863 гг.

субсидия, чтобы поощрить усердного мастера, но до этого всё еще далеко, однако, об этом стоит задуматься...»⁵⁰⁴.

Основной труд по подбору и публикации седьмой сотни *Impronte Gemmarie* лег на плечи не маститого члена Института, знакомого с работой над предыдущими томами оттисков, а молодого, блестяще образованного, талантливого археолога, правда, впоследствии более известного благодаря махинациям, связанным с подделкой и продажей древностей⁵⁰⁵ — Вольфганга Гельбига. Приехав в Рим благодаря стипендии Германского археологического института в октябре 1862 года, молодым человеком, только что закончившим образование под руководством самого Теодора Моммзена (Theodor Mommsen; 1817–1903), он уже в 1865 году перешел на должность второго секретаря и занимал ее до 1887 г.⁵⁰⁶ Надо полагать, В. Гельбиг, под влиянием Герхарда, с самого начала своей работы в Институте собирает материал, который мог бы пополнить *Impronte Gemmarie*. Так, в письме от 4 сентября 1865 года он отвечает Герхарду: «...То, что Вы пишете мне об оттисках, я всегда имею в виду. Со всего, что мне попадает в путешествиях, я делаю слепки, как, например, с недавно попавшегося в Неаполе прекрасного оникса из Таранта, возможно, восходящего к оригиналу из Вены, на котором представлена сраженная амазонка»⁵⁰⁷.

Герхард, воодушевленный энтузиазмом и усердием молодого сотрудника, посылает в ответ наставления: «Я совершенно обрадован, что вы работаете над продолжением *Impronte Gemmarie*... Тем не менее, я бы посоветовал не слишком торопить это дело, но, с соблюдением прежних правил, вести работу неторопливо. Для ассортимента, как и для сбыта, выгодно составить не одну единственную новую центурию, но одновременно две таких спроектировать. Как это было до того. За 27 лет, прошедшие с последней публикации, должен был накопиться неизданный материал, и это чистая выгода для дела, если вы сможете добиться от мастера трех или четырех сотен неизданных гемм, чтобы представить для публикации более строгую выборку. Для чего у вас, хотя не так, как у меня прежде Кадес, но все же опытный, есть под боком Оделли (Antonio Odelli; 1785–1872). Вы должны будете окружить себя маленькой коллегией знатоков, имеющих право голоса, если они в нынешнем Риме еще имеются; наряду с Мартинелли (Martinelli*)⁵⁰⁸, которого вы называете, есть еще Лаватти (Lavatti*)⁵⁰⁹, которого

⁵⁰⁴ См. опубликованную переписку Э. Герхарда: Gerhard an Henzen 1866–1867, an Helbig, an Lepsius. URL: <http://arachne.uni-koeln.de/item/buchseite/627067> (дата обращения: 8.08.2017).

⁵⁰⁵ См. например: Hoving T. False impressions: the hunt for big-time art fakes. – New York: Touchstone, 1997. – 366 p. pp. 256-278.

⁵⁰⁶ URL: <http://www.dainst.org/dai/geschichte/praesidenten-und-sekretare> (дата обращения: 8.08.2017).

⁵⁰⁷ Helbig W. Helbig an Gerhard 1862-1867. // URL: <http://arachne.uni-koeln.de/item/buchseite/628153> (дата обращения: 8.08.2017).

⁵⁰⁸ Не исключено, что переписчиком, готовившим рукопись к печати, в тексте письма была допущена ошибка. Т. Ховинг постоянным компаньоном В. Гельбига называет Франческо Маринетти (Francesco Marinetti — Hoving T. False Impressions: The Hunt for Big-Time Art Fakes. – New York: Touchstone, 1997. P. 259). Это тем более вероятно, что еще одно имя — Saulini — в транскрипции писем дано в написании Sanlini.

можно сюда же причесть, Эмиль Вольф (Emil Wolf; 1802–1879), художественный директор — его нельзя не учесть, и, возможно, еще попросить Штайнхойзера (Steinhäuser*) *honoris causa*. Исполнение и распространение такого, самого по себе сложного, и так давно застопорившегося предприятия нелегко, однако, через столько лет заняться этим, достойно Института и Вас самих. Сердечно желаю вам удачи. Если сперва у меня составитя хорошая подборка, я ее приложу к окончательной публикации, вместе с согласованным мнением центральной дирекции»⁵¹⁰.

Столь оптимистично начавшаяся подготовка вскоре столкнулась с первыми трудностями. В письме от 28 июня 1866 года Гельбиг сообщает Герхарду: «Я занимаюсь в настоящее время составлением центурии к *Impronte*. У Бейрата (Beirath*) я выбрал Бове (Bovet*), Деполетти (Francesco Depoletti; 1779–1854), Мартинетти (Francesco Martinetti; 1833–1895), Кастелани (Augusto Castellani; 1829–1914) и Саулини (Tommaso Saulini; 1793–1864). Это дело доставляет большое количество хлопот, особенно вследствие того, что Оделли не сохранил отдельно геммы, уже известные благодаря последней публикации. Более того, здесь же лежат слепки Кадеса из предыдущих центурий и новых, находящихся в диком беспорядке. Однако есть очень хорошие оттиски, в том числе и некоторые интересные скарабеи которые будут опубликованы в новых центуриях»⁵¹¹.

29 августа 1866 года Гельбиг направляет Герхарду еще одно письмо относительно работы над *Impronte Gemmarie*: «Вы пишете, что центральная дирекция хочет взять на утверждение выбранные мной слепки, это исключительно приятно, таким образом, моя ответственность уменьшится. Было бы хорошо, если бы Фридерикс взглянул на геммы. Во всяком случае, маленький ящик со слепками скоро доставят Вам... Вопрос о подлинности камней является действительно отчаянным. Также в составленных Вами центуриях — не обижайтесь, что пишу Вам об этом — обнаружались несколько гемм, нового времени. Такую точку зрения, по крайней мере, имеют Мартинетти и Бовэ, компетентнейшие судьи сейчас в этой области в Риме. Старый Оделли совсем ничего не понимает в оригиналах и подделках»⁵¹². Несмотря на последнее негативное замечание Гельбига об Антонио Оделли, именно он, как видно из писем, был рекомендован Герхардом и утвержден, для выполнения

⁵⁰⁹ Точных сведений об этом человеке к настоящему моменту обнаружить не удалось. В приведенных фрагментах переписки членов Германского археологического института упоминаются некоторые лица (здесь и далее фамилии помечены астериском), подробные сведения о которых не имеют принципиального значения для темы настоящей работы, и по этой причине здесь не приводятся.

⁵¹⁰ Gerhard an Henzen 1866–1867, an Helbig, an Lepsius. //URL: <http://arachne.uni-koeln.de/item/buchseite/627320> (дата обращения 30.08.2017).

⁵¹¹ Helbig an Gerhard 1862–1867 // URL: <http://arachne.uni-koeln.de/item/buchseite/628187> (дата обращения 30.08.2017).

⁵¹² Helbig an Gerhard 1862–1867 // URL: <http://arachne.uni-koeln.de/item/buchseite/628193> (дата обращения 30.08.2017).

заказа Института на седьмую центурию слепков, начатую когда-то Томмазо Кадесом. Оделли, хоть и не отличавший, по словам Гельбига, оригиналы от подделок, все же был опытным и аккуратным исполнителем, и потому, вероятно, особо ценившимся дирекцией Института. Надо отметить, что изготовление слепков в мастерской Оделли на Виа дель Кватро Фонтане (Via delle Quattro Fontane) продолжалось и после смерти мастера: его жена и сыновья продолжали изготавливать оттиски с гемм по запросу путешественников⁵¹³.

Таким образом, определились основные исполнители новой центурии *Impronte Gemmarie dell'Institutto*: сбор материала производил Гельбиг, далее члены дирекции не только в Риме, но и в Берлине утверждали состав, а формовка слепков ложилась на плечи гравера Антонио Оделли (рис.186). Однако, по мнению Х. Кнуппеля, наиболее ценный⁵¹⁴ блок слепков, сделанных с гемм Эрмитажа, впоследствии изданный в седьмой сотне, как кажется, оказался там почти случайно.

Весной 1867 года была назначена женитьба Вольфганга Гельбига на русской княжне Надежде Дмитриевне Шаховской (1847–1922), и для улаживания множества хлопот, связанных с этим событием, Гельбиг бывал в России, в том числе, конечно, и в Петербурге. 12 октября 1866 года он обращается к Герхарду: «Многоуважаемый господин тайный советник! В нескольких строчках прошу Вас скорейшим образом послать о себе весточку. Я писал уже дважды в Рим Генцену и Вам и все еще не получил ответа. Русская почтовая служба и сама по себе плоха, а в особенности после покушений, письма многократно вскрываются и утаиваются, так что я начинаю бояться, что мои письма пропали. Если же это не так, я был бы весьма рад скорейшим образом получить успокоение по этому вопросу. Будем надеяться, что Институт не страдает из-за моего отсутствия. Тем не менее, мне нужно было уладить так много вещей, что наша свадьба должна была откладываться день ото дня... Впрочем, совсем без археологической добычи мое пребывание здесь, кстати, не осталось. Помимо частных коллекций, о которых я вам сообщал в последнем моем письме, я также намереваюсь эксплуатировать Эрмитаж, а именно на предмет центурий *Impronte Gemmarie*. Я установил контакт со Стефани и сделал оттиски со всех камней Боспора Киммерийского. Не бойтесь, что все это слишком задержит меня в Петербурге. Я нахожу, что все уже почти готово. Слепки с камней Дексамена и другие важные образцы составят весьма ценное дополнение к центуриям... Все полезное я прихвачу. А теперь прощайте. Я должен заслушать соглашение об имени, которое моя невеста должна получить в приданое»⁵¹⁵.

⁵¹³ Pirzio Biroli Stefanelli L. Antonio Odelli: un incisore di cammei e intagli per gli orafi Castellani. // Bollettino dei Musei Comunali di Roma. Associazione amici dei musei di Roma. 2006. XX. P.115.

⁵¹⁴ Knüppel H.C. Daktyliotheken. Konzepte einer historischen Publikationsform. Ruppolding und Mainz, 2009. P.115.

⁵¹⁵ Helbig an Gerhard 1862-1867 // URL: <http://arachne.uni-koeln.de/item/buchseite/628199> (дата обращения: 08.08.2017).

Вероятно, получить разрешение на изготовление и дальнейшую публикацию слепков с эрмитажных гемм было несложно. К тому времени в Эрмитаже сложилась традиция собирания слепков, восходящая еще к дактилиотеке Екатерины II, активно пополнявшейся и в XIX веке, сформировавшись к 1860-м годам в довольно объемное *Studiensammlung*, насчитывавшее порядка 70 000 оттисков и включавшее, конечно, и *Impronte Gemmarie* в двух копиях. Поэтому возможность издания эрмитажных гемм в столь уважаемом широко известном издании казалась совершенно естественным продолжением работы по активной публикации эрмитажных памятников, осуществлявшейся директором Императорского Музеума С.А. Гедеоновым и считавшейся приоритетной задачей в деятельности музея. Именно при нем, в 1860-е годы, впервые появляются фотографии с эрмитажных картин. Гедеонов поддерживал прошения издательских фирм, обращавшихся за разрешением для фотографирования, «находя такое мероприятие полезным и достойным поощрения»⁵¹⁶. Это его высказывание становится тем более важным, если рассматривать слепки с гемм как «фотографии» в отсутствие технической возможности делать качественные снимки со столь мелких вещей. К тому же, научные интересы членов Германского археологического института не ограничивались изучением находок из Греции и Италии, но распространялись и на вещи, происходящие из более отдаленных регионов античной ойкумены. Поэтому одним из разрабатываемых направлений деятельности Института в 1840 году была обозначена работа по публикации последних исследований в Крыму⁵¹⁷, открывал которую рапорт А.Б. Ашика о находках из Керчи, среди которых, разумеется, были и предметы глиптики⁵¹⁸.

Изготовление оттисков с эрмитажных гемм осуществлял не сам Гельбиг, хотя сомнений в том, что он посещал Эрмитаж лично, нет. Подтверждение тому, находим в рецензии на второе издание «Каталога древней скульптуры» под редакцией С.А. Гедеонова⁵¹⁹, опубликованной 31 мая 1867 года: «Поскольку я мог провести в музее Петербурга лишь несколько часов, да еще в очень темный день, что не очень благоприятствовало изучению предметов искусства, у меня не было настоящей возможности скрупулезно изучить памятники, представляющие для науки большой интерес; я должен по сему довольствоваться лишь краткой информацией, собранной во время этого визита, которая, тем не менее, надеюсь, должна удовлетворить наших читателей, поскольку лишь немногие из них будут иметь возможность посетить этот музей лично»⁵²⁰.

⁵¹⁶ Маришкина В.Ф. Гедеонов С.А. // Сотрудники Императорского Эрмитажа. СПб., 2004. С.49-50.

⁵¹⁷ Flecker M. Kampf um Authentizität – Eduard Gerhard, Tommaso Cades und die Impronte Gemmarie del' Instituto // *Daktyliotheken Götter & Caesaren aus der Schublade. Antike Gemmen in Abdrucksammlungen des 18. und 19. Jahrhunderts.* München, 2006. P.34.

⁵¹⁸ Achik A.B. Rapport du 29 octobre 1838, présenté par le directeur du musée le Kerch // *Annali dell' Instituto di corrispondenza archeologica per l'anno 1840.* Roma, 1840. P. 5–22.

⁵¹⁹ Musée de sculpture antique. Seconde édition. – St. Petersburg: Imprimerie Centrale du Ministère des Finances. 1865.

⁵²⁰ Helbig W. Ermitage Imperial. Musée de sculpture antique. 2 ed. St. Peterbourg 1865. // *Bulletino dell' Instituto di Corrispondenza Archeologica per l'anno 1867.* Roma, 1867. P.126-128.

Впоследствии, получив с приданым имение в России, Гельбиг неоднократно посещает Эрмитаж во время летних каникул и имеет возможность подробно ознакомиться с его богатейшим собранием⁵²¹. Что касается его визита в 1867 году, то Гельбиг ознакомился не только с археологическим и скульптурным собранием, но и с коллекцией резных камней, о чем и сообщает Герхарду. Исполнение слепков было доверено Ивану Давыдовичу Дёлю, ганноверскому подданному, служившему в Императорском Эрмитаже помощником хранителя Отделения древностей⁵²². В архиве Государственного Эрмитажа сохранилось прошение Л.Э. Стефани и С.А. Гедеонова от 1 декабря 1866 года, проливающее свет на обстоятельства выбора Ивана Дёля в качестве исполнителя слепков и характеризующее его следующим образом: «Состоящий при Эрмитаже хранителем Древностей ДСС Стефани вошел ко мне с представлением о причислении к Эрмитажу, буде изволит признать эту меру полезно и удобоисполнимою, г-на Дёля и Трей ныне уже в течение нескольких месяцев добровольно и безвозмездно занимающихся разными учеными трудами по отделу классических древностей под руководством г-на Стефани. Как по ученому своему образованию, так надежности, тщательности и трудолюбию г-н Дёль представляет все условия к успешному вспоможению г-ну Стефани...»⁵²³. Результат работы Дёля был высоко оценен: «Г-н Дёль, куратор Эрмитажа, имел чрезвычайную доброту, взяв на себя выполнение отпечатков для меня в Санкт-Петербурге, которое под его попечением сделано было на удивление хорошо»⁵²⁴. По всей видимости, именно благодаря работе над эрмитажной частью седьмой центурии *Impronte Gemmarie*, Дёль был сразу по ее выходу в свет, включен в члены-корреспонденты Германского института⁵²⁵.

Таким образом, слепки с эрмитажных гемм были сделаны и переданы на утверждение в дирекцию Института: 8 мая 1867 года Гельбиг обращается Карлу Лепсиусу (Karl Richard Lepsius; 1810–1884)⁵²⁶: «Вторая просьба касается публикации центурий слепков с резных камней. Я вижу из газет, что коллекция слепков из Санкт-Петербурга была представлена в археологическом обществе. Эти слепки принадлежат мне и предоставлены Гедеоновым и Стефани с целью публикации в центуриях. Чтобы довести дело до конца, было бы желательно, чтобы серия, что я передал, была бы отправлена [в Берлин] как можно скорее. В этой же связи, должен указать на важность отобранных римских гемм, слепки с которых

⁵²¹ Helbig W. Eine Skizze meines wissenschaftlichen Bildungsganges. Kopenhagen, 1927. P. VI.

⁵²² АГЭ. Ф. 1, оп. 12, д. 29. И.Д. Дёль, служил в Императорском Эрмитаже с 10 января 1867 г.

⁵²³ АГЭ. Ф. 1, оп. 5, 1866, д. 2. С. 156. Вторая часть цитированного документа приведена нами в разделе 2.1 настоящей работы (С. 86, сн. 367).

⁵²⁴ Helbig W. Empreintes de camées et d'intailles antiques publiés par Odelli sous la direction de l'Institut de correspondance archeologique: VII Centurie. Rome, 1868. P.4.

⁵²⁵ Lepsius R. Lepsius an Henzen / Helbig 1858-1871. // URL: <http://arachne.uni-koeln.de/item/buchseite/635494> (дата обращения).

⁵²⁶ Президент Германского археологического института в Риме с 1867 по 1880 гг.

я отослал господину тайному советнику Герхарду для рассмотрения. Многие из этих камней были распроданы и существуют теперь только в слепках, в Берлине, дома у Герхарда. Наконец, я присоединяю здесь просьбу, таково долго продолжается болезнь Герхарда, разрешить писать по этому вопросу Вам, так как того требуют интересы Института»⁵²⁷. «Петербургские слепки определенно были забраны для Герхарда, — отвечает Лепсиус Гельбигу, — за что он поблагодарил Стефани; ящичек с ними Вам теперь доставят от Герхарда; но я еще не знаю как. Она [госпожа Герхард] думала, что ваши римские слепки давно уже у Вас... Должно быть, они посланы через министерство...»⁵²⁸.

В момент, когда, казалось, материал для публикации седьмой центурии, наконец, собран и одобрен, обнаружилось, что слепки потеряны. 12 мая 1867 года после продолжительной болезни умер Эдуард Герхард, и коробочки с оттисками, вероятно, затерялись среди его вещей. Дирекцией Института сразу же были организованы поиски: «Я [Рихард Лепсиус] передал коробочку с петербургскими слепками с гемм для Гельбига через Ашера (Ascher*). Римские оттиски так и не найдены. Госпожа Герхард уже озаботилась этим, но сейчас ничего не может сделать, так как она только в сентябре снова вернется сюда [в Берлин]»⁵²⁹. Позднее к поискам подключаются и другие члены Института: так, Отто Ян (Otto Jahn; 1813–1869), один из наиболее одаренных и приближенных учеников Э. Герхарда пишет Вильгельму Генцену⁵³⁰: «Есть ли у Герхарда разыскиваемые слепки из Петербурга, составленные Стефани? Они могут быть только там, даже, несмотря на то, что госпожа Герхард заверяет, что один экземпляр был подарен в дипломатическое представительство. Фридерикс уверяет, что нет. Однако я думаю, пусть ищут еще, объясните им более подробно, о чем идет речь»⁵³¹. 30 июля 1867 года он снова обращается к Генцену: «Оттисков с гемм для *Impronte* среди вещей Герхарда нет, я это могу констатировать после собственнического осмотра; при его образцовом порядке, я могу только предположить, что они были переданы из Министерства для исполнения в Институт. Все же они должны снова обнаружиться»⁵³².

Однако к концу декабря 1867 года слепки все еще не были найдены, и Лепсиус с сожалением должен был констатировать утрату: «С Ашером Гельбиг, кажется, надеется получить пропавшие без вести петербургские слепки. Однако они еще не обнаружились. При

⁵²⁷ Helbig W. an Lepsius R. (?) URL: http://arachne.uni-koeln.de/Tei-Viewer/cgi-bin/teiviewer.php?scan=BOOK-1314006-0079_628740 (дата обращения: 08.08.2017).

⁵²⁸ Lepsius R. Lepsius an Henzen / Helbig 1858-1871 // URL: <http://arachne.uni-koeln.de/item/buchseite/635455> (дата обращения: 08.08.2017).

⁵²⁹ Lepsius R. Lepsius an Henzen / Helbig 1858-1871 // <http://arachne.uni-koeln.de/item/buchseite/635461> (дата обращения: 08.08.2017).

⁵³⁰ Первый секретарь Германского археологического института в Риме с 1856-1887 гг.

⁵³¹ Jahn O. Jahn an Henzen, Braun, Brunn, Gerhard, Helbig, Abeken // URL: <http://arachne.uni-koeln.de/item/buchseite/635359> (дата обращения: 08.08.2017).

⁵³² Jahn O. Jahn an Henzen, Braun, Brunn, Gerhard, Helbig, Abeken // URL: <http://arachne.uni-koeln.de/item/buchseite/635362> (дата обращения: 08.08.2017).

образцовом порядке, который был у Герхарда во всех его вещах, и при верной памяти Герхарда, который думается, был уверен, что передал слепки в последний приезд к нему Гельбига; мне кажется, остается только догадываться, что они прибыли в Берлин, но попали не в те руки или находятся еще в пути, возможно, позже они обнаружатся по воле случая. Пока что оставим это. При Герхарде они были, видимо, до его смерти, по крайней мере, Ян уверен в этом. Не будем ни на кого возлагать ответственность за это, а просто пожалеем о потере»⁵³³.

Остается доподлинно неизвестным, были ли найдены или заказаны вновь две пропавшие коробочки со слепками с резных камней из Петербурга и Рима, но к апрелю 1868 года, по прошествии более четверти века, в «Бюллетене» появляется сообщение о выходе VII центурии *Impronte Gemmarie*⁵³⁴. Автором сопроводительного текста, вышедшего отдельной книжечкой под названием «Слепки с античных камней и инталий, опубликованные Оделли под руководством Археологического института: VII центурия»⁵³⁵, стал, конечно, сам Вольфганг Гельбиг.

Итак, из 100 слепков, составлявших седьмую центурию *Impronte Gemmarie*, 38 были оттисками с инталий Эрмитажа, происходивших из раскопок Северного Причерноморья, 30 — из коллекции Мартинетти, 12 — Аббаты (*Abbati**), 7 — Саулини, 5 — Деполетти и по одному из коллекций адвоката Бруски (*Bruschi**), Пульски (*Pulsky**), Оделли, Готини (*Gotini**) и Червони (*Cervoni**), Спанопулоса (*Spanopulos**) и Дилтея (*Dilthey**) и некоего г-на Котуньо из Руво (*Cotugno**).

Коллекция слепков по обыкновению вклеена в полую папку-книгу, открывающуюся с двух сторон, с надписью на корешке “*Impronte Gemmarie. Centuria 7*” (инв. АСвс-2301-2394) (рис.187).

В эрмитажной копии этого тома долгое время отсутствовали обнаруженные отдельно 7 слепков — все они с резных камней, хранящихся в Эрмитаже, почему можно предположить, что эти оттиски были демонтированы хранителем для демонстрации рядом с оригинальными камнями или же для нужд публикации. На бумажном ободке каждого слепка, имеется пометка карандашом, где указано в сокращении название оригинального камня.

Большинство эрмитажных оригиналов, с которых были сняты слепки, происходят из раскопок на юге России 1834–1861 годов. Особенно много среди них вещей, найденных в районе Керчи. Интересно отметить, что все эти вещи на момент издания седьмой центурии уже были опубликованы (некоторые уже более 15 лет), либо Ф. Жилем в «Древностях Боспора

⁵³³ Lepsius R. Lepsius an Henzen/Helbig 1858-1871// URL: <http://arachne.uni-koeln.de/item/buchseite/635470> (дата обращения: 08.08.2017).

⁵³⁴ *Bullettino dell' Instituto di corrispondenza archeologica per l'anno 1868*. Roma, 1868. P. 116, 118.

⁵³⁵ Helbig W. *Empreintes de camées et d'intailles antiques publiées par Odelli sous la direction de l'Institut de correspondance archéologique: VII Centurie*. Rome, 1868.

Киммерийского»⁵³⁶, либо Стефани и Геденовым в Отчетах Археологической комиссии за соответствующий год⁵³⁷ или даже в выставочных каталогах Эрмитажа⁵³⁸. Более того, во всех изданиях присутствовали иллюстрации, дающие возможность визуально, а не только на основании беглого описания, ознакомиться с артефактами. Вероятно, невозможность заказа европейскими библиотеками экземпляра роскошно изданного дорогостоящего издания «Древностей», вышедшего тиражом всего 200 копий, или регулярной подписки на ОАК, делало размещение слепков даже с уже изданных причерноморских вещей в *Impronte Gemmarie*, актуальным, доступным и, что немаловажно, точным воспроизведением предметов, не уступающим высококлассным книжным иллюстрациям. При этом, однако, нарушался один из главных критериев Герхарда, предъявляемых к отбираемым вещам — их научная новизна.

Кроме того, подлинность эрмитажных гемм не вызывала сомнений, не только потому что вещи были одобрены комиссией Института, но еще и по причине наличия достоверного, археологически документированного провенанса. Исключение здесь составляли лишь два перстня из Фанагории, присланные с посылкой графа Л.А. Перовского, не имевшие точного места находки⁵³⁹. «Римская» же часть седьмой центурии, как и в первых томах, происходила из частных коллекций, и не имела пояснений относительно обстоятельств обнаружения.

Что касается обязательного описания, прилагаемого к седьмой центурии слепков, то так же, как и в случае с предыдущими шестью центуриями, информация ограничивалась лишь «самым необходимым» (рис.188)⁵⁴⁰. Однако благодаря ссылкам на уже упомянутые отчеты Археологической комиссии и «Древности», с вещами, хранящимися в Эрмитаже, и с обстоятельствами их открытия в издании В. Гельбига можно было подробно ознакомиться. Следует добавить, что описание, составленное им выглядит более научно в сравнении с предыдущими текстами, сопровождавшими центурии. Здесь присутствует попытка классифицировать и расположить вещи, не только согласно сюжетному ряду, но представить их в некотором хронологическо-художественном развитии: так, например, автор делит их на три «стиля»: «архаический и архаистический» и «свободный», внутри которых выделяются этрусский и «наиболее прекрасный — эллинский»⁵⁴¹.

Относительно актуальности и значимости для развития «эрудиции и истории искусства», можно сказать, что вещи петербургского собрания отвечали этому критерию в полной мере: среди отобранных предметов было несколько бесспорных шедевров (рис.189,190,191,192),

⁵³⁶ Древности Боспора Киммерийского, хранящиеся в музее Эрмитажа. Т. II. СПб., 1854. С.104-140.

⁵³⁷ Отчеты Императорской археологической комиссии. 1862-1918 гг. СПб., 1862-1918.

⁵³⁸ Стефани Л. Путеводитель по античному отделению Эрмитажа. М., 1856. С.76-78.

⁵³⁹ Древности Боспора Киммерийского, хранящиеся в музее Эрмитажа. Т. II. СПб., 1854. С.104.

⁵⁴⁰ Helbig W. Empreintes de camées et d'intailles antiques publiées par Odelli sous la direction de l'Institut de correspondance archéologique: VII Centurie. Rome, 1868. P.4.

⁵⁴¹ Helbig W. Empreintes de camees et d'intailles antiques publiées par Odelli sous la direction de l'institut de correspondance archeologique: VII Centurie. Rome, 1868. P.4,7.

среди которых знаменитый подписной халцедон Дексамена Хиосского «Летящая цапля» (рис.193,194) и несколько гемм, атрибутирующихся его мастерской. Сведения, полученные при изучении слепков, снятых с эрмитажных предметов, проливали свет на связь камнерезных мастерских материковой Греции и Северного Причерноморья. Немаловажным обстоятельством, выделяющим памятники эрмитажной коллекции из общего ряда представленных в седьмой центурии гемм, было и то, что среди них были перстни без вставок из полудрагоценных камней, то есть, строго говоря, не произведения глиптики. Эта особенность и пренебрежение Гельбигом установленными Герхардом в начале проекта правилами, по мнению автора настоящей работы, может свидетельствовать о том, что ведущим критерием при отборе памятников стала научная ценность публикуемых артефактов и возможность включить их в международный научный оборот, а не только художественные достоинства камней. Вещи с периферии античного мира, с которыми западные ученые теперь имели возможность ознакомиться в подробностях, дополняли и обогащали представления о технических приемах изготовления гемм и перстней, об их бытовании и сюжетах, изображенных на них. Таким образом, издание *Impronte Gemmarie* стало в некотором смысле иллюстрацией процесса развития научных требований, предъявляемых к публикации археологических памятников. На примере седьмой центурии стало отчетливо видно, сколь серьезны были отличия в возможностях предоставления информации частным — любительским — собирательством и уровнем научной обработки материала, археологическими исследованиями, поддерживаемыми государственным научным центром, каким уже стал Эрмитаж.

Остается лишь добавить, что в «Бюллетене» за 1869 год В. Гельбиг анонсировал публикацию восьмой центурии *Impronte Gemmarie dell' Instituto*, куда должны были войти скарабеи из коллекции адвоката Бруски, однако, этой части проекта так и не суждено было сбыться⁵⁴².

⁵⁴² *Bullettino dell' Instituto di Corrispondenza archeologica per l' anno 1869. Roma, 1869. P. 168.*

2.2.6 «*Opere scelte*» Джованни Либеротти

В первой главе мы указали, что сборники слепков Джованни Либеротти (рис.195) стали особой категорией дактилиотек, получивших распространение в первой половине XIX века. Они представляли собой своеобразный личный музей, составленный по желанию покупателя, при этом особенность наборов Либеротти заключалась в том, что они содержали не слепки с античных резных камней, а слепки с гемм мастеров Нового времени. В качестве предмета изображения для таких «гемм» выступают выдающиеся памятники скульптуры и архитектуры.

Первоначально Дж. Либеротти работал на Джованни Баттиста Соммарива (Giovanni Battista Sommariva; 1760–1826), известного мецената и коллекционера, изготавливая слепки с гемм его коллекции. Однако позднее Либеротти нашел способ производить гораздо более массовый и востребованный «продукт», переквалифицировавшись на продажу наборов слепков для туристов, желавших увезти из Италии не просто оттиски с резных камней, а миниатюры известных произведений, которые им довелось видеть во время своего путешествия. В отсутствие фотографии, это был, пожалуй, самый недорогой и удобный способ (слепки были довольно легкие и не занимали много места в багаже, на них не требовалось разрешение на вывоз из Италии) запечатлеть известные памятники искусства и архитектуры.

Они оформлялись, как большинство наборов начала XIX века, в полые папки-книжки среднего размера, открывающиеся с двух сторон, с прикрепленными к основанию гипсовыми слепками (рис.196), хотя могли помещаться и в простые фанерные или деревянные лотки (рис.197). Часто список помещенных в коробку произведений указывался прямо на форзацах. Таковым является комплект слепков Дж. Либеротти, хранящийся в Античном отделе Эрмитажа — это пример наиболее традиционного набора серии «*Opere scelte. Musei*», состоящего из трех томов (рис.198). Однако в некоторых случаях они могли сопровождаться и рукописным каталогом (рис.199). Такие «каталоги», выполненные в виде простых списков с поименованными работами, хотя и напоминали по форме обычные для дактилиотек XVIII века перечни без иллюстраций, в отличие от последних, не содержали ни ссылок на работы других авторов, ни каких-либо комментариев. При этом внимание акцентировалось в большей степени на указании названия оригинальной работы (постройки, живописного полотна или скульптуры), служившей резчикам в качестве модели, и ее местонахождении, нежели на указании авторства самой классицистической Италии и ее принадлежности к определенному собранию.

Наибольшую популярность среди наборов Либеротти имело издание «Opere Scelte» — «Избранные произведения», куда входили шедевры по большей части итальянских художников (от Тициана до Антонио Кановы) или мастеров, долгое время работавших в Италии, таких как Бертель Торвальдсен и Джон Гибсон (John Gibson; 1790–1866). Небольшие собрания оттисков, выпускавшиеся мастерской Либеротти, стали своеобразным брендом и насчитывали до 16 различных наименований и комплектаций⁵⁴³. «Избранные произведения» предлагали покупателю «переведенные» в слепки достопримечательности. В зависимости от предпочтений клиенту предлагалось несколько разделов: «Музеи», куда включались шедевры музеев Рима, Флоренции, Милана, Парижа; «Здания», где были представлены наиболее известные архитектурные сооружения Рима. Отдельную категорию составляли коллекции, включавшие скульптурные работы Б. Торвальдсена, А. Кановы и пр. Другими словами, наборы Либеротти отражали существовавший в первой трети XIX столетия спрос на воспроизведения знаменитых античных и классицистических памятников искусства в форме оттисков с резных камней. Об их популярности свидетельствует наличие коллекций Либеротти не только во многих европейских музеях, но и предлагаемых по сравнительно невысокой цене аукционными домами, а также их присутствие в различных собраниях США. В частности, довольно обширная коллекция слепков, выполненных в мастерской Либеротти, как в переплете, так и в виде россыпи слепков, хранится в музее Метрополитен (Нью-Йорк, США). Судя по карандашной записи сделанной на коробке, оттиски были куплены непосредственно перед Гражданской войной в США (1861–1865). Помимо этого, мастерская Либеротти продолжает упоминаться в путеводителях вплоть до 1881 года⁵⁴⁴.

На большинстве оттисков представлены произведения скульптуры, что, вероятно, было обусловлено самим методом воспроизведения артефакта — скульптура или скульптурная группа при наименьших усилиях гармоничнее всего могла разместиться в ограниченном поле геммы. Эта практика существовала и до Либеротти, так, например, в рекламном объявлении, размещенном в путеводителе Ле Гриса (Count Hawks Le Grice) содержится следующее сообщение: «Паолетти просит уведомить публику о том, что он подготовил коллекцию слепков в скальоло со многих скульптурных работ, выполненных выдающимися мастерами, описанных в представленных интересных и поучительных «Прогулках», он также выполнил оттиски с портретов Автора, Торвальдсена, Гибсона, Уайатта, Вольфа и прочих, все они были вырезаны в технике камеи Саулини, прекрасным римским гравером. Слепки оформлены в три тома и составляют прекрасное дополнение к работе графа. Хотя оттиски и являются миниатюрными копиями, все же они отличаются точностью воспроизведения и передают красоту оригиналов,

⁵⁴³ Knüppel H.C. Daktyliotheken. Konzepte einer historischen publikationsform. 2009. S. 120.

⁵⁴⁴ Murray J. A Handbook of Rome and Its Environs. London, 1881. P. 25.

внушая смотрящему суть скульптурного произведения лучше, чем даже самые законченные гравюры»⁵⁴⁵. Репродукции произведений А. Кановы (рис.200,201) и Б. Торвальдсена (рис.202,203), пользовавшиеся особенно большой популярностью и у резчиков, и у их заказчиков, подтверждают это. Из репродукций работ А. Кановы прежде всего выделяются большие «медальоны», на одном из которых представлена кающаяся Мария Магдалина, авторская копия которой есть и в Эрмитаже (рис.204,205). Скульптура впервые была представлена на Парижском салоне 1808 года и снискала весьма положительные отзывы как публики, так и критиков, приобретя популярность. Видимо, поэтому слепок с ее изображением включен почти во все наборы Либеротти.

Сеты Либеротти содержат несколько оттисков с гемм, воспроизводящих живописные полотна, которые выполнены в виде круглых «медальонов». К таким произведениям относятся «Флора» Тициана, «Сикстинская мадонна» Рафаэля (рис.206,207) или «Тайная вечеря» Леонардо да Винчи (рис.208,209). Большой интерес для настоящей работы представляют репродукции античных произведений различных видов искусства: мозаики, фресок, рельефов, скульптуры. Так, например, в слепке №3 из первого тома эрмитажной коллекции Либеротти воспроизведена античная мозаика «Чаша с голубями» с виллы Адриана в Тиволи, хранящаяся в настоящее время в Палаццо Нуово (Капитолийские музеи, Рим) (рис.210,211). Монументальная живопись представлена фресками с изображением танцовщицы из Помпей (рис.212,213) и «Торговки амурами» с виллы Ариадны в Стабиях (рис.214,215). Античная скульптура представлена здесь произведениями, известными со времен раннего Ренессанса, к числу которых, безусловно, должны быть отнесены Аполлон Бельведерский, Лаокоон (рис.216,217) и Венера Медичи (рис. 218,219).

Феномен дактилиотеки Либеротти особенно интересен еще и в свете того, что многие античные геммы являются миниатюрами, порой доносящими до современных исследователей композиции недошедших произведений монументальной и станковой живописи эпохи античности, которые можно реконструировать благодаря резным камням⁵⁴⁶. Создается впечатление, что много веков спустя граверы классицизма повторили то, что произошло в древности: геммы стали своего рода портативным надежным носителем изображений памятников монументального искусства.

Без сомнения, серия «Музеи» из «Opere scelte» Либеротти появилась в ответ на спрос туристов, наполнявших Рим неиссякающим потоком, и при сравнении наборов слепков с печатной продукцией — особенно путеводителями, ориентированными на них же,

⁵⁴⁵ Hawks le Grice. Walks through the Studii of the sculptors at Rome with a brief historical and critical sketch of sculpture by Count Hawks le Grice. Rome, 1841. P.269.

⁵⁴⁶ Неверов О.Я. Утраченные памятники античной живописи и глиптика // Kwartalnik Historii Kultury Materialnej. Tom 46, Numer 1–2. Warszawa (1998). Pp. 139–146.

обнаруживается невероятное сходство в ключевых точках туристического маршрута. Выше уже упоминались «Прогулки» графа Хокса Ле Гриса, к которым «полезным дополнением» были слепки Пьетро Паолетти. Дактилитека Либеротти прекрасно инкорпорировалась с серией путеводителей «Музей живописи и скульптуры», выходящей в Европе с 1828 по 1834 год, где зритель находил «подбор картин и статуй самых знаменитых галерей и более скромных кабинетов»⁵⁴⁷, каждое из которых сопровождалось гравюрой, выполненной Этьеном Ашилем Ревелем (Étienne Achille Réveil; 1800–1851).

⁵⁴⁷ Duchesne J. Musée de peintures et sculptures ou recueil des principaux tableaux, statues bas-reliefs des collections publiques et particulières par Duchesne Aine. 16 vol. Paris, 1828-1834.

2.2.7 Слепки с гемм Парижского собрания

К 50-м годам XIX века основные европейские музеи сформировались как публичные места хранения, изучения и показа раритетных произведений искусства. Активно шел процесс изучения артефактов и публикации результатов исследований и самих коллекций. По мере развития исследований об истории античной глиптики, использование слепков с резных камней зарекомендовало себя как недорогой и надежный способ изучать особенности техники и художественных приемов резьбы по полудрагоценным камням. Технические возможности фотографии еще не позволяли получать снимки небольших вещей в высоком разрешении и хорошем качестве. Поэтому исследователи продолжали работать, используя слепки из разных материалов, преимущественно гипсовые, которые появлялись в большом количестве, благодаря простоте производства и дешевизне.

Примером публикации музейного собрания глиптики указанного периода может быть коллекция оттисков с гемм Кабинета монет и медалей Национальной библиотеки Франции, хранящаяся в Эрмитаже (рис.220). Оттиски размещены в четырех застекленных ящичках, каждый из которых снабжен крючком для фиксации дверцы в закрытом положении и кольцом в верхней части, дающим возможность его размещения на стене. На каждом ящичке также присутствует бирка с порядковым номером от 1 до 4 и словом «Париж», а также «марка», какие часто присутствуют на вещах, поступивших в Эрмитаж в XIX веке. На ней указан номер 3642 по книге поступления. На двух ящичках из четырех присутствуют также кожаные бирки с тисненым номером «2» и «4» (рис.221). Закрывающие крючки, петли, на которых держатся дверца, стекло и деревянное основание с прикрепленными к нему слепками, в трех случаях можно назвать удовлетворительным — дерево в некоторых местах рассохлось, образовав щели, но при этом не повредило слепки, и ящички открываются и закрываются без особых усилий. В ящичке под номером 2 деревянное основание треснуло в центре и требует реставрации, однако, к счастью, слепки остались невредимыми. Ввиду того, что слепки находились за стеклом, предохранявшим их от сильного запыления, они сохранили практически первоначальную белизну и четкость, даже те, которые выполнены в довольно высоком рельефе (рис.222).

Слепки с инталий пронумерованы арабскими цифрами, тогда как оттиски с камей помечены римскими. Оттиски во всех четырех ящичках расположены не по порядку нумерации, некоторые номера к тому же пропущены. При анализе расположения слепков на планшетах первоначально создается впечатление, что они размещены лишь в соответствии со

вкусом монтировавшего их сотрудника Кабинета. Однако при более тщательном рассмотрении выявляется некая закономерность: в первом ящичке собраны оттиски с инталий с сюжетами на мифологические темы, во втором — слепки с инталий с портретами римских правителей, их жен и «*Uomini illustri*», а также сценами из римской военной истории. Сюда же включены и знаменитые инталии с портретами Франциска I, Филиппа II и дона Карлоса. Слепки с крупных римских камней смонтированы на третьем планшете. В четвертом ящичке продолжается тема галереи портретов римских правителей. Главная тема во всех ящичках, кроме первого, по всей вероятности, для композиционной наполненности общей «рисунка» оттисков дополнена слепками с мелких гемм, не относящихся к общей теме. При этом, конечно, нарушается и хронологический принцип размещения вещей: оттиски с работ античных мастеров оказываются рядом со слепками с гемм гравированных эпохи Ренессанса и Нового времени. Соседство изображений мифологических персонажей и сцен с портретами римских императоров и государственных деятелей Средневековья вносит некоторый сумбур. Надо также отметить, что во всех четырех ящичках на месте нескольких слепков обнаружены лакуны со следами демонтажа. Однако недостающие экземпляры удалось выявить в россыпи отдельно хранящихся слепков из разных коллекций и вернуть на их прежние места.

Присутствие нумерации на ободках, казалось бы, предполагает наличие описания или каталога, но поскольку никакого сопровождающего коллекцию описания в Эрмитаже не найдено, было сделано предположение, что цифры могут совпадать с нумерацией описаний в других каталогах гемм Парижской библиотеки того же времени. Действительно, начиная с 1820-х годов, геммы, хранящиеся в Отделении медалей, монет и древностей, неоднократно публиковались Теофилом Дюмерсаном (*Théophile Marion Dumersan*; 1780–1849). В «Описание памятников, выставленных в Кабинете медалей, древностей и резных камней Королевской библиотеки», издававшемся в 1819 и в 1824 году⁵⁴⁸, был включен каталог резных камней, насчитывавший 244 записи о предметах, гипсовые слепки с которых предлагались к покупке широкой публике (рис.223)⁵⁴⁹. Так, например, оттиск со знаменитой подписной инталии из халцедона работы мастера Гилла с изображением так называемого дионисийского быка (рис.224) стоил 10 су, а слепок с камеи с апофеозом Клавдия — 5 франков (рис.225)⁵⁵⁰. В 1825 году из печати вышло отдельное небольшое издание под названием «Полихромные слепки

⁵⁴⁸ Dumersan T.M. Notice des monumens exposés dans le Cabinet des médailles et antiques, de la Bibliothèque du Roi, suivie d'une description des objets les plus curieux que renferme cet établissement, de notes historiques sur sa fondation, ses accroissemens [suivi de] et d'un catalogue d'empreintes de pierres graveés par T.M. Dumersan. Paris. 1819.

⁵⁴⁹ Dumersan T.M. Notice des monuments exposés dans le Cabinet des médailles et antiques, de la Bibliothèque du Roi, suivie d'une description des objets les plus curieux que renferme cet établissement, de notes historiques sur sa fondation, ses accroissemens [suivi de] et d'un catalogue d'empreintes de pierres graveés par T.M. Dumersan Paris. 1819. P. 66–76.

⁵⁵⁰ В каталогах Т. Дюмерсана эта камея числится под названием «Апофеоз Германика». Слепок, затонированный в цвета оригинальной камеи в каталоге 1825 года оценивался в 60 франков.

с цветных камней, имитирующие античные резные камни»⁵⁵¹, где гипсовые оттиски, подкрашенные в цвет оригинальных гемм, предлагались за цену от 10 до 250 франков. И хотя предложенный здесь репертуар был гораздо скромнее — всего 30 номеров, это были впечатляющие размерами и мастерством исполнения копии произведений античной глиптики. К сожалению, предположение о том, что нумерация на слепках из эрмитажного набора может соотноситься с перечнем каталогов Дюмерсана, не подтвердилось. Не исключено, что геммы, слепки с которых были посланы в Эрмитаж, были и так хорошо известны, например, по трудам П.-Ж. Мариетта⁵⁵², и потому не нуждались в дополнительных комментариях. В пользу такого предположения свидетельствует и сувенирный характер оформления представленного собрания. На это же указывает описанный выше способ расположения слепков на планшетах, и их монтаж в застекленные ящички с кольцом для крепления на стене.

Действительно, большинство слепков из представленных на эрмитажных планшетах, легко узнаются — это хрестоматийные вещи лучших мастеров античности и эпохи Возрождения. Пожалуй, наиболее впечатляющие экземпляры этой коллекции — оттиски с крупных инталий и камней эллинистического и римского времени, некогда бывшие частью собрания сокровищниц Шартрского собора (рис.226,227) и собора Сен-Дени (рис.228,229), а также коллекции древностей Людовика XIV (рис.230,231). Оригиналы, оттиски с которых поступили в Эрмитаж, и сейчас составляют славу Отдела медалей и древностей Национальной библиотеки в Париже.

Однако есть в этом списке довольно любопытное исключение: среди слепков эрмитажного собрания, представленных в ящичках, есть слепок с камей из двухслойного халцедона-оникса с изображением Зевса Эгиоха (рис.232), в настоящее время хранящейся в Национальном археологическом музее в Венеции (inv. G.37) (рис.233)⁵⁵³. Одно из самых подробных описаний этой геммы и восторженный отзыв о ее достоинствах оставил Эннио Висконти⁵⁵⁴, однако, о непростой судьбе этой камей и о том, как она оказалась среди лучших вещей Кабинета монет и медалей Национальной библиотеки в Париже, становится известно из пространного размышления болонского художника, скульптора и архитектора Карло Бьянкони (Carlo Bianconi; 1732–1802): «Почтенный господин Джироламо Дзулиан (Girolamo Zulian; 1730–1795) в бытность мою в Милане, показал мне камео с изображением Юпитера в дубовом венке,

⁵⁵¹ Dumersan T.M. *Émpêintes polychromes, ou cameés colories, imitant les pierres gravées antiques*, par M. Dumersan, employé au cabinet des médailles et antiques de la Bibliothèque du Roi. Imprimerie de A. Coniam, Faubourg Montmartre, N. 4. Paris. 1825.

⁵⁵² Mariett P.J. *Traité des pierres gravées du Cabinet du Roy*. Paris. 1750. 2 v.; *Recueil de pierres gravées antiques*. Paris. 1732.

⁵⁵³ Ravagnan G.L. *Le Gemme e i cammei del museo archeologico Nazionale di Venezia // Cristalli e gemme. Realtà fisica e Immaginario. Simbologia Tecniche e Arte: atti del convegno* (Venezia, 1999). — Venezia: IVSLA, 2003. Pp. 459-471.

⁵⁵⁴ Visconti E.Q. *Osservazioni di Ennio Quirino Visconti sopra un antico cammeo rappresentante Giove Egioco*. Stamperia dell' seminario. Padova. 1793.

которую он приобрел, будучи в Османской Порте в качестве баллы от своей Республики, доставив сим мне невероятное удовольствие и чрезвычайную радость. Думается, что лишь немногие геммы могут сравниться с этой, и почти ни одна не превосходит. Многоуважаемый господин Якопо Морелли (Jacopo Morelli; 1745–1819), библиотекарь королевской и императорской библиотеки Сан-Марко, всем известный своей эрудицией и изящными манерами, соблаговолил ответить мне из Венеции 21 марта сего года: «Камея Юпитера Эгиоха находится в библиотеке Сан-Марко с 1795 года, куда была помещена по завещанию господина Джироламо Дзулиана, купившего ее в бытность свою баллы Венецианской республики в Константинополе, и незадолго до этого найденную в Эфесе. Она хранилась в Библиотеке до 1797 года, когда французские комиссары пожелали ее реквизировать вместе с тридцатью рукописными кодексами, которых они взяли меньше. Кодексы же они вернули в библиотеку, и Его Превосходительство князь Меттерних (Klemens Wenzel Lothar von Metternich-Winneburg-Beilstein; 1773–1859) взял на себя обязанность позаботиться о возвращении камеи из Парижа в 1815 году, и она по настоящее время хранится в библиотеке Венеции. Все это прошло через мои руки»⁵⁵⁵. Действительно, когда, вследствие Толентинского мирного договора 1797 года между папой Пием VI и Наполеоном, Франция потребовала контрибуцию деньгами и предметами искусства, камея с Зевсом Эгиохом, оказавшаяся среди прочих шедевров, была отправлена в Париж. В 1815 году, по договоренностям, достигнутым во время Венского конгресса, вывезенные из Италии произведения искусства должны были быть возвращены. В числе других произведений искусства камея Дзулиана вернулась в Марчиану 6 января 1816 года⁵⁵⁶, пробыв, таким образом, среди монет и медалей Парижской библиотеки около 18 лет. По-видимому, именно тогда была сделана матрица, которую впоследствии использовали для изготовления слепков из разных материалов (рис. 234)⁵⁵⁷, в том числе и эрмитажный. Не исключено, что благодаря именно этому обстоятельству, камея стала одной из самых часто включаемых в коллекции слепков, широко разошедшихся по всей Европе. Была она известна и русским мастерам, причем еще до появления парижской коллекции слепков в Эрмитаже. Так, Ю.О. Каган датирует 1804 годом камею резчика Екатеринбургской гранильной фабрики Дениса Тетенева «Юпитер в венке из дубовых листьев» (инв. К-5662) (рис.235), где за образец, несомненно, была взята камея Сан-Марко⁵⁵⁸.

⁵⁵⁵ Пер. с итал. Е.Н. Дмитриевой по изд.: Bianconi G. *Riflessioni di Carlo Bianconi, bolognese sopra un cameo antico rappresente Giove di nuovo pubblicate da Girolamo Bianconi, nipote dell'autore con note.* Bologna. Tipographia de' Francheschi alla Colomba. 1818. Pp. 15–16.

⁵⁵⁶ De Paoli M. *Il Museo della Biblioteca di San Marco nella tempest: Venezia 1797 – Parigi 1815 // Engramma № 111.* Novembre 2013. Pp. 77-92.

⁵⁵⁷ URL: <http://medaillesetantiques.bnf.fr/ws/catalogue/app/collection/record/1706> (дата обращения: 09.09.2017)

⁵⁵⁸ Каган Ю.О. «Камейное художество» на императорских камнерезных фабриках. Петергоф. Екатеринбург. Кольвань. СПб. 2003. С. 97–98.

Любопытно, однако же, что в 40-е годы XIX века (именно этим временем датируется сам эрмитажный набор слепков и его поступление из Парижа) ее все же включили в комплект наиболее замечательных произведений глиптики Кабинета медалей, монет и древностей Библиотеки Франции, хотя на тот момент оригинальная камея уже около 30 лет как была возвращена в Италию.

Довольно любопытна и история поступления парижского комплекта слепков в Отдел античного мира Эрмитажа. Из актов о передаче между хранителями ОАМ удалось почерпнуть весьма скудную информацию. Позднейший акт от 14 июля 1969 года о приеме на хранение коллекции О.Я. Неверовым предлагает слишком лаконичное описание: «4 застекленных лотка со 126 гипсовыми слепками гемм Парижского собрания»⁵⁵⁹. Более подробен акт 1955 года⁵⁶⁰ — с указанием номеров на каждом из слепков и количества слепков, помещенных на каждом из планшетов, но и он не содержит никакой информации о времени и обстоятельствах поступления в Эрмитаж. Эти сведения удалось найти в архивных документах, в частности, в рапорте начальника I Отделения, действительного статского советника Ф.А. Жилия министру Императорского двора П.М. Волконскому от 26 июня 1844 года, написанного практически сразу по возвращении Жилия из поездки по Европе. В нем содержалась следующая просьба: «Дирекция Королевской Библиотеки Парижа, в бытность мою там в прошедшем году, пожертвовала для Императорского Эрмитажа слепок с Большаго Камея своего, известный под именем «Camée de la Sainte-Chapelle», который мною в свое время выслан был Вашей Светлости в обмен на слепки с лучших предметов Эрмитажного собрания древностей. Имею честь испрашивать разрешения Вашей Светлости слепки сии послать от имени Эрмитажа в Королевскую библиотеку с отбывающим в Париж оружейником Жюстом в непродолжительном времени»⁵⁶¹.

Спустя почти полтора месяца, Жиль получил положительный ответ, — ему разрешалось послать в благодарность Дирекции Королевской библиотеки вместе с Жюстом «слепки с лучших предметов Эрмитажного собрания древностей»⁵⁶². И таковые были посланы незамедлительно — 5 августа, на что было «отпущено из канцелярских денег 50 копеек серебром»⁵⁶³.

Спустя год, 22 июня 1845 года, Жиль снова обращается к Гофмаршалу Двора с прошением: «По Высочайшему Дозволению объявленному мне Г. Министром Императорского Двора от 30 июня 1844 г. № 2582 посланы были для Парижской Королевской

⁵⁵⁹ Архив ОАМ. Акт № 473 от 14.07.1969. л. 1.

⁵⁶⁰ Архив ОАМ. Акт № 709 от 5.11.1955. л. 1-2.

⁵⁶¹ АГЭ. Ф. 1, оп. 1, 1844, д. 15, л. 2.

⁵⁶² АГЭ. Ф. 1, оп. 1, 1844, д. 15, л. 2.

⁵⁶³ АГЭ. Ф. 1, оп. 1, 1844, д. 15, л. 2.

Библиотеки гипсовые слепки с примечательнейших [*предметов*] древности, хранящихся в Эрмитажном Собрании, о благополучном доставлении оных в Париж известно от г-на Рауль-Рошетта в письме от 3 сентября и президента Дирекции означенной библиотеки Ноде (Nodet)⁵⁶⁴ от 9 октября с изволением признательности за посланные слепки. Ныне Королевская Парижская Библиотека взамен означенных слепков прислала в дар для Эрмитажного собрания древностей слепки с замечательнейших камеев Парижского кабинета древностей.

Донося о сем Вашему Сиятельству, имею честь покорнейше просить Ваше Сиятельство довести о сем до сведения Государя Императора и испросить разрешения Его Величества изволить Дирекции Королевской Парижской Библиотеки признательность от имени Эрмитажа»⁵⁶⁵. Ответ с разрешением выразить благодарность был получен Жилем от гофмаршала А.П. Шувалова 6 июля⁵⁶⁶.

Таким образом, достоверно стали известны год и обстоятельства поступления означенной коллекции в Эрмитаж, а упоминание в переписке Жили подаренного ему в Париже слепка с «Большаго Камея», не числящегося в актах XX века, известного также под названиями «камей Сан-Шапель», «Большой камей Франции», «Апофеоза Августа» и «геммы Тиберианы», дополнило парижское собрание слепков еще одним предметом. По причине большого размера (оригинальный камень достигает 31 см в высоту и 26,5 см в ширину), он хранился отдельно от остальной коллекции и был обнаружен автором диссертации при камеральной обработке дактилиотеки ОАМ. Разумеется, большая камей Франции известна не только специалистам, но и широкой публике. Литература, посвященная времени создания, сюжету, изображенным персонажам весьма объемна⁵⁶⁷. Здесь отметим лишь, что камей из пятислойного сардоникса выполнена в Риме. Датой создания традиционно считают первую четверть I в. н.э.⁵⁶⁸ При Карле V (1338–1380) она была помещена в сокровищницу Сан-Шапель, где ее «открыл» Никола-Клод Фабри де Пейреск. Во времена Революции камей была перемещена в Кабинет медалей. По заказу его директора Миллена известному мастеру Огюсту Деллафонтену (Auguste-Maximilien Delafontaine; 1813–1892) была выполнена новая оправа, «соответствующая духу

⁵⁶⁴ В представленном прошении написание фамилии Жозефа Нодэ, как «Nodet» — неверно, правильное написание «Naudet». Ж. Нодэ (*Joseph Naudet; 1786–1878*) служил заместителем директора Национальной библиотеки с 1840 по 1858.

⁵⁶⁵ АГЭ. Ф. 1, оп. 1, 1844, д. 15, л. 3.

⁵⁶⁶ АГЭ. Ф. 1, оп. 1, 1844, д. 15, л. 4.

⁵⁶⁷ URL: <http://medaillesetantiques.bnf.fr/ws/catalogue/app/collection/record/ark:/12148/c33gbcsv8> (дата обращения: 09.09.2017).

⁵⁶⁸ См. напр.: Borbein A.H., Hofter M. R. *Geschichte der Kunst des Alterthums, Katalog der antiken Denkmäler*. 2006, p. 483 sq., no. 1155; Vollenweider M.-L., Avisseau-Broustet M. *Camées et intailles. Les portraits romains du Cabinet des Médailles*. Paris: Bibliothèque nationale de France, 2003, 219-220, n°275; *Le trésor de la Sainte-Chapelle*. Paris: RMN, 2001, pp.90-95, pp.266-267, n°21 M. Avisseau-Broustet, n°22 Jannic Durand, n°78 A. Dion-Tenenbaum. Giard, Jean-Baptiste. *Le Grand Camée de France*. Paris : Bibliothèque nationale de France, 1998; Van der Meulen M. *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard, XXIII, Copies after the Antique*, 3 vol. 1994, II, P. 187-192.

времени» (рис.236)⁵⁶⁹. Лишь 8 сентября 1912 года, благодаря усилиям Эрнста Бабелона (Ernest Charles François Babelon; 1854–1924), хранителя Отделения медалей, монет и древностей Национальной библиотеки Франции, была выставлена для обозрения.

С нее, как и с других выдающихся гемм этого собрания, была изготовлена матрица, использовавшаяся для последующего изготовления оттисков на продажу. По каталогам Дюмерсана можно было приобрести как простой белый, так и затонированный в цвета оригинала экземпляр, за 50 или 250 франков⁵⁷⁰. Высокая стоимость последнего обуславливалась, по мысли Дюмерсана, тем, что сам оттиск является наиболее точным воспроизведением рельефного изображения, а подцвеченный способен продемонстрировать искусство резчика, сумевшего соединить природную красоту камня и собственное мастерство. Что немаловажно, слепок передавал актуальную сохранность, которая могла быть искажена на гравюре или рисунке, и поэтому такие оттиски были предназначены для весьма широкого круга «почитателей красоты»: от коллекционеров-любителей до профессоров истории искусства и древности, которыми оттиски могут быть использованы в качестве дидактического материала⁵⁷¹. Жилю был преподнесен «бюджетный» вариант из незатонированного гипса, что обусловило впоследствии его неудовлетворительную сохранность (рис.237).

Исследование состава собрания оттисков с резных камней из Национальной библиотеки Франции позволило также уточнить время поступления в Кабинет монет, медалей и древностей также некоторых из оригинальных гемм. Так, например, по инвентарным данным, приведенным в каталоге на сайте Библиотеки⁵⁷², для инталий с изображением бюста Аполлона (inv. 58.1459), портрета молодого Геракла в лавровом венке (inv. 58.1752), Гермеса Психопомпа (inv. 58.1608) и Геракла, стреляющего из лука в стимфалийских птиц (inv. 58.1764), дата поступления определена как «до 1858 г.». Поскольку слепки, подаренные Ф. Жилю, были выполнены и присланы в Эрмитаж не позднее конца 1845 года, соответственно, приведенные выше инталии к этому времени уже хранились в Кабинете древностей Библиотеки, а значит, и дату их поступления туда можно «состарить» на 13 лет.

Таким образом, парижская коллекция слепков является не только, образцом публикации выдающихся произведений глиптики, но благодаря исследованию ее состава и обстоятельств поступления позволяет уточнить сведения, касающиеся оригинальных гемм.

⁵⁶⁹ Babelon E. Catalogue des camées antiques et modernes de la Bibliothèque Nationale; pub. sous les auspices de l'Académie des inscriptions et belles-lettres. Paris. 1897. Pp. 120–137.

⁵⁷⁰ Dumersan T.M. Émpêintes polychromes, ou cameés colories, imitant les pierres gravées antiques, par M. Dumersan, employé au Cabinet des médailles et antiques de la Bibliothèque du Roi. Imprimerie de A. Coniam, Faubourg Montmartre, N. 4. Paris. 1825. Pp. 17-18.

⁵⁷¹ Dumersan T.M. Émpêintes polychromes, ou cameés colories, imitant les pierres gravées antiques, par M. Dumersan, employé au Cabinet des médailles et antiques de la Bibliothèque du Roi. Imprimerie de A. Coniam, Faubourg Montmartre, N. 4. Paris. 1825. Pp. 5-10.

⁵⁷² URL: <http://medaillesetantiques.bnf.fr/ws/catalogue/app/report/index.html> (дата обращения: 20.07.2017).

2.2.8. Коллекция слепков работы М. Краузе из королевского собрания гемм
Берлинского Антиквариума

К дактилиотекам, представляющим собой зрелые примеры издания музейных собраний глиптики, близкие к современному пониманию публикации научного каталога произведений искусства, следует отнести и коллекцию оттисков с гемм королевского собрания берлинского Антиквариума.

Предваряя анализ этой коллекции слепков, следует отметить, что человеком, оказавшим большое влияние на развитие берлинского Античного собрания, был Эдуард Герхард, деятельность которого по публикации античных гемм рассмотрена в п. 2.2.5. Он не только стоял у основания проекта по созданию *Impronte Gemmarie del'Instituto*, но с 1833 по 1855 служил в королевском музее в качестве археолога⁵⁷³, а в последние годы жизни был хранителем коллекции скульптуры и гипсовых слепков. В период его работы в музее во главу угла были поставлены научные исследования и подготовка кадров, а также заложены основы систематического каталога изображений античных шедевров из Италии и Греции. Герхард не ограничивался лишь приобретением оригинальных произведений искусства, но для представления полной картины истории древнего искусства, добивался того, чтобы приобретались доступные гипсовые копии. Так, в 1842 году в состав музея вошла коллекция гипсовых слепков, которую собирала Берлинская академия художеств (*Königlich Preußische Akademie der Künste*), где немалое внимание уделялось глиптике. В этой связи вполне естественным кажется наличие мастерской, специализирующейся на изготовлении слепков с резных камней при Антиквариуме Античного собрания (*Antikensammlung*) Старого музея (*Altes Museum*), где хранились и экспонировались произведения искусства малых форм. Здесь с 1829 по 1866 год изготовлением слепков с гемм на постоянной основе занимался служитель 1-го класса и научный сотрудник королевского музея Мартин Краузе (*Martin Krause*). Об этом свидетельствуют записи в платежных ведомостях Музея⁵⁷⁴, рекламные сообщения о продаже слепков его работы, в специализированных периодических изданиях⁵⁷⁵, а также путеводителях по берлинским музеям, которые встречаются вплоть до 1861 года⁵⁷⁶.

⁵⁷³ По всей вероятности, таково было название не только профессии, но и занимаемой специалистом должности (Так в тексте: «...Erst Anfang März 1833 erhielt er die Bestallung als Archäolog des Kön.» — Gerhard E., Jahn O. *Gesammelte akademische Abhandlungen und kleine Schriften*. Bd.2, Berlin: G. Reimer, 1868. S. LXXXVIII).

⁵⁷⁴ Knüppel H.C. *Daktyliotheken. Konzepte einer historischen publikationsform*. 2009. S. 135.

⁵⁷⁵ *Kunst-Blatt* №104, 29 Dezember 1836 // *Morgenblatt für gebildete Stände*. Berlin, 1836. S. 440; Weyl L. *Der Führer durch die Kunstsammlungen Berlins*. Berlin, 1842. S. 10.

⁵⁷⁶ Schasler M. *Die Königlichen Museen von Berlin*. Berlin, 1861. S. 97.

М. Краузе, весьма преуспевший в этом занятии, представлял дактилиотеки своего производства на выставках Академии художеств с 1836 по 1858 год, а в декабре 1841 года, благодаря качеству выпускаемых им гипсовых, серных и стеклянных оттисков, ему удалось получить «патент академического художника»⁵⁷⁷. Именно такое звание присутствует на «визитной карточке» (рис.238), вклеенной в 28-й том коллекции оттисков с гемм берлинского собрания, хранящейся в Отделе античного мира Эрмитажа (рис.239). Наличие такой карточки, с одной стороны, дает возможность безошибочно определить место и мастерскую, где была выполнена рассматриваемая коллекция слепков, а с другой — сделать заключение о том, что эрмитажный набор изготовлен не раньше 1841 года. Этот вывод не противоречит и архивным документам, в которых поступление слепков берлинской коллекции, записанной как «Pates. Collection de Berlin — 5938 pièces» датируется 1844–1845 годами⁵⁷⁸.

Указанные даты, позволяют связать обстоятельства поступления комплекта слепков из Берлина с именем Ф.А. Жилия. В п. 2.1. было показано, что именно благодаря его деятельности, в середине 1840-х годов в Эрмитаж присылаются коллекции слепков с гемм основных европейских собраний. Косвенным подтверждением этого предположения, может служить и то, что во время посещения Берлина, в августе 1843 года⁵⁷⁹ Жиль с большим успехом представил слепки с керченских вещей берлинскому научному сообществу⁵⁸⁰. В берлинском «Утреннем листке для образованных читателей» от 28 сентября 1843 года сообщалось: «15 августа на заседании научно-художественного общества состоялось выступление г-на Жилия, статского советника и генерального директора I Отделения музея Эрмитаж в Санкт-Петербурге. На заседании прошло представление результатов археологических раскопок в Керчи, в Крыму, а также представлены рисунки находок и гальванические слепки золотой вазы и ювелирных изделий, обнаруженных в тамошних захоронениях, кои, безусловно, следует считать греческой работой»⁵⁸¹. Благодаря проделанной Ф.А. Жилем работе, последовали переговоры с генеральным директором Королевских музеев Берлина Игнацем фон Ольферсом (Ignaz Franz Werner Maria von Olfers; 1798–1872), на которых обсуждалось приобретение для музеев Берлина «слепков наиболее редких и замечательных предметов Керчи из нашего [эрмитажного] Кабинета антиков»⁵⁸². По всей видимости, именно тогда Жилю был приподнесен набор слепков с гемм королевского собрания работы М. Краузе, переданный в Эрмитаж.

Выше отмечалось, что после передачи коллекций слепков в I Отделение Эрмитажа, их перемещение в музей фиксировалось неаккуратно. Топографию хранения коллекций слепков

⁵⁷⁷ Knüppel H.C. Daktyliotheken. Konzepte einer historischen publikationsform. 2009. P. 82.

⁵⁷⁸ АГЭ. Ф. 1, оп. 6Л, д. 23, л. 13.

⁵⁷⁹ Павлова Ж.К. Флориан Жиль и Императорский Эрмитаж. Жизнь и судьба. СПб., 2010. С. 108.

⁵⁸⁰ Павлова Ж.К. Флориан Жиль и Императорский Эрмитаж. Жизнь и судьба. СПб., 2010. С. 111.

⁵⁸¹ Kunst-blatt N°78, 28 September 1843 // Morgenblatt für gebildete Stände. Berlin, 1843. S. 324.

⁵⁸² РГИА. Ф. 472, оп. 17, д. 64, л. 29.

в большинстве случаев удастся определить лишь по обрывочным и кратким сообщениям в архивных документах. Коллекцию слепков с гемм берлинского Антиквариума удалось, как кажется, обнаружить на акварели Э.П. Гау (1807–1887) с изображением интерьера кабинета цесаревича Николая Александровича в Зимнем дворце, (рис.240,241). И хотя это предположение основано лишь на исключительно визуальном сходстве папок-книг со слепками берлинского собрания и изображенными Гау на полках томами, на наш взгляд, логично предположить наличие такого дидактического иллюстративного пособия как слепки с резных камней в комнате, предназначенной для учебных занятий.

Эрмитажный комплект берлинских слепков включал более 4000 оттисков и должен был, по всей видимости, дать как можно более полное представление о собрании глиптики, хранящемся в Антиквариуме. Оттиски выполнены из нетонированного гипса, оправлены в бумажные ободки с золотой каймой и закреплены в 32 полых томах, открывающихся с обеих сторон. В 26 из 32 книг вошли слепки с античных инталий, при этом два тома — 27 и 28, представлены под заглавием «Дополнения». В 29 том вошли геммы Нового времени, а в три книги, с 30 по 32, помещены слепки с крупных античных камней (рис.242,243). Самым значительным по размеру среди них, является оттиск с камеи с изображением императора Адриана на колеснице, которого коронует богиня Рома (рис.244,245). Этот набор не сопровождается специальным каталогом, содержащим описание вошедших в него слепков. Кажется, в нем не было необходимости, поскольку ядро берлинской дактилиотеки составляли резные камни барона фон Штоша. Они были куплены королем Пруссии Фридрихом II (Friedrich II, Friedrich der Große, 1712–1776), с тем, чтобы дополнить собрание произведений античного искусства, хранящееся в «Античном храме», в Сан-Суси⁵⁸³. Геммы, составившие основу королевского собрания глиптики, хорошо известны по каталогу Штоша⁵⁸⁴ и по слепкам из других наборов. Однако необходимость создания полного каталога резных камней королевского собрания, побудило хранителя и директора берлинского Антиквариума Эрнста Генриха Тёлкена опубликовать в 1835 году новое описание, соответствовавшее современным научным требованиям⁵⁸⁵. Совершенно очевидно, что Э.Г. Тёлкен ориентируется на «Описание» Винкельмана⁵⁸⁶, придерживаясь выработанной им концепции о трех этапах развития искусства каждой эпохи: «зарождение — расцвет — упадок». При этом Тёлкен несколько отклоняется от схемы, основанной на делении гемм на восемь классов, изменив категории, ставшие

⁵⁸³ Zazoff P. und H., Gemmensammler und gemmenforscher. Von einer noblen passion zur wissenschaft. München, 1983. Pp.131-134.

⁵⁸⁴ Winckelmann J.J. Description des pierres gravées du feu Baron de Stosch, dédiée à son eminence Monseigneur le Cardinal Alexandre Albani: par M. l'Abbé Winckelmann. Florence. 1760.

⁵⁸⁵ Tölken E.H. Erklärendes Verzeichnis der antiken vertieft geschnittenen Steine der Königlich Preussischen Gemmensammlung. Berlin, 1835.

⁵⁸⁶ Winckelmann J.J. Description des pierres gravées du feu Baron de Stosch, dédiée à son eminence Monseigneur le Cardinal Alexandre Albani: par M. l'Abbé Winckelmann. Florence. 1760.

классическими для дактилиотек: он сохраняет систему додекатеона (разделение на 12 разрядов в соответствии с 12 основными олимпийскими богами) внутри хронологических разделов, добавляя девятый класс. Этап зарождения у Тёлкена представлен египетскими и восточными печатями (класс I), «старейшими» произведениями ранних греческих и этрусских мастеров (II класс). Эпоха расцвета вобрала греческие и римские памятники (классы с III по VIII). К IX классу причислены геммы, относимые автором к периоду упадка, среди которых, по его выражению, собраны «бездарные и небрежные повторения известных сюжетов»⁵⁸⁷, надписи, абраксасы и пр.

Каталогом Э.Г. Тёлкена, без сомнения, пользовался М. Краузе, при комплектовании и организации слепков в папки-книги. Свидетельством тому служит как совпадение по делению на девять классов, так и порядок расположения самих слепков. Таким образом, каталог Э.Г. Тёлкена позволял при необходимости легко ориентироваться по томам со слепками с гемм берлинского собрания. В защиту этого тезиса выступает и то, что другие известные наборы мастерской М. Краузе также не сопровождались каталогами⁵⁸⁸. Примером, таких комплектов могут быть наборы, предназначавшиеся для учащихся школ и гимназий, состоявшие всего из 50 слепков. Они использовались в качестве наглядных пособий на занятиях по введению в изучение античного искусства и мифологии. На крышках коробок, в которых они размещались, напротив номера соответствующего слепка давалась ссылка на страницу каталога Тёлкена.

⁵⁸⁷ Tölken E.H. Erklärendes Verzeichnis der antiken vertieft geschnittenen Steine der Königlich Preussischen Gemmensammlung. Berlin, 1835. P. LXVI.

⁵⁸⁸ Knüppel H.C. Daktyliotheken. Konzepte einer historischen publikationsform. 2009. P. 79-82.

2.3 Типология эрмитажной коллекции слепков и их художественный потенциал

Х.С. Кнүппель предлагает разделить коллекции слепков по типам, основываясь на их назначении, авторстве обобщенных в набор гемм, авторской и владельческой концепции и сюжетах, представленных в подборке. Так он выделяет следующие типы дактилиотек:

- Энциклопедические;
- Мифологические;
- Авторские (дактилиотеки, в которых собраны произведения отдельных резчиков);
- «Большие коллекции» (по конкретной мастерской или автору-изготовителю);
- Частные коллекции (по владельцу);
- Коллекции слепков как научные публикации⁵⁸⁹.

К первой категории следует отнести дактилиотеки созданные Ф.Д. Липпертом, Ф.М. Дольче, и Дж. Тасси, поскольку они включают богатый материал и ориентированы на изучение разных аспектов античной истории и искусства глиптики. Такие дактилиотеки практически всегда можно отнести и ко второму разряду — коллекциям, объединявшим оттиски резных камней, иллюстрирующих сюжеты греческой и римской мифологии⁵⁹⁰. К третьему разряду следует отнести наборы оттисков с резных камней работы Пихлеров, Марчанта и Паолетти, то есть своеобразных портфолио мастеров Нового времени. Раздел «Большие коллекции» представлен сериями слепков Томмазо Кадеса. К частным коллекциям принадлежат все наборы, составленные собирателями согласно их собственному вкусу и интересовавшему их предмету. К ним, например, можно причислить собрание Штоша, которого преимущественно интересовали подписные геммы. В случае с эрмитажным собранием это, безусловно, коллекция И.И. Бецкого, коллекция слепков с гемм Фарнезе, а также оттиски с коллекции гемм князя Понятовского. К последней группе относятся наборы, представляющие разные виды иллюстраций к научным публикациям. Такие комплекты, чаще всего касаются изучения истории искусства глиптики, например, *Impronte Gemmarie del' Instituto* Германского археологического института. Сюда же, безусловно, следует отнести публикации музейных коллекций глиптики: геммы Парижского и Гаагского собраний, берлинского Антивариума и Британского музея. К предложенной Кнүппелем классификации

⁵⁸⁹ Knüppel H.C. *Daktyliotheken. Konzepte einer historischen publikationsform*. 2009. S. 61-166.

⁵⁹⁰ К этой категории исследователь относит собрание слепков Мартина Краузе под названием «Auswahl von 50 Gemmenabdrücke für den Unterricht» (Knüppel H.C. *Daktyliotheken. Konzepte einer historischen Publikationsform*. 2009. S. 79–82), эрмитажный же набор, выполненный этим мастером, гораздо обширнее и представлен в виде каталога гемм берлинского Антивариума.

нам хотелось бы добавить «сувенирный» тип дактилиотек, поскольку, как показано в первой главе, слепки с резных камней были одним из самых популярных сувениров для большинства гран-туристов. Одним из ярчайших примеров этого вида дактилиотек, несомненно, были наборы оттисков Дж. Либеротти, так как их часто покупали люди, специально не интересовавшиеся античной глиптикой.

Роль слепков с резных камней в области изучения античной глиптики и мифологии, их познавательный потенциал раскрыт в предыдущих главах. В этом разделе мы постараемся осмыслить художественный потенциал слепков. Обычно понятие художественного потенциала применяется по отношению к личности, и означает уровень и содержание ее творческих возможностей, эстетических потребностей и способов их удовлетворения. Однако при исследовании разных аспектов бытования оттисков с гемм выявились некоторые особенности использования, позволяющие говорить об их художественном потенциале.

Итак, под художественным потенциалом слепков с резных камней предлагается понимать следующие аспекты их появления и существования:

- слепок представляет собой самое точное воспроизведение оригинала, в котором он остается сохраненным, как овестьствованная память о нем и одновременно документальное свидетельство его существования;
- слепок служит образцом для создания новой геммы;
- слепок становится самостоятельным произведением декоративно-прикладного искусства, ценность и значимость которого может быть приравнена, например, к компонентам ювелирных наборов или предметов интерьера, в состав которых он входит;
- благодаря слепку обогащается возможность удовлетворения потребности в творчестве, а сам он превращается в объект интеллектуального воспитания и развития утонченного художественного вкуса.

Теперь рассмотрим каждый тезис более обстоятельно. В первой главе было показано то место, которое античные резные камни занимали в сфере коллекционирования древностей и отмечено особое отношение к ним. Изготовление резных камней, подражавших античным, а нередко имитировавших их, было своего рода показателем мастерства и таланта резчиков Нового времени. Спрос на такую продукцию породил целую плеяду европейских резчиков, преимущественно итальянского происхождения. В то же время отечественное камнерезное искусство находилось на начальном этапе развития, на первых порах обеспечивая запросы просвещенных аристократов.

С учреждением Петергофской и Уральской гранильных фабрик изготовление камей и инталий перестало быть в России домашним увлечением образованного дворянства.

Александр Сергеевич Строганов (1733–1811), назначенный директором обеих фабрик, разработал специальную программу подготовки, согласно которой будущие резчики камей и инталий, помимо рисунков, в качестве учебных пособий использовали оттиски с гемм. Слепки попадали на фабрики разными путями уже с конца XVIII века: «Касательно же самого резания на камне, — писал Строганов в Екатеринбург, — прилагаются тут лучшие отлепки, коих числом 33»⁵⁹¹. По мнению Ю.О. Каган, оттиски, которые упоминаются в письме Стоганова, были отобраны из дактилиотеки Липперта, бывшей в распоряжении Санкт-Петербургской Академии художеств⁵⁹². Кроме того, оттиски могли отбираться и из собрания литиков И.И. Бецкого, о котором речь шла выше.

Начиная с 1802 года, специальные выборки слепков с античных и новых гемм отправляются туда и значительно обогащают сюжетный репертуар тамошних мастеров⁵⁹³. Архив Государственного Эрмитажа хранит предписания придворной конторы об отправлении «для усовершенствования при Екатеринбургской гранильной фабрике класса Резного Художества, из имеющихся в Эрмитаже Его Императорского Величества мифологических и исторических фигур собрания антиков, патов или слепков; изготовить таковых слепков или патов по приложенному при сем каталогу формы, для отправления оных в помянутую фабрику, с тем, что Художнику, который снимет формы сии, заплачено будет из Кабинета Его Величества за труд по его счету; и по изготовлении представить оные в Придворную Контору»⁵⁹⁴. К предписанию приложен «каталог» сюжетов с номерами, указывающими на то, что слепки для отсылки отбирались теперь и из собрания Тасси⁵⁹⁵. В 1821 году последовало второе описание, содержащее 137 позиций⁵⁹⁶. Такой, на первый взгляд, небольшой ассортимент обеспечивал, тем не менее, резчиков фабрики репертуаром сюжетов на несколько десятилетий. Ю.О. Каган, сравнивая прибывшие с Екатеринбургской фабрики камей, обнаружила несовпадение выполненных на фабрике гемм с теми, что были указаны в ордере. Причиной тому был Е.Е. Кёлер, на чье имя поступали предписания. Если выполняя предписание первого ордера, он строго придерживался поданного ему списка, то в 1821 году, он внес многочисленные коррективы, подсказанные ему опытом работы с произведениями глиптики⁵⁹⁷.

⁵⁹¹ Цит. по: Каган Ю.О. Камей уральских мастеров. СПб., 1994. С. 12.

⁵⁹² Каган Ю.О. «Камейное художество» на императорских камнерезных фабриках. Петергоф. Екатеринбург. Кольвань. СПб., 2003. С.113.

⁵⁹³ Каган Ю.О. «Камейное художество» на императорских камнерезных фабриках. Петергоф. Екатеринбург. Кольвань. СПб., 2003.

⁵⁹⁴ АГЭ. Ф. 1, оп. 1, 1818, д. 5, л. 1.

⁵⁹⁵ АГЭ. Ф. 1, оп. 1, 1818, д. 5, л. 2–3.

⁵⁹⁶ АГЭ. Ф. 1, оп. 1, 1821, д. 7.

⁵⁹⁷ Каган Ю.О. Камей уральских мастеров. Каталог выставки. СПб., 1994. С.15.

В 1822 году были сняты еще 160 форм со слепков Тасси, а также с гемм эрмитажного собрания, «потребных фабрике для производства с оных работ на приличных и хорошего качества камнях, с описанием оных»⁵⁹⁸. «Слепки кабинета Тасси, — заключает Ю.О. Каган, — окончательно определили преимущественно мифологический, антикизирующий строй уральских камней»⁵⁹⁹.

На смену преобладавшим три десятилетия слепкам Тасси в 1835 году были отправлены «книги с 48 антическими слепками»⁶⁰⁰. По оценке Каган, это были слепки мастерской Пьетро Паолетти с произведений резчиков Нового времени: Дж. и П. Пихлеров, Марчанта, Хеккера и др.⁶⁰¹. Судя по описанию, это была серия Паолетти, упоминавшаяся нами в п. 2.2.6, близкая по типу к сериям оттисков Дж. Либеротти и включавшая в себя памятники античного искусства, «переведенные» в геммы. Среди них оказались «Умиравший галл» (рис.246,247,248), «Спящая Ариадна» (рис.249,250,251), Аполлон Бельведерский (рис.252,253) и пр.

Таким образом, слепки с резных камней, будучи основным и первостепенным наглядным пособием для мастеров Екатеринбургской мануфактуры, оказали важнейшее влияние на их подготовку и репертуар продукции, представляя памятники античной и новой глиптики, воспроизведения античной монументальной живописи и скульптуры.

Ещё один аспект вводимого нами понятия художественного потенциала слепков — это их использование в качестве вставок в ювелирные украшения, делающие их, таким образом, самостоятельными компонентами произведений декоративно-прикладного искусства. Хотелось бы подчеркнуть, что речь идет не о бижутерии, а именно о полноценных ювелирных украшениях, в создании которых использовались драгоценные и полудрагоценные камни и металлы. Одними из наиболее ярких примеров украшений такого рода могут быть литики мастерской Дж. Тасси, ставшие весьма популярными, благодаря дополнительным эстетическим характеристикам, которыми обладала стеклянная масса, полученная мастером, что дало новые возможности использования слепков в качестве вставок (рис.254,255). Слепки, изготовленные из разных материалов, вставлялись в браслеты (рис.256, 257), ожерелья (рис.258), целые гарнитуры (рис.259,260), они украшали декоративные предметы и служили элементами интерьера (рис. 261,262). Одним из ярчайших примеров драгоценных наборов с использованием слепков с гемм, стала парюра великой княжны Александры Павловны (1783–1801), предметы

⁵⁹⁸ АГЭ. Ф. 1, оп. 1, 1821, д. 7.

⁵⁹⁹ Каган Ю.О. «Камейное искусство» на императорских камнерезных фабриках. Петергоф. Екатеринбург. Кольвань. СПб., 2003. С.126.

⁶⁰⁰ РГИА. Ф. 468, оп. 12, д. 1165, л.267.

⁶⁰¹ Каган Ю.О. Камей уральских мастеров. Каталог выставки.СПб., 1994. С. 20.

которой декорированы слепками из папье-маше, обрамленными золотой филигранью, украшенной бриллиантами (рис.263,264)⁶⁰².

Такие украшения не только стали модными аксессуарами, но отражали вкусы и эстетические предпочтения целой эпохи. Эта грань художественного потенциала, на наш взгляд, неразрывно связана ещё с одной составляющей понятия художественного потенциала: созданием слепка как способа удовлетворения потребности в творчестве. Выше уже указывалось, что и императрица Екатерина II, члены ее ближнего круга, а также представители высшего общества, находили в изготовлении оттисков с резных камней не только удовольствие и радость познания и созидания, но и ощущали живую причастность к произведениям античных мастеров, тем самым повышая эрудицию, «улучшая вкус и просвещая разум»⁶⁰³.

Подводя итог главе, характеризующей этапы формирования и состав эрмитажного собрания, подчеркнем, что формируясь на протяжении более 150 лет, оно вобрало в себя уникальные частные коллекции слепков, оттиски с коллекций произведений глиптики всех основных европейских музеев, представив все периоды развития камнерезного искусства, в том числе невероятно богатый репертуар мифологических сюжетов и персонажей. Его познавательный и дидактический потенциал высоко оценивали профессионалы и дилетанты. На рубеже XVIII и XIX века в полной мере раскрылся художественный потенциал этого многочисленного собрания, одним из главных проявлений которого было появление произведений отечественных мастеров, то есть фактически — в формировании российской школы художественной резьбы по камню.

⁶⁰² Кузнецова Л.К. Работы Екатерины II и великой княгини Марии Федоровны в папье-маше // Эрмитажные чтения памяти В.Ф. Левинсона-Лессинга (1893–1972). Краткое содержание докладов. СПб., 2002. С. 79-82.

⁶⁰³ Tassie's Collection of Pastes and Impressions // The English Review or an Abstract of English and Foreign Literature. London: Printed for J. Murray, no. 32, Fleet Street. Vol. VII, 1786. P. 137.

Глава 3

Предметы «немусейного значения»

Слепки с резных камней как объект исследования и музейного хранения

Как уже отмечалось, слепки с резных камней в современной иерархии музейных предметов традиционно занимают второстепенное положение и относятся к научно-вспомогательному фонду. В музейной документации они фигурируют как предметы «немусейного значения», «материал, не имеющий музейной ценности», соответственно не подлежащий внесению в инвентарь, хотя и принимаемый сотрудниками на ответственное хранение. В настоящее время понятие «научно-вспомогательного фонда», используется государственными музеями, в соответствии с «Едиными правилами и условиями учета и хранения музейных предметов и музейных коллекций»⁶⁰⁴. Согласно ему в состав такого фонда входят муляжи, макеты, слепки, реконструкции, копии и т.п. При этом в приведенной формулировке оно существует чуть больше тридцати лет. До этого четкого определения с разъяснениями о том, какие предметы должны относиться к научно-вспомогательному фонду, не существовало: давались лишь рекомендации о том, какого рода предметы он может содержать. Так, например, в сборник инструкций, составленном В.П. Кипарисовым в 1938 году для хранителей Эрмитажа, вводилось понятие «запасного фонда», куда могли входить вещи, обнаруженные «при разборке старых коллекций (и при новых поступлениях большими партиями)», однако, согласно пункту 92 этой инструкции, принадлежность того или иного предмета к категории запасного фонда определялась «комиссией специалистов, созываемой заведующим соответствующим Отделом»⁶⁰⁵. Такое же положение сохранялось и в 1950-е годы: в инструкции, опубликованной издательством Третьяковской галереи в 1950-м году, к «вспомогательным музейным материалам и подсобно-музейному инвентарю» относятся «фотографии, формы для отлива скульптур, гравировальные доски, репродукции и т.п.», а слепки и воспроизведения причисляются к нумизматическим материалам⁶⁰⁶, то есть к основному музейному фонду. В инструкции по учету хранению музейных предметов составленной И.А. Орбели для сотрудников Эрмитажа, не содержится упоминаний

⁶⁰⁴ Единые правила и условия учета и хранения музейных предметов и музейных коллекций, включенных в состав Музейного фонда Российской Федерации, и порядок формирования, учета, сохранения и использования Музейного фонда Российской Федерации (приложение к Федеральному закону от 26.05.1996 № 54-ФЗ «О Музейном фонде Российской Федерации и музеях в Российской Федерации»).

⁶⁰⁵ Кипарисов В.П. Сборник инструкций. Государственный Эрмитаж. ОГИЗ. Л., 1938. С. 26.

⁶⁰⁶ Инструкция по учету и хранению музейных ценностей в художественных музеях системы комитета по делам искусств при совете министров СССР. М., 1950. С. 24–26.

о разделении музейных фондов на основной и вспомогательный или запасный⁶⁰⁷. Приказом по Министерству культуры СССР № 32 от 20 января 1956 года, введяшим в действие Инструкцию по учету и хранению ценностей в художественных музеях, слепки и воспроизведения причислялись к нумизматическим материалам основного фонда, а экспонаты, относимые к фонду научно-вспомогательному, должны были определяться специальной комиссией специалистов-искусствоведов⁶⁰⁸. Те же виды хранения фиксируются и в инструкции 1971 года, причем принадлежность той или иной категории предметов определялась «специально выделенной комиссией специалистов-искусствоведов»⁶⁰⁹. Из этого следует, что решение об отнесении предмета к вспомогательному фонду принималось непосредственно хранителями. Лишь в инструкции, утвержденной Министерством культуры СССР в 1984 г., было закреплено современное определение, которое без изменений использовалось в последующих приказах, касающихся этого вопроса, оно сохраняет актуальность по настоящее время.

Отсюда видно, что документально второстепенное положение за слепками с резных камней было закреплено недавно и стало, скорее, следствием устоявшегося в музейной практике стереотипного отношения к ним в противоположность оригинальным предметам. По этой причине, они оказались практически вне поля хранительской деятельности. Такое неоднозначное положение привело к тому, что коллекции оттисков были недооценены исследователями и, как правило, не изучались как самостоятельные объекты, со временем превратившись в не систематизированный, часто не разобранный массив предметов без музейной атрибуции и без всякого провенанса, использовавшийся лишь для иллюстрации подлинных гемм на музейной экспозиции или в научных исследованиях. Это неудивительно, поскольку основополагающим критерием при отборе музейных экспонатов является их подлинность. В этом случае подлинность выступает ключевым признаком, лежащим в основе понимания одной из главных функций музея, которая заключается не просто в формальном распознавании и отсеивании подделок, но в правильной идентификации художественного произведения, его происхождения, авторства, истории создания и жанра. Другими словами — в установлении его провенанса и бытования. Такая необходимость вытекает из желания понять произведение искусства в соответствии с теми критериями, которые предъявлялись к нему его создателем и его соотношением с культурным контекстом того времени, когда оно было создано. Значение имеет также и то, для какой аудитории оно было предназначено, и почему

⁶⁰⁷ Орбели И.А. Инструкции по учету и хранению музейных предметов. Изд-во ГЭ. Л., 1950.

⁶⁰⁸ Инструкция по учету и хранению музейных ценностей в художественных музеях и художественных отделах музеев системы Министерства культуры СССР. М., 1956. С. 23–24.

⁶⁰⁹ Инструкция по учету и хранению музейных ценностей в художественных музеях и художественных отделах музеев системы Министерства культуры СССР: [Утв. 23/ХІІ 1971 г. – Москва: Б. и., 1972]. М.: 1972. С. 24.

для этой аудитории было притягательно и значимо. В этом смысле слепки с резных камней, как было показано в предыдущих главах, являлись важным средством изучения и постижения античности людьми эпохи классицизма. Они высоко ценились современниками, имели, как было выявлено, высокий познавательный и художественный потенциал. Такое положение сохранялось, по всей видимости, еще в начале XX века, подтверждением чему может служить фрагмент переписки директора Эрмитажа С.Н.Тройницкого с начальником Металфонда⁶¹⁰ Никифоровым, датированный маем 1923 года: «Позволяю себе направить к Вам ходатайство Совета Государственного Эрмитажа о передаче из Металфонда в Эрмитаж ряда предметов, *имеющих либо выдающееся художественное значение, либо особенно ценных для серийного подбора эрмитажных коллекций. Многие из них не имеют материальной ценности, те же, которые таковую ценность представляют, отобраны мною в виду их совершенно исключительного художественного исторического значения* [курсив мой —ЕД; далее идет нумерованный список с перечислением запрашиваемых предметов]... №47: Бумажные слепки с камней работы Екатерины II; подобного рода работы Екатерины II известны в литературе, но образцы их не имеются в Эрмитаже, между тем, они очень интересны для выяснения отношения Екатерины к собиранию резных камней, так как благодаря проявленному ею к этому делу интересу Эрмитажное собрание состоящее в настоящее время из 25 000 номеров является как по количеству, так и по качеству богатейшим в мире»⁶¹¹. Однако со временем по разным причинам ценность слепков девальвировалась, и в итоге — к настоящему времени, они оказались недооценены и практически забыты. В настоящем разделе предпринята попытка определить истоки устоявшегося мнения о слепках как о материале незначительном и не имеющем исследовательского потенциала. В свою очередь, эта проблема связана, на наш взгляд, с пониманием места оттисков с резных камней в иерархии «оригинал — копия — подделка», которое мы постараемся определить.

Здесь же представлены сведения, касающиеся технических приемов изготовления слепков с камей и инталий, основных материалов, из которых они выполнялись, и их состава. Эти данные имеют первостепенное значение для спецификации условий и правил хранения слепков из разного материала как музейных объектов, а также для их реставрации.

⁶¹⁰ В 1922 году Гохран (Государственное хранилище ценностей) временно был преобразован Металлическо-Алмазный фонд Наркомата финансов — Металфонд.

⁶¹¹ АГЭ. Ф. 1, оп. 5, ч. 1, д. 297, л.36–37.

3.1 Сленки с резных камней в иерархии «оригинал – копия – подделка»

Низкое положение слепков с резных камней в иерархии музейных предметов обуславливалось, как было упомянуто выше, тем, что слепок, в значении «не оригинал», ассоциировался с копией, и представлялся как антитеза оригиналу. Такое противопоставление имело негативную коннотацию, в связи со сформировавшимися популярными представлениями о слепках из стеклянной массы, литиках, как о предметах, выдававшихся за подлинные камни, то есть о подделках. Это нашло отражение в толковых словарях, составленных в конце XIX – начале XX в. Так, в словаре А.Н. Чудинова дается следующее определение: «Поддельный драгоценный камень. Стекло, подделанное под драгоценный камень»⁶¹², или просто «фальшивый драгоценный камень» у М. Попова в «Словаре иностранных слов, вошедших в употребление в русском языке»⁶¹³.

Очень вероятно, что формированию такого стереотипа немало способствовала активная деятельность торговцев древностями и комиссионеров, работавших на удовлетворение спроса гран-туристов в Риме и за его пределами. Ажиотаж вокруг античных произведений глиптики породил возникновение обширного рынка копий, стилизаций и откровенных фальсификаций. Пьер Леоне Гецци, художник и карикатурист, проживший в Риме всю жизнь, как никто другой сведущий в области антикварной торговли, называл продажу туристам поддельных гемм «римской традицией»⁶¹⁴. Скульптор Джозеф Ноллекенс (Joseph Nollekens; 1737–1823) описывал ее таким образом: «Что до Дженкинса, он также решил приняться за снабжение иностранных путешественников инталиями и камнями, сделанными его собственными людьми, которых он держал в части развалин Колизея [так в оригинале — ЕД], устроенных для них таким образом, чтобы там можно было работать. Дженкинс дал мне целую горсть их, с условием, что я не расскажу «о деле» кому-нибудь еще. О, господи! Он продает их так же скоро, как они делаются»⁶¹⁵. Почти не было резчика, сумевшего удержаться от соблазна выдать свой камень за античный. Так, например, Рейфенштейн писал графу С.Р. Воронцову, посылая ему камню работы Пихлера и античную инталию с головой Сократа: «Я очень хотел бы, чтобы оба камня были античными, камня работы Пихлера, столь тщательно исполненная, может сравниться со многими античными камнями. Между тем, за античные камеи, благодаря царящей в настоящее время моде на древности, платят 100 и 200 цехинов, в то время как Пихлер (который брал

⁶¹² Чудинов А.Н. Словарь иностранных слов, вошедших в состав русского языка. СПб., 1894. С. 469.

⁶¹³ Попов М. Полный словарь иностранных слов, вошедших в употребление в русском языке. М., 1907. С. 222.

⁶¹⁴ Justi C. Philipp von Stosch und seine Zeit // Zeitschrift für bildende Kunst. Band 7, 1872. S. 335–336.

⁶¹⁵ Smith J.T. Nollekens and His Times. London, 1828. P. 222.

36 цехинов) способен исполнить вещи не хуже и даже гораздо лучше их»⁶¹⁶. Такое же мнение было и о работах резчика Л. Наттера: «Некоторые из своих гемм, он мог бы выдать за античные оригиналы, если бы не его благородный образ мыслей»⁶¹⁷.

К началу XIX века, по мнению М.И. Максимовой, техническая сторона фальсификации достигла такого совершенства, что торговцы резными камнями потеряли всякий страх, и фальшивые камни выбрасывались на рынок в огромных количествах. Живой интерес к ним в течение первых десятилетий XIX века стал заметно угасать, а вторая половина века стала свидетельницей почти полного прекращения их коллекционирования. Несколько громких скандалов, связанных для обманутых покупателей с потерей крупных сумм, также способствовали значительному охлаждению интереса к собирательству произведений античной глиптики. Среди других причин, усугубивших ситуацию, М.И. Максимова называла «падение вкуса», которым, по ее мнению, характеризовался конец XIX-го века. «На рынке появилась изготовляемая даже механическим способом дешевка, — пишет она, — находившая себе легкий сбыт среди нетребовательных покупателей. Материалом для них служили раковины, кораллы, лава и т.п. легко обрабатываемые суррогаты камней. Дешевка постепенно вытеснила настоящие художественные изделия, требовавшие от мастеров большой затраты времени и труда, резчики на камне стали постепенно исчезать, и в конце концов глиптика, как искусство, почти прекратила свое существование»⁶¹⁸.

Примечательно, что и Д.И. Прозоровский, описывая состав коллекции слепков с резных камней Академии художеств, дает характеристику, подтверждающую точку зрения М.И. Максимовой: «Все древние сюжеты, вырезанные в позднейшие времена неизвестными резчиками, присоединены к античным резбам, так как подделки под антики исполнены в таком совершенстве, что их почти невозможно отличить от подлинников»⁶¹⁹.

Часть имитаций, выдаваемых за античные резные камни, составляли литики, то есть искусно выполненные оттиски с подлинных античных камей и инталий. Известные со времен минойского периода, как пишет Э. Цвирляйн-Диль, геммы из стеклянной пасты, не получив широкого распространения в эпоху классики, стали более популярны в эллинистическое время и достигли особенного распространения ко времени Римской империи⁶²⁰. В античное время стеклянные вставки украшали перстни простых людей, поскольку были дешевле гемм из натуральных камней (Plin. NH. XXXIII, 21–61), при этом отливки из стеклянной пасты

⁶¹⁶ Цит. по: Максимова М.И. Резные камни XVIII-XIX вв. путеводитель по выставке. Л., 1926. С. 8.

⁶¹⁷ Riedl N. Von der Kunst Helden zu schaffen // Daktyliotheken – Götter & Caesaren aus der Schublade: Antike Gemmen in Abdrucksammlungen des 18. und 19. Jahrhunderts. Munich, 2006. S. 123.

⁶¹⁸ Максимова М.И. Резные камни XVIII-XIX вв. путеводитель по выставке. Л., 1926. С. 13–14.

⁶¹⁹ Прозоровский Д.И. Свод сведений, относящихся до техники и истории медальерного искусства. СПб., 1884. С. 160.

⁶²⁰ Zwierlein-Diehl E. Siegel und Abdruck: Antike Gemmen in Bonn 130 ausgewählte Stücke. Bonn. 2002. S. 44–45.

характеризовались высоким качеством изображения. В древности производство отливок с резных камней и их имитаций было неразрывно связано с искусством глиптики. Отливки изготавливались главным образом из стекла, и именно они часто знакомят нас со многими не сохранившимися геммами, служившими их образцами. Стекланные имитации, или литики, наравне с подлинными инталиями, предназначались для удовлетворения практической потребности в личной печати, являвшейся знаком собственности. Внешнее сходство литиков с некоторыми камнями, ценившимися дороже, открывало для фальсификаторов возможность использования этого свойства для подлога. «И ведь нет никакого другого обмана в жизни более прибыльного», — сообщает Плиний (Plin. NH. XXXVII, 197). Он же описывает несколько способов определения суррогата: по весу — считалось, что настоящие тяжелее; по температуре — «во рту они чувствуются более холодными»; «по телу» — у поддельных в глубине виден пузырек, на поверхности шероховатость и волокнистость, и, кроме того, имитации имеют «непостоянство сверкания» (Plin. NH. XXXVII, 199–200). Однако наиболее верные способы заключались в том, «чтобы сбить кусочек и сжечь его на железной пластинке» или проверить напильником (Plin. NH. XXXVII, 200). Похожий способ, который состоял в обработке камня напильником и дальнейшем изучении частиц, полученных таким образом, предлагал в XVIII веке и химик Иоганн Генрих Мерк (Johann Heinrich Merck; 1741–1791)⁶²¹. Приведенные способы определения подделки, как ни странно, использовались и гран-туристами. Так, например, Жозеф Антонио Альдини (Giuseff Antonio Aldini; 1729–1798), профессор литературы из Чезены, в предпоследней главе своих «Основ глиптографии» во избежание обмана советует, во-первых, разузнать как можно больше о продавце, во-вторых, «быть бдительным и держать ухо остро», а далее перечисляет рекомендации Плиния и Мерка⁶²². Наличие повторяющихся рекомендаций подобного рода подтверждает широкое обращение большого числа имитаций и актуальность подобных наставлений. Вполне естественно, что литики напрямую стали ассоциироваться с подделками, а за самим термином «литик» прочно закрепилась негативная коннотация.

При этом между собиранием подлинных камней и оттисков, по нашему мнению, есть принципиальное различие. Для коллекционера древностей предмет важен, прежде всего, как уникальный, единственный объект, свидетельство истории, прошедший путь от своего создания до его состояния в настоящий момент, несущий на себе доказательства своего бытия и привнесенных с течением времени изменений, отразивших особенности его судьбы в прошедшем. Внимание в этом случае концентрируется на оригинале, копии обесцениваются,

⁶²¹ Merck J.H. Ueber die schwierigkeit, von der kunst der Alten, besonders in geschnitten steinen // Der deutsche Mercur von 1781. Band 51, Weimar, 1781. P.217.

⁶²² Aldini G.F. Istituzioni glittografiche o sia della maniera di conoscere la qualita, e natura delle gemme incise, e di giudicare del contenuto, e del pregio delle medesime. Cesena. 1785. P. 317–318.

даже если они являются точнейшим повторением подлинника, что неотвратно обрекает их на осуждение и забвение. В собирании же оттисков с резных камней заложен интерес не к предмету как таковому, а к изображению, которое транслируется посредством слепка. Сама идея коллекционирования оттисков и составления из них систематических коллекций в эпоху классицизма была нова, при этом на первый план выдвигался не объект, а информация, заложенная в изображении. Все сказанное было первостепенным в дактилиотеке для коллекционера-ученого, поскольку в этом смысле слепок наиболее близок к фотографии, главное назначение которой, точно передать облик изображаемого предмета и его деталей.

Исходя из этого, представляется целесообразным рассмотреть различные стадии и результаты процесса копирования, в зависимости от задачи, которая стоит перед мастером. Остановимся на анализе воспроизводимых мастером изображений, исполненных в оригинале в камне, а в слепках — в других материалах. Различные варианты и способы передачи изображаемых объектов породили размытость используемых для их характеристики определений, и привели к отсутствию в специальной литературе и языке профессионалов и любителей четких границ между такими терминами как «слепок», «копия», «модель» и их производными — «воспроизведение», «вариация», «имитация». Так, например, слово «*имитация*» в современном русском языке определяется как «воспроизведение чего-либо с возможной точностью; подделка»⁶²³, при этом слово «*воспроизведение*» толкуется как «копия, репродукция, перепечатка»⁶²⁴, а «*копия*» — «точное воспроизведение чего-либо»⁶²⁵. Специализированные словари искусствоведческих терминов оперируют теми же дефинициями⁶²⁶, то есть возникает в некотором смысле терминологический казус. Интересно отметить, что словарь терминов изобразительного искусства дает следующее определение понятию **оригинала**: «*подлинник*, подлинное авторское художественное произведение, в отличие от *подделки*, *копии*, *слепка* или *репродукции*. Термин **оригинал** служит как обозначение художественного произведения, служащего образцом, моделью для копии. В этом смысле слова **оригиналом может выступать** как подлинная картина, так и *копия с нее или даже иллюстрация*»⁶²⁷. Как видно, определения терминов, которыми приходится оперировать при описании этапов копирования, коррелируют между собой, и, отражая разные аспекты этого процесса, оказываются близко связаны друг с другом. Так, например, набросок, эскиз своей целью имеют отразить отдельные наблюдения или черты изображаемого объекта, не претендуя на точность в передаче нюансов. *Воспроизведение, редакция, имитация*, напротив, могут

⁶²³ URL: <https://slovar.cc/enc/bolshoy/2087316.html> (дата обращения: 25.08.2017).

⁶²⁴ URL: <https://slovar.cc/rus/ushakov/388715.html> (дата обращения: 25.08.2017).

⁶²⁵ URL: <https://slovar.cc/rus/ushakov/407130.html> (дата обращения: 25.08.2017).

⁶²⁶ Определения терминов, используемых в таблице 2, даны в словаре терминов С. 171–173.

⁶²⁷ Краткий словарь терминов изобразительного искусства. М., 1961. С. 110.

передавать отчетливый почерк художника, сознательно приносящего в создаваемое им произведение свои индивидуальные черты. Попытаемся представить спектр этих связей в виде диаграммы.



Таблица 2

Здесь видно, что наиболее близкими к оригиналу, оказываются слепок и подделка, поскольку первый является наиболее *технически точным* способом копирования оригинала при помощи *другого материала*, а подделка, как правило, повторяет материал оригинала, при этом ее изготовитель имеет целью заместить его. Копия в этом случае оказывается на противоположном от них «полюсе», так как может отличаться не только материалом, из которого изготовлена, но и размерами, некоторыми деталями. Она также может нести следы индивидуального стиля копииста, а потому не будет столь же пластически точной, что и подлинник.

Таким образом, на выразительном примере слепков с резных камней корректировка терминов «копия», «реплика», «воспроизведение» и др., а также выработка точного определения для такого явления, как художественный потенциал предмета, имеет принципиальное теоретическое значение для уточнения искусствоведческого понятийного аппарата. Зачастую научные положения теряют убедительность в отсутствие ясности в определении ключевых категорий, каковыми, безусловно, следует считать перечисленные выше. Во многих смыслах именно слепки с резных камней становятся наиболее красноречивым материалом для принятия терминологических решений и однозначного понимания выработанных понятий и терминов. При этом, благодаря обретению слепками исторической функции и усилению ее со временем, появляется возможность говорить о присущей им музейной ценности и перевода их в разряд предметов музейного значения.

3.2. Технические принципы изготовления и художественные особенности слепков, выполненных их разных материалов

Как было показано в предыдущих главах, оттиски с резных камней изготавливались из самых различных материалов. Самой ранней в использовании была стеклянная паста, получившая широкое распространение ещё в античности и использовавшаяся, хотя и в меньших масштабах, в Средневековье и в эпоху Возрождения. К периоду классицизма этот материал, дополнили сургуч, воск, смеси на основе серы и гипс, которые были доступнее и дешевле, но при этом имели ряд недостатков, которым будет уделено внимание в соответствующих разделах.

Технические приемы изготовления слепка довольно просты и заключаются в ряде операций, которые с течением времени не претерпели существенных изменений. Схема элементов, образующихся в процессе изготовления слепков с инталии и камеи, представлена на рис.265 альбома иллюстраций. В качестве примера там же приводится пошаговое описание с иллюстрациями всей последовательности изготовления гипсового слепка с инталии с использованием современных новых материалов (рис.266:1-16).

Среди методических особенностей процесса следует отметить следующие: для того, чтобы слепок легко отделялся от формы, использовали различные антиадгезивы. Наиболее распространенным был тонкий слой оливкового масла, предотвращавший, с одной стороны, прилипание оригинала к оттиску, с другой — предохранявший оригинал от механических повреждений, а также залипания в труднодоступных углублениях массы, используемой для снятия слепка или пресс-формы. Качество изображения на слепке и возможность дальнейшей его эксплуатации зависела от выбранного для слепка материала и его физических свойств, таких как деформация в процессе высыхания и обжига, влияние колебаний температуры и влажности на готовый слепок при его хранении и эксплуатации.

Надо также отметить, что часто владельцы гемм допускали формовщиков до работы с оригиналами лишь тогда, когда были уверены, что в процессе их работы подлинный камень не будет поврежден, поскольку все производимые действия были сопряжены с воздействием на него температуры, давления, а также контактом с химическими веществами. Порча оригинала ставила вето на изготовление слепков с некоторых наиболее ценных гемм, что привело к появлению оттисков из таких материалов как воск, хлебное тесто и папье-маше, которые, как считалось, действовали на оригинал наиболее щадящим образом. Итак, рассмотрим варианты использования различных материалов для изготовления слепков с гемм.

3.3.1 Паты, пасты, литики

Паты, пасты, литики — под этими терминами понимаются слепки с резных камней, выполненные из стеклянной пасты разной рецептуры, как правило, изготовленные путем отливки (оттиска) в открытой пресс-форме.

Отпечатки гемм, производимые с помощью открытой пресс-формы, широко известны с древнейших времен⁶²⁸. Вплоть до периода классики такие стеклянные пасты были популярны в качестве амулетов в форме скарабеоидов. Популярность обуславливалась не только относительной дешевизной самого оттиска по сравнению с геммой из полудрагоценного камня, но также и тем, что материал, из которого выполнялся амулет, наделялся чудодейственными свойствами. Даже если по стоимости они сравнивались с инталиями из камней, это была продукция, рассчитанная на более широкий круг потребления, так как не предполагала индивидуальной работы, а была результатом репликации. В эпоху эллинизма цветовое разнообразие пигментов, которые добавляли в стекло для отливки стеклянных инталий, расширилось за счет увеличения красителей, привозимых из Азии. В этот период литики использовались, в первую очередь, в качестве более дешевой альтернативы дорогостоящим натуральным инталиям, служившим вставками в перстни. По этой причине их цвет и прозрачность, очевидно, имели решающее значение, так как они не только должны были выполнять функцию личной печати, но также визуально напоминать естественный камень. Известно также, что немалую роль играли тиражированные в большом количестве стеклянные отливки портретных гемм в Древнем Риме; распространяемые среди приверженцев и сторонников разных группировок, они становились средством политической агитации⁶²⁹, использовались как знаки отличия, а также в виде медалей⁶³⁰. Все оттенки коричневого и бурого цвета были особенно востребованы, так как имитировали сердолик, сард и яшму.

В античности мастер, изготавливавший стеклянные вставки, как правило, не имел целью фальсификацию драгоценных камней, так как качественное стекло ценилось выше, чем в настоящее время. Однако случаи подлога были нередки (Plin. NH. XXXIII, 197).

В Средние века производство отливок с резных камней не прекращалось. Составы стеклянных паст или иных масс хранились в глубочайшем секрете. На средневековых

⁶²⁸ Кунина Н.З. Античное стекло в собрании Эрмитажа. СПб., 1997. С.26-40.

⁶²⁹ Неверов О.Я. Портрет в римской глиптике I в. до н.э. — I в. н.э. и его роль в формировании и утверждении идеологии принципата: автореф. дис. на соискание учен. степени канд. искусствоведения / О.Я. Неверов; ЛГУ им. А.А. Жданова. — Ленинград: [б. и.], 1969. С. 8.

⁶³⁰ Zwierlein-Diehl E. Glaspasten im Martin-Wagner-Museum der Universität Würzburg I. Munich, 1986. P.7-8.

реликвариях, прецессионных крестах встречаются наряду с вторично используемыми геммами античного времени⁶³¹ и литики, как античной, так и более поздней работы (напр. «Фрайбургский» крест, ГЭ, инв. № Ф.120)⁶³².

В эпоху Возрождения в ряде трактатов была описана вся предшествующая практика в этой области и благодаря успехам химии выработаны новые рецепты паст. Значительно расширилось и производство суррогатных гемм, в качестве исполнения изображений, не уступавшее камнерезному искусству. П.Ж. Мариетт в своем «Трактате» упоминает об итальянском мастере-эмальере по имени Франческо Вичекомите (Francesco Vicesomite), жившем в XV столетии, который, помимо эмалей, выполнял реплики с античных гемм⁶³³.

С XVII века усовершенствованные знания о производстве стекла, распространившиеся из Италии через переводы соответствующих статей на немецкий язык, стали более доступны мастерам, работавшим в этой области. Например, в 1689 году были изданы семь книг «L'Arte vetraria»⁶³⁴ флорентийца Антонио Нери (Antonio Neri; 1576–1614) в переводе стеклодува Йоханнеса Кункеля (Johann Kunckel von Löwenstern; 1630?–1703) под заголовком «Ars vitraria experimentalis»⁶³⁵. В примечаниях немецким стеклодувам разъяснялись итальянские термины, с примерами аналогичных процессов на немецком языке. Рецепты этого периода содержат советы по стабилизации стекла при помощи добавления в массу окиси щелочноземельных металлов, таких как мраморная мука. После нескольких часов плавления полученную массу называли «fritta crystalli», своего рода «сырое стекло». Из-за того, что основные вещества содержали частички минеральных красителей, например, железо, добавляли магний или двуокись марганца, чтобы нейтрализовать цвет и получить массу белого цвета. Эту смесь необходимо было нагревать при температуре порядка 1200 градусов Цельсия. Существовало также много рецептов, позволяющих окрасить такую стеклянную пасту в разные цвета. Наиболее подходящий рецепт, как правило, вырабатывался путем проб и ошибок.

⁶³¹ О вторичном использовании античных гемм в изделиях послеантичного времени см.: Албани Дж. Возвращенная античность. Византийские перстни с античными резными камнями // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. Вып. 5 / С.В. Мальцева, Е.Ю. Станюкович-Денисова, А.В. Захарова (ред.). — СПб.: НП-Принт, 2015. С. 195–202; Микели М.Э. Античные резные камни: Посредники между искусством древним и новым // Тезисы докладов VII Международной научной конференции «Актуальные проблемы теории и истории искусства». С.В. Мальцева, Е.Ю. Станюкович-Денисова, А.В. Захарова (ред.). — СПб.: Издательство Санкт-Петербургского университета. 2016. С. 133 (полная версия статьи находится в печати).

⁶³² «Фрайбургский» крест и его мир: западноевропейское прикладное искусство средних веков из собрания Государственного Эрмитажа. Каталог выставки. С.-Петербург, 18.03-23.05.2004. Авт. кат. М.Я. Крыжановская. СПб., АРС, 2004. С. 8–15.

⁶³³ Mariette P.J. Trate des pierres gravees. T. I, Paris, 1750. P. 93.

⁶³⁴ Neri A. L'arte vetraria distinta in libri sette. Ne quali si scoprono, effetti maravigliosi, & insegnano segreti bellissimi del vetro nel fuoco & altre cose curiose. Amstelodami. 1669.

⁶³⁵ Kunckelii J. Ars vitraria experimentalis", oder Vollkommene Glasmacherkunst, lehrende als in einem aus unbetrüglicher Erfahrung herfließendem "commentario" über die von dergleichen Arbeit beschriebenen sieben Bücher P. Anthonii Neri,... und denen darüber gethanen gelehrten Anmerckungen Christophori Merretti, ... samt einem II. Haupt-Theil... mit einem Anhang. Franckfurt und Leipzig, 1679.

Широко использовать стеклянную пасту для имитации гемм стал химик Вильгельм Гомберг, способ изготовления которой изложил в эссе, представленном Французской академии наук⁶³⁶. Это был первый случай публикации, содержащей подробное описание всего процесса (до тех пор каждый мастер имел собственную рецептуру, державшуюся в секрете). Необходимо отметить, что сочинение Гомберга было переведено и на русский язык, став весьма популярным⁶³⁷.

Гомберг рекомендовал использование тугоплавкого стекла, поскольку оно было более прочным и менее подвержено царапинам, при этом легко полировалось. Рецепт заключался в использовании хорошо отмученного и просеянного трепела двух видов «французского» и «венедианского». Первый отличался белесым цветом и красными и желтыми включениями, «венедианский», месторождения которого, находились в Леванте, содержал меньше примесей и имел более мелкую фракцию, а потому лучше подходил для изготовления оттисков. Часто оба вида трепела использовали в комбинации, что позволяло экономно использовать более дорогой трепел, получая качественный слепок. Трепел необходимо было растереть в ступке пестиком до получения мукообразной субстанции, после чего просеять через как можно более мелкое сито. После этого французский трепел смачивался водой, и им заполняли медную чашу с плоским дном или кольцо с высокими краями. Далее его следовало немного утрамбовать в сосуде и добавить сверху сухого венедианского трепела, в котором делался оттиск геммы. Излишки трепела, выступившие за края сосуда, убирались «слоновой косточкой»⁶³⁸, а сосуд с трепелом и геммой необходимо было оставить на несколько минут, пока влага из нижнего слоя смоченного французского трепела не переходила в венедианский, связывая таким образом вещество в единую массу. Затем гемма изымалась, и сосуд с оттиснутым в трепеле изображением оставляли для застывания. После того, как форма застывала, на нее помещали отрезок стекла, и отправляли в муфельную печь, равномерно разогревая форму со стеклом, следя, чтобы оно не лопнуло от температурных колебаний. Когда стекло нагревалось и становилось пластичным, его быстро вынимали из печи, втискивали в форму металлическим инструментом и вторично помещали в печь, давая ему там постепенно остыть, дабы оно не треснуло от резкой смены температуры. После полного остывания неаккуратные края обламывались с помощью щипцов и, при необходимости, дорабатывались резцом, ножом или пилкой. В качестве промежуточного этапа получения слепка можно было использовать сургуч или серу. Заготовку из сургуча или серы помещали на основание из древесины или твердого

⁶³⁶ Homberg W. Manière de copier sur verre coloré les pierres gravées par M. Homberg. // Histoire de l'Académie royale des sciences. Paris, 1712. P.189-197.

⁶³⁷ Каким образом древние на дорогих камнях вырезанные фигуры на цветных стеклах отпечатывать можно // Сочинения и переводы к пользе и увеселению служащих. СПб., 1758 (июнь). С. 532–537.

⁶³⁸ Инструмент с таким названием представлял собой разновидность скульптурного стека и не обязательно должен был быть изготовлен из слоновой кости, однако, именно такой термин используется автором перевода.

картона, чтобы она не деформировалась при оттиске и не испортила впоследствии стеклянную пасту⁶³⁹.

Переводчик Гомберга на русский язык в издании «Сочинения и переводы к пользе и увеселению служащих» рекомендовал вместо французского трепела использовать мел, так как он был нужен лишь для наполнения сосуда. При этом он советовал не заменять венецианский трепел на аналоги, дабы «отпечатанные фигуры чисто вышли»⁶⁴⁰. Следует подчеркнуть, что техника Гомберга не подразумевала применение жидкого стекла, а была основана на оттискивании пастообразной массы в открытой форме, аналогичной той, что была распространена и в античный период⁶⁴¹.

Как было упомянуто выше, Гомберг не только опубликовал найденный им способ изготовления слепков, он охотно передавал его всем заинтересованным. Среди пользовавшихся его алгоритмом было много и любителей-дилетантов, как, например, мадемуазель Фелуа (Feloix), дочь камердинера герцога Орлеанского, научившаяся этому мастерству благодаря своему отцу, помогавшему Гомбергу в лаборатории. Результатом этой работы стала коллекция форм-матриц, насчитывавшая более 1800 экземпляров, которые Фелуа с успехом продавала в Париже и за его пределами⁶⁴². И.Ф. Рейфенштейн, развлекавший гран-туристов изготовлением оттисков с резных камней в своей домашней лаборатории, также использовал гомберговский способ. Им же пользовался и барон фон Штош, и многие другие адепты этого, по выражению Гёте, «полуискусства»⁶⁴³. Он же был взят на вооружение и итальянскими камнерезными мастерскими, удовлетворявшими спрос местных исследователей и путешественников на слепки с гемм, продавая их наряду с произведениями собственной работы (Приложение 4). Наиболее известными среди таких мастерских, стала студия Бартоломео и Пьетро Паолетти в Риме⁶⁴⁴.

Тот же принцип оттиска в открытой форме использовался Дж. Тасси и доктором Куином⁶⁴⁵. При этом изобретенная Куином «белая эмаль» подняла изготовление слепков на основе стеклянной пасты на новый уровень. Визуально она напоминала фарфор, но представляла собой мелко измельченное стекло, при нагревании образующее тугую массу,

⁶³⁹ Homberg W. Manière de copier sur verre coloré les pierres gravées par M. Homberg. // Histoire de l'Académie royale des sciences. Paris, 1712. P.189-197.

⁶⁴⁰ Каким образом древние на дорогих камнях вырезанные фигуры на цветных стеклах отпечатывать можно // Сочинения и переводы к пользе и увеселению служащих. СПб., 1758 (июнь). С. 536.

⁶⁴¹ Кунина Н.З. Античное стекло в собрании Эрмитажа. СПб., 1997. С.30-32; Жижина Н.К., Ходза Е.Н. Стеклянная феерия. Античное стекло в Эрмитаже. Каталог выставки. СПб., 2010. С.59, 73-77.

⁶⁴² Raspe R.E. Account of the present state state and arrangement of Mr. Jmaes Tassie's collection of pastes and impressions from ancient and modern gems: with a few remarks on the origin of engraving on hard stones and the methods of taking impressions of them in different substances. London, 1786. P.15.

⁶⁴³ Гете И.В. Итальянское путешествие. Пер. Н.А. Холодковского. М., 2013. С.151-152.

⁶⁴⁴ Pirzio Biroli Stefanelli L. La collezione Paoletti. Stampi in vetro per impronte di intagli e cammei. Vol.1-2. Roma, 2007; 2013.

⁶⁴⁵ Reilly R. Wedgwood. The new illustrated dictionary. London, 1995. P.418.

заливавшуюся в форму. Несмотря на строгую секретность в отношении состава «белой эмали», химический анализ показал, что, в сущности, она представляла собой легкоплавкое свинцово-калиевое стекло. Впервые анализ был предпринят только в конце XIX века, по инициативе биографа Дж. Тасси Джона Грея (John Miller Gray; 1850–1894) и произведен химиком Александром Крумом Брауном (Alexander Crum Brown; 1838–1922), в результате которого была получена следующая формула⁶⁴⁶:

SiO ₂ (диоксид кремния)	49°26
PbO (оксид свинца)	33°54
Fe ₂ O ₃ и Al ₂ O ₃ (оксид железа и оксид алюминия)	0°50
CaO (известь)	2°17
As ₂ O ₃ (оксид мышьяка)	3°08
K ₂ O (оксид калия)	10°40
Na ₂ O (оксид натрия)	0°88
	99°83

Эмаль и подкрашенная стеклянная паста на ее основе, использовавшиеся Тасси, позволяла изготовливать слепки превосходного качества, не требуя при этом дополнительной обработки после застывания.

Дж. Веджвуд, как было отмечено в разделе 1.1, работая первоначально с матрицами, предоставленными Дж. Тасси, он пытался найти собственный рецепт материала, подходящего для массового производства слепков с резных камней. Полученная в итоге керамическая масса, была результатом порядка 10 000 зафиксированных экспериментов и являлась на первых порах довольно нестабильным веществом, проявлявшим себя непредсказуемо, особенно при добавлении красящих ингредиентов (рис.267). В июле 1774 года Веджвуд вынужден был признать: «...Один раз масса получается белой, такой, какой и должна быть, другой раз она выходит коричневой. Один раз она плавится в стекло, другой раз она сохнет как табак в трубке»⁶⁴⁷. Образцы при обжиге, теряя влагу, уменьшались в размерах, теряли нужные пропорции, искажая первоначальный облик изделия⁶⁴⁸. «Ни один из материалов, разработанных Веджвудом, не представляет такой трудности для коллекционера и исследователя, как этот [керамическая масса]. Количество отличий в каждом из образцов необычайно велико, но во многих случаях они незначительны и практически неуловимы», — отмечала Элиза Метейрд. — «Он мечтал разработать материал, который будет тоньше, белее, при этом прочные и

⁶⁴⁶ Gray G.M. James and William Tassie: a Biographical and Critical Sketch, with a Catalog of their Portrait Medallions of Modern Personages by John M. Gray. Edinburgh, 1894. Pp. 7-8; Forrer L. Biographical Dictionary of Medalists, Coin-Gem, Seal-engravers, Mint-masters, Ancient and Modern with the References to Their Works (b.c. 500 – a.d. 1900). Vol. VI. London, 1916. P. 23.

⁶⁴⁷ Reilly R. Wedgwood Portrait Medallions. An Introduction. London, 1973. P. 4.

⁶⁴⁸ Blake-Roberts G. Wedgwood Jasperware. Oxford, 2011. P. 11–12.

воспринчивее к полировке, чем все известные до того дня»⁶⁴⁹. Наконец, Дж. Веджвуду удалось стабилизировать изобретенную им керамическую массу и он не без гордости сообщал: «Пекрасная белая терракота невероятной красоты и изящества, специально предназначена для производства камей и барельефов»⁶⁵⁰. Выведенная в итоге устойчивая керамическая масса на основе сульфата бария, описывается следующей формулой:

Сульфат бария	150 ⁶⁵¹
Каолин	35
Голубая глина	45
Халцедоновый кварц	35
Гипс	6
Коалинизированный гранит	50

Бледно-голубой цвет изделий фабрики Веджвуда, ставший особенно популярным, достигался путем добавления к основной массе оксида кобальта, бледно-зеленый получали добавлением оксида хрома⁶⁵².

Как было отмечено выше, Веджвуд в основном интересовал коммерческий успех его продукции, поэтому производство было сосредоточено на изготовлении и продаже изделий антикизирующих форм и мотивов очень широкого спектра, создававшихся штатом работающих на фабрике художников. Попытка производства Веджвудом оттисков с произведений глиптики со временем переродилась в изготовление декоративных медальонов, бижутерии и другой галантерейной продукции с сюжетами и мотивами, заимствованными с античных гемм (рис.268,269).

⁶⁴⁹ Meteyard E. The Wedgwood Handbook. A Manual for Collectors. London. 1875. P. 23.

⁶⁵⁰ A Catalogue of Cameos: Intaglios, Medals, Busts, Small Statues, and Bas-Reliefs ; with a General Account of Vases and Other Ornaments after the Antique, Made by Wedgwood and Bentley ; and Sold at their Rooms in Great Newport-Street, London. 1774.

⁶⁵¹ Единица измерения — фунты (принятое англ. сокращение — lb в издании не указано).

⁶⁵² Muspratt S., Horsford E.N., Mackenzie W. Chemistry, Theoretical, Practical, and Analytical: As Applied and Relating to the Arts and Manufactures. Vol. 2. Glasgow, 1860. P. 817.

3.3.2 Серные слепки

Более дешевой и простой в работе альтернативой стеклянной пасте для изготовления слепков была пластичная масса, основным элементом которой являлась сера: за 50 римских дукатов можно было приобрести 1000 серных оттисков, в то время как литики стоили вдвое дороже⁶⁵³ (рис. 270). Относительная популярность серных слепков объяснялась еще и тем, что соединения серы с красящими добавками имели сильное цветовое сходство с оригинальными камнями⁶⁵⁴. Одну из самых известных и больших коллекций серных слепков удалось создать Кристиану Дэну (рис.271). Его метод состоял в окрашивании серы в разогретом сосуде, напоминающем половник, при помощи добавления туда цветного пигмента в той же пропорции, что и сера. Наиболее часто использовавшимися пигментами для придания сере цветовых оттенков были киноварь, желтая охра, сажа, зеленая глина. После того, как все примеси удалялись, окрашенная сера остывала и была готова к процессу литья. Для этого гемма, с которой снимался слепок, снабжалась обрамлением, не дававшим разливаться нагретой сере. Благодаря неоднократному доливанью и отливанию массы, образовывался слепок из отдельных тонких слоев, которые, медленно отвердевая, придавали оттиску объем. Главным преимуществом такого способа отливки было то, что внутри слепка не образовывалось пузырьков воздуха, и создавалась плотная матовая поверхность (рис.272,273).

Тем не менее, значительным недостатком серных слепков была их хрупкость, которая в некоторых случаях могла быть частично устранена путем добавления серебра. Помимо того, любые колебания температуры вызывали деформацию слепка и, соответственно, изображения, делая его непригодным для применения. Кроме того, слепки из серных соединений имеют неприятный запах, который, как считалось, негативно влияет на здоровье⁶⁵⁵, и, кстати, сохраняется даже по прошествии двухсот лет со времени их изготовления.

⁶⁵³ Gurlitt J. Ueber die Gemmenkunde: zur Ankündigung einer Schulfestlichkeit im Kloster Bergen am 29 März um 2 Uhr und am 30 März um Halb 2 Uhr. Magdeburg, 1798. S. 43.

⁶⁵⁴ Gurlitt J. Ueber die Gemmenkunde: zur Ankündigung einer Schulfestlichkeit im Kloster Bergen am 29 März um 2 Uhr und am 30 März um Halb 2 Uhr. Magdeburg, 1798. S. 43.

⁶⁵⁵ Ringelhardt B. Die Kunst, alle arten Abgüsse und Abdrücke von Münzen, Medaillen, Cameen, Glaspasten, Käfer, Insekten c. in Stanniol, Gyps, Schwefel, Wachs, Siegelack... Quedlinburg u. Leipzig, 1834. S. 37.

3.3.3 Сургучные и восковые слепки

Сургучные и восковые слепки, наряду с серными, пользовались популярностью благодаря дешевизне, доступности материала и простоте в использовании. Собственно, сургуч, изначально был предназначен для опечатывания личной печатью корреспонденции и того, что необходимо было скрыть от посторонних глаз. В сущности, сургуч представляет собой смесь воска, различных твердых смол с добавлением эфирных масел и красящих пигментов, чаще всего киновари, для придания ему темно-красного цвета⁶⁵⁶. Это подтверждается и тем, что во многих европейских языках слово, обозначающее сургуч, дословно переводится как «воск для запечатывания». Например, «sealing wax» — в английском, «Siegelwachs» — в немецком, или «Siegellack» для сургуча, изготовленного по старому рецепту. Этот термин близок и к итальянскому «ceralassa» и французскому «cire à cacheter».

Лучшим для создания оттисков считался «испанский воск», то есть сургуч, привезенный из Испании, который накладывался на плотную бумагу, где и отпечатывалась инталия. Если же бумага оказывалась слишком тонка для наложенного количества сургуча, то получившаяся печать могла оказаться очень хрупкой. Для получения сургучного оттиска без бумажной основы обычно использовалась металлическая пластина, на которой равномерно нагревался сургуч, а после застывания с нее готовый снимался слепок. Такой же способ описывает Ж.А. Альдини: «Простой и легкий способ — это всегда иметь с собой брусок или палочку «испанского воска», и когда вам случается встретить резной камень, достойный внимания, можно легко сделать слепок. Некоторые учат, что вместо того, чтобы нагревать сургучный брусок над пламенем лампы или свечи, лучше расплавлять его, поместив на картон, а тот на металлическую, медную или оловянную пластину, затем хорошо-хорошо прижмите гемму. Только тогда, без опасности, что сургуч почернеет, закоптившись от пламени свечи, получится красивый оттиск, во всех своих частях точный и сходный с резным камнем»⁶⁵⁷.

Как видно, к изготовлению восковых и сургучных слепков прибегали в большинстве случаев только тогда, когда более дорогие и времязатратные методы были недоступны, как, например, при необходимости быстрого знакомства с чужой коллекцией или в путешествиях,

⁶⁵⁶ Для окрашивания сургуча в различные цвета в словаре Брокгауза и Ефрона приводятся следующие компоненты: красные — киноварь, свинцовый сурик, осажденная и прокаленная окись железа; желтые — хромовая желтая, кассельская желтая, охра; зеленые — зеленый ультрамарин, хромовая зелень; синие — берлинская лазурь, кобальтовый ультрамарин; коричневые — различные умбры; черная — сажа; белые — мел, гипс, углекислая магнезия, цинковые, баритовые и висмутовые белила. (Чельцов П. Сургуч // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона: в 86 т. (82 т. и 4 доп.). — СПб., 1890—1907).

⁶⁵⁷ Aldini G.F. Istituzioni glittografiche o sia della maniera di conoscere la qualita, e natura delle gemme incise, e di giudicare del contenuto, e del pregio delle medesime. Cesena. 1785. P. 337.

потому как сургуч четко передавал изображение, но при застывании становится хрупким и недолговечным. При добавлении в сургучную массу красящего пигмента другого цвета можно было получить двухцветную имитацию, напоминающую оригинальный камень (рис.274).

Сургучные слепки служили также и в качестве промежуточной формы для создания оттиска с наиболее ценных гемм, которые требовали особенно осторожного обращения. В этих случаях в качестве аналога сургучу и воску мог выступать даже свежий хлебный мякиш, хорошо подходивший для снятия оттиска с камей, так как эластичная масса не оставляла следов в местах с высоким рельефом камеи. Однако, разумеется, такие слепки не были особенно точны и не отличались передачей всех нюансов геммы, не говоря уже об их недолговечности.

3.3.4 Гипсовые слепки

Гипсовые слепки первоначально служили заготовкой, то есть матрицей, для будущего слепка. В античное время эту роль выполняли оттиски в глине, затем в гипсо-трепельной смеси (см. описание в разделе 3.3.1), которые использовались в качестве литейных форм для стеклянных паст, слепков из серы и даже чугуновых отливок. Во влажную массу оттискивался отпечаток, а после того как он застывал, его можно было использовать в качестве формы. Далее, в смазанную антиадгезивом, например, маслом растительного происхождения, и окруженную металлическим кантом форму вливалась масса для создания слепка. Отпечатки с камней могли выполняться таким же способом из гипсовой смеси на водной основе, причем при добавлении к этой смеси костного клея получалась более жидкая гомогенная масса, а пузырьки могли легко удаляться встряхиванием, в противном же случае они образовывали небольшие отверстия в готовом изделии.

Одним из первых, кто стал производить слепки с резных камней на основе гипсовой массы, был Ф.Д. Липперт. Он использовал смесь стеатита (талька) и рыбьего клея в качестве связующего вещества. Рыбий клей был выбран Липпертом, вероятно, благодаря его прозрачности и отсутствию запаха, а также простоте приготовления: для его получения достаточно было обычной промывки в холодной воде и прессовки пленок плавательного пузыря. Смесь талька и рыбьего клея давала пластичную массу, которая при высыхании, в отличие от водных растворов гипса, была довольно устойчива к внешним воздействиям. Липперт пробовал использовать и другие компоненты, чтобы получить массу, подходящую для формования слепков, однако, в результате на оттисках либо проступал налет, либо они оказывались чувствительны к температуре, либо поражались плесенью, либо получались недостаточно четкими. Качество слепков работы Липперта можно охарактеризовать как довольно высокое, единственный недостаток заключался в гидрочувствительности используемых компонентов: под воздействием влаги, они набухали и теряли поверхностный блеск, который достигался благодаря свойствам рыбьего клея.

Этого же рецепта придерживалось большинство итальянских мастерских, работавших в первой половине XIX века в Риме, в том числе и мастерская Томмазо Кадеса, производившая многочисленные серии слепков с резных камней. Наиболее активный период ее деятельности, пришелся на конец 1820-х – 1840-е годы.

Один из самых трудоемких и изощренных методов изготовления гипсовых слепков с гемм и медалей был изобретен доктором де Веньи (Leonardo Massimiliano de Vegni; 1731–

1801), который он назвал «arte plastica dei tartari» («искусство ваяния камней»). Способ де Веньи заключался в использовании насыщенной селенитом⁶⁵⁸ воды источника Сан-Филиппо, находящегося на принадлежавших ему землях в Тоскане. В погруженных на дно водоема серных формах, вставленных в деревянные кадки, через четыре месяца образовывались оттиски молочно-белого цвета «даже более красивого, чем скульптурные мраморы»⁶⁵⁹. Подробное описание процесса вскоре было опубликовано и представлено в 1788 году в Сиенской Академии наук⁶⁶⁰. По всей видимости, об опытах де Веньи стало известно Екатерине II, и, получив в подарок от оренбургского генерал-губернатора И.Г. Рейнсдорпа (1730–1782), «окаменелую от капель, взятую в пещере белаго вида штуку»⁶⁶¹, она приказала повторить опыт де Веньи обер-гиттенфервальтеру Вознесенского завода⁶⁶² И. Галбрехту. Спустя десятилетие после начала эксперимента, И. Галбрехт с сожалением сообщал императрице: «Поставленные им везде кастрюли изгнили прежде, чем капли успели дать желаемый императрице результат»⁶⁶³.

Вероятно поэтому наиболее популярными материалами для изготовления слепков в XVIII веке оставались стеклянная паста и сургуч. Кроме того, главный недостаток слепков на основе гипсовой смеси заключался в том, что было проблематично имитировать прозрачность и оригинальный цвет камня. Однако посредством добавления минеральных красителей к основной массе, можно было получить цветовые оттенки мягких пастельных тонов (рис.275). По этим причинам первоначально этот способ не пользовался большой популярностью, поскольку одним из основных критериев, предъявлявшихся к слепкам последней четверти XVIII века, было получение оттиска, максимально имитирующего материал оригинала. При этом наибольшее распространение они получили в первой половине XIX века в среде исследователей, студентов и художников. Этому, безусловно, способствовали дешевизна и скорость производства.

⁶⁵⁸ См. Словарь терминов, С. 189.

⁶⁵⁹ De Vegni L.M. Descrizione del casale, e bagni di S. Filippo con suoi annessi e memoria sulla plastica di detti bagni del dottore Leonardo De Vegni socio di varie accademie, ed inventore dell'arte plastica dei tartari. Siena. 1808. P. 42.

⁶⁶⁰ Maggi D. Elogio storico del dottore Leonardo De Vegni scritto dal dottore Desiderio Maggi, socio corrispondente dell'Accademia de' Fisiocritici di Siena, e dell'Accademia Italiana. // Atti dell'Accademia delle Scienze di Siena, detta dei Fisiocritici. Tomo IX. Siena, 1808. Pp.177-186.

⁶⁶¹ Семенов В.Б. Селенит. Свердловск, 1984. С. 98.

⁶⁶² Вознесенский медеплавильный завод, действовавший на Южном Урале, в горной Башкирии, в 50-70-х годах XVIII века.

⁶⁶³ Цит. по: Семенов В.Б. Селенит. Свердловск, 1984. С. 98.

3.4 Принципы хранения и реставрации слепков с резных камней

Как отмечено в разделе 3.1, слепки с резных камней в отечественных музеях относятся в настоящее время к научно-вспомогательному фонду. Их сохранность чаще всего обусловлена интенсивностью их использования в музейной деятельности и условиями хранения. Во многих музеях Европы и США наблюдается схожая ситуация: слепкам, несмотря на признаваемую исключительную дидактическую и художественную ценность, при хранении уделялось мало внимания. Многие хранители отмечают, что слепки, как со скульптуры, так и с резных камней, часто хранятся ненадлежащим образом. Музейные подвалы и подсобные помещения, где они находятся часто в течение десятилетий, подвержены значительным колебаниям уровня влажности, температуры, серьезным загрязнениям. К этому добавляется ненадлежащее обращение во время их перемещений. Таким образом, одна из самых насущных задач при хранении слепков с резных камней — защита от пыли и поддержание температурно-влажностного режима (гигробаланса).

В связи с перечисленными условиями, реставрационные мероприятия в отношении слепков из материалов всех видов, как правило, связаны с необходимостью их очищения с учетом особенностей каждого материала. Специальных методических указаний по реставрации и консервации коллекций слепков с резных камней до настоящего времени в музейной практике разработано не было. Поэтому основная задача настоящего раздела — предложить методики реставрации и консервации оттисков с учетом практического опыта музейных и архивных реставрационных лабораторий, как отечественных, так и зарубежных. Эти методики разработаны на основе реставрационных мероприятий, проводившихся с предметами из тех же материалов.

Прежде всего, следует отметить, что при реставрации слепков с резных камней, так же как и предметов основного музейного фонда, должны применяться следующие принципы:

- реставрация должна устранять последствия разрушительных процессов, вызванных механическими повреждениями, нарушением и нестабильностью температурно-влажностного режима, в том числе и удаление посторонних наслоений;
- реставрация должна совершаться с наименьшей инвазивностью, не должна вносить добавления, искажающие первоначальный рельеф, напротив, она, безусловно, должна быть только необходимой и достаточной для обеспечения целостности и сохранности образца;

- дополнение утраченных частей производится материалом, не уступающим материалу объекта по свойствам, но отличающимся по внешнему виду; вставки имеют целью создать зрительное ощущение целостности образца, а не становиться восстановлением рельефа недостающих частей;
- реставрация и консервация недопустимы без точного знания природы, структуры и свойств материала, из которого изготовлен объект, а также понимания характера действий, применяемых при реставрации разных веществ и методов обработки⁶⁶⁴.

3.4.1 Гипсовые слепки

Наиболее многочисленная группа слепков эрмитажной коллекции выполнена из массы на основе гипса с добавлением вяжущих и закрепляющих веществ. Как было продемонстрировано в разделе 3.3.4, такие слепки нельзя рассматривать просто как предметы из гипса, так как в действительности часто они покрыты закрепляющими составами, в том числе с разнообразными тонирующими красками — как монохромных оттенков, так и полихромных. В некоторых случаях использована позолота, добавлены ободки и оправы из бумаги. То есть с реставраторской точки зрения — это сложный объект, выполненный из различных материалов, ставящий целый спектр реставрационных проблем. При этом в целом в литературе мало внимания уделено вопросам реставрации, профилактики повреждений и хранения произведений из масс на основе гипса, не в полной мере решены проблемы оперативной реставрации.

Выбор метода очистки в этом случае зависит от типа слепка: так, например, большая часть старых слепков со скульптуры сразу же после изготовления покрывалась шеллаком, который, проникая в поры, частично купировал их, делая поверхность менее подверженной запылению. Если же слепок подвергался обработке частично — был тонирован или покрыт закрепителем — шеллак мог препятствовать впитыванию загрязнений, но также впоследствии становился причиной неоднородности очищения, или вообще препятствовал очистке. В таком случае требуется особое воздействие. Однако для очищения слепков, обработанных шеллаком,

⁶⁶⁴ Основные современные принципы реставрации опубликованы в «Венецианской хартии» 1964. Перевод на русский язык опубликован в журнале «Реставрация музейных ценностей. Вестник». 1998. №1. С. 55-58.

достаточно обработать их губкой с современным моющим средством, при этом пыль удаляется легким трением⁶⁶⁵. Более поздние слепки имеют, как правило, необработанную поверхность, поэтому наиболее серьезная проблема, связанная с их хранением — это защита от загрязнений, впитывающихся вместе с пылью. Это совершенно справедливо и для слепков с резных камней, особенно хранящихся россыпью, не оформленных в папки-книги или специальные коробки с выдвижными лотками. В отличие от слепков со скульптуры, оттиски с резных камней редко специально покрывались разного рода защищающими составами, к тому же они имеют миниатюрные рельефные детали, что серьезно ограничивает выбор методов их очистки. Такие слепки особенно восприимчивы к загрязнению, поскольку повышенная пористость нетонированного гипса и его малая устойчивость к истиранию больше всего подвержена и загрязнению, и механическим повреждениям. Активная водопоглощающая способность гипсовой поверхности способствует всасыванию влаги вместе с загрязнениями в поры материала и размывает его. Поэтому при очистке незащищенных гипсовых поверхностей следует исключить способы, подразумевающие механическое трение, а также применение моющих растворов на водной основе, особенно в случае со слепками с резных камней, выполненных с добавлением водорастворимого рыбьего клея.

Одним из традиционных методов, часто применявшимся для очистки гипсовой скульптуры, но подходящим и для оттисков с резных камней, является пленочный способ, который использовался и в некоторых немецких глиптотеках еще в XIX – начале XX века⁶⁶⁶. Этот способ очистки оказался исключительно эффективен при реставрации гипсовых медальонов работы скульптора Ф.П. Толстого из собрания ГМО «Художественная культура Русского Севера» в Архангельске⁶⁶⁷, он же использовался при очистке гипсовых слепков со скульптуры музея Ашмолеан в Оксфорде⁶⁶⁸. Суть его заключается в том, что очищаемая поверхность покрывается слоем чистящего агента, который, по мере высыхания, образует эластичный слой и впоследствии может быть удален вместе со слоем пыли и загрязнений, приставших к нему. Чаще всего в качестве такого агента используются компрессы из картофельного крахмала. Из него готовят клейстер в соотношении 930 г дистиллированной воды и 70 г сухого крахмала. В доведенную до кипения и снятую с огня воду доливают разведенный в 100 г холодной воды крахмал и перемешивают до образования густого клейстера. Охлажденный (до 40–45°C) раствор наносят на предварительно обеспыленную

⁶⁶⁵ Kurtz D. The Reception of Classical Art in Britain. An Oxford Story of Plaster Casts from the Antique. The Beazley Archive and Archeopress. Oxford, 2000. P. 309–310.

⁶⁶⁶ Kurtz D. The reception of Classical Art in Britain. An Oxford Story of plaster casts from the antique. The Beazley Archive and Archeopress. Oxford, 2000. P.309-310.

⁶⁶⁷ Антонян А.С. Реставрация скульптуры из камня. М., 2006. URL: <http://art-con.ru/node/222> (дата обращения: 23.08.2017).

⁶⁶⁸ Kurtz D. The Reception of Classical Art in Britain. An Oxford Story of Plaster Casts from the Antique. The Beazley Archive and Archeopress. Oxford, 2000. P.309-310.

флейцем или пылесосом поверхность, целиком покрывая приготовленным раствором в один прием, избегая образования ореолов на границе между обработанными и необработанными участками поверхности. Клейстер наносят кистями разной толщины, в зависимости от особенностей рельефа и площади покрытия. Толщина покрытия зависит от площади поверхности слепка, однако, в среднем должна составлять 0,4–0,5 см. Обычно требуется двукратное нанесение с интервалом в 10–15 минут. На покрытую клейстером поверхность тщательно укладывают равномерный слой ваты, назначение которой состоит в препятствовании пересыханию пленки из клейстера и облегчение его последующего удаления.

По прошествии 6–10 часов состояние пленки проверяется: если она приобрела достаточную эластичность и легко снимается, компресс удаляется, в противном случае срок выдержки увеличивается, в зависимости от температуры и влажности воздуха в помещении, где проводятся операции. При использовании этого способа, нельзя допускать пересыхания пленки, так как это сопряжено с риском отслоения частиц гипса вместе с удаляемой пленкой. Если все же пересыхания не удалось избежать, пленка распаривается горячей водой. В случае необходимости перенесения заключительной части работы на сутки и более, можно предохранить компресс от пересыхания, закрыв обработанную клейстером поверхность бумажным чехлом.

Другим агентом для чистки слепков пленочным методом, хорошо зарекомендовавшим себя, является карбоксиметилцеллюлоза (КМЦ). Состав на ее основе был использован для удаления сильных загрязнений с оттисков снятых с резных камней коллекции С. Понятовского (рис.276) в 1982 году⁶⁶⁹. Алгоритм действия в этом случае сходен с процессом очищения пленками на основе картофельного крахмала, с разницей лишь в том, что вместо абсорбирующего загрязнения агента используется состав на основе КМЦ.

В последние десятилетия для очистки слепков на основе гипса активно используются и специализированные химические реагенты, которые выступают в качестве альтернативы более традиционным составам на основе картофельного крахмала, агар-агара⁶⁷⁰ и КМЦ. Так, например, в Национальном музее Кракова хранится коллекция, состоящая из нескольких сотен гипсовых слепков, выполненных на рубеже XIX–XX вв., в том числе слепков с выдающихся произведений скульптуры XII–XVI вв.: королевских гробниц и архитектурных деталей, имеющих большое значение для мирового культурного наследия. С 1960-ых годов они находились в хранилище, забытые и недоступные для публики. Участники специального проекта под названием «The Sculpture Conservation Workshop in the National Museum of Krakow»

⁶⁶⁹ Журнал учета вспомогательного фонда ОЗЕПИ. С. 125.

⁶⁷⁰ URL: <https://www.behance.net/gallery/5674151/Restauro-di-un-Bassorilievo-in-gesso-del-XIX-sec> (дата обращения: 23.08.2017).

подготовили коллекцию гипсовых слепков для нового «Учебного кабинета», спроектированного и законченного как часть проекта «Krakow within Your Reach». Первые работы по консервации были предприняты в 2005 году, серьезно продвинулись в 2008 и были завершены в 2010 году. Это позволило применить комплексный подход к консервации целой коллекции, состоящей почти из 700 предметов.

Было решено остановиться на методе, аналогичном пленочному, который был назван «strappo». Реставраторами были испробованы разные смеси, включая разновидности метилцеллюлозной пасты и пасты на основе картофельного крахмала, а также смягченный поливинилацетат и модифицированный латекс. “Remmers Arte Mundit”⁶⁷¹ — латекс типа 1, самовулканизирующаяся паста, показала наиболее удовлетворительный результат. Перед применением латекса поверхность слепка тщательно обеспыливалась при помощи мягких кистей и пылесоса со специальной насадкой. После того, как первый слой высыхал, поверх него наносился ещё один слой латекса. Вулканизированная пленка удалялась через 6–12 часов после нанесения, хотя ее можно оставлять на слепке на срок до трех дней, в зависимости от условий. При необходимости этот процесс повторялся до тех пор, пока не достигалось желаемого результата. Этот метод показал себя довольно трудоемким и дорогостоящим, поэтому в некоторых случаях более приемлемым оказалось использование поливинилацетата, например, на обратной стороне слепков или на тех слепках, которые хорошо сохранились, и поверхность которых была достаточно крепкой. В отличие от примера с латексом, процесс высыхания поливинилацетата зависит исключительно от влажности и температуры в помещении, поэтому он должен строго контролироваться и удаляться с поверхности в нужный момент, пока пленка не высохла полностью. В противном случае поверхность слепка может быть повреждена. При соблюдении таких требований модифицированный поливинилацетат не нарушает поверхности слепка, и в большинстве случаев при удалении слоя достигается ожидаемый результат. Это ускоряет процесс очистки всей коллекции. Вышеописанный метод был широко использован и при чистке незаконченных, не покрытых закрепителем гипсовых слепков. Загрязнения на затонированных или позолоченных слепках удалялись посредством химических методов, одобренных после предварительных тестов. Последним этапом работ по реставрации и закреплению результата было нанесение защитного слоя в зависимости от поверхности слепка. Для этого использовался белый тальк “Remmers Funcosil OW” или лаковое покрытие и микрокристаллический воск⁶⁷².

⁶⁷¹ URL: <http://www.artemundit.com/10243.0.html> (дата обращения: 23.08.2017).

⁶⁷² Klosowska A., Obarzanowski M. Plaster Casts in the Collection of the National Museum in Krakow. Conservation Issues // Plaster Casts of the Works of Art. History of Collections: Conservation, Exhibition, Practice. Materials from the Conference in the National Museum in Krakow. May 25, 2010. Krakow, 2010. P. 103–115.

Другим традиционным и наиболее щадящим, но довольно трудо- и время- затратным способом, является метод очищения оттисков с резных камней из незатонированного гипса при помощи безобразивных карандашных резинок. Этот метод был применен для реставрации слепка с так называемой Большой камее Франции. Названный слепок хранился отдельно от остальной коллекции слепков без какой-либо защитной упаковки, поэтому при обнаружении его поверхность была покрыта плотным слоем въевшейся пыли. В двух местах — сверху и в верхней левой части имелись значительные сколы. В результате было принято решение о его реставрации в Лаборатории научной реставрации скульптуры и цветного камня (ЛНРСиЦК) Государственного Эрмитажа, которая была успешно проведена ее сотрудником Е.М. Андреевой (работа завершена в 2014 году). Поверхность слепка была обеспылена и расчищена при помощи сухого метода карандашными безобразивными резинками различной плотности. Лакуны дополнены способом прямого моделирования, восполнены затонированы в соответствии с цветом оригинальных частей (рис.277,278).

Самым инновационным способом очистки изделий из гипса в последнее время стало применение лазера. Эта технология доказала свою эффективность при выполнении некоторых особенно деликатных работ. Лазер в настоящее время широко используется в сфере консервации произведений искусства, позволяет производить сухую чистку и, следовательно, является наиболее эффективным решением в обработке материалов, особенно чувствительных к воде, в том числе слепков из нетонированного гипса⁶⁷³.

При выборе этого способа очистки, прежде всего, нужно провести анализ материалов, использованных при создании слепка, для точной оценки состояния сохранности и детального планирования алгоритма действий по реставрации и консервации произведения. Это важно, поскольку примеси добавленные в массу при изготовлении слепка или нанесенные на поверхность для закрепления и тонировки (смолы, краски, используемые как таковые или в некоторых случаях смешанные с пигментами), могут по-разному реагировать на воздействие лазера. Это, в свою очередь, может повлечь изменение внешнего вида, как то: неравномерность цвета после очистки, выцветание или разрушение вещи. Для того чтобы спрогнозировать взаимодействие лазера и материалов, из которых изготовлены оттиски, проводят диагностические тесты проб, взятых с вещей при помощи рентгенофлуоресцентного анализа (XRF), Фурье-спектроскопии (FTIR) и метода ультрафиолетовой флуоресценции, дабы избежать модификации составляющих материалов. После этого принимается решение относительно интенсивности воздействия лазера и числа повторений процедуры. Опыт показал, что если лазер тщательно откалиброван и предварительно протестирован, его применение

⁶⁷³ Fodaro D., Pelosi C., Sforzini L. La pulitura di sculture in gesso. Alcuni casi studio di laser cleaning // Progetto Restauro. 2014. № 68. Pp. 8-16.

оказывается весьма точным и эффективным методом удаления поверхностных наслоений на произведениях, изготовленных из материалов на основе гипсовых масс. Кроме того, было установлено, что лазерное облучение не вызывает изменение цвета произведения, позволяет действовать избирательно и контролируемым образом, не меняя морфологических характеристик гипса. Анализ при помощи сканирования на электронном микроскопе, проведенный до и после лазерной обработки, не показал никаких существенных различий в структуре материала. В то время как традиционные методы очистки, основанные на использовании водных растворов или растворителей, оказались более агрессивными по отношению к исходному материалу⁶⁷⁴.

3.4.2 Слпки из стекловидной пасты

Слпки из стекловидной пасты, «белой эмали» Тасси, а также керамической массы Веджвуда, производившиеся, в основном, в последней трети XVIII века, наименее подвержены влиянию внешней среды, не реагируют на изменение влажности и температуры, и даже при сильных загрязнениях могут быть легко очищены. Благодаря их невосприимчивости к влаге, допускается очистка с применением мягких моющих мыльных и спиртовых растворов. При этом следует иметь в виду, что часто такие слпки оформлены в бумажные оправы с золоченым краем, снятие которых желательно исключить. В связи с этим, для очищения слпков такого типа их достаточно протирать ватным тампоном, смоченным спиртовым раствором, избегая касания бумажных ободков.

3.4.3 Сургучные и восковые слпки

Сургучные слпки также, как и литики, устойчивы к климатическим колебаниям: сургуч не чувствителен к колебаниям влажности и температуры. Однако сургучи и воски не являются

⁶⁷⁴ Fodaro D., Pelosi C., Sforzini L. La pulitura di sculture in gesso. Alcuni casi studio di laser cleaning // Progetto Restauro. 2014. № 68. Pp. 8-16.

отдельными химическими веществами и представляют собой сложные многокомпонентные смеси, а потому более всего подвержены механическим повреждениям, так как потеря легколетучих веществ или быстрое старение отдельных компонентов приводят к утрате прочности всего слепка, делая его хрупким и в некоторых случаях рыхлым. Сlepки из этого материала довольно просто обеспыливаются и очищаются сухими способами при помощи кистей с мягкой щетиной или пылесоса, в крайних случаях используется скальпель для устранения инородных элементов, находящихся на поверхности. Любой из выбранных методов должен гарантировать полную сохранность рельефа поверхности слепка. В отличие от гипсовых, оттиски, изготовленные из сургуча, имеют твердую плотную поверхность, благодаря основным компонентам этого материала — шеллака, даммары и канифоли, которые при остывании образуют герметичную поверхность. Соответственно в этом случае, можно производить локальную очистку при помощи водного раствора моющего средства, например, «Teerol» или «Lissapol»⁶⁷⁵. В отечественной же практике очистка сургучных печатей производится раствором нейтрального мыла «Детское». Однако при этом следует иметь в виду, что сургуч частично или полностью растворим в подавляющем большинстве органических растворителей (аммиак, щелочи, соли борной кислоты) и оплавляется при воздействии спиртосодержащих средств, поэтому применение органических растворителей и водных щелочных растворов недопустимо. После очистки оттиск с помощью кисти промывается дистиллированной водой и высушивается в эксикаторах над хлористым кальцием в течение суток.

Среди сургучных слепков довольно часто встречаются сломанные на несколько частей экземпляры, однако, их соединение при помощи оплавления краев должно быть исключено, поскольку это повлечет искажение и порчу изображения у разлома. Как один из традиционно практикующихся методов соединения частей сургучных оттиска рекомендуется клеевой раствор, который готовится растворением 50 г канифоли в 100 мл метилового или этилового спирта. Для восковых оттисков — лак ФГ-9 или 40% раствор сухого бальзама (пихтового или канадского) в толуоле⁶⁷⁶. Другим связующим агентом может выступать микрокристаллический воск, в качестве альтернативы натуральному пчелиному воску в чистом виде или с добавками, такими как канифоль, которые действуют как элемент, заполняющий небольшие промежутки в трещине. В отличие от микрокристаллического, при использовании натурального воска могут сформироваться небольшие ореолы в области, где произошло соединение. Это происходит из-за поглощения красящих пигментов упомянутыми выше веществами, которые добавляют

⁶⁷⁵ Viñas V., Viñas R. Traditional Restoration Techniques: a RAMP study / prepared by Vicente and Ruth Viñas for the General Information Programme and UNISIST. Paris, 1988. Pp. 72.

⁶⁷⁶ Реставрация сургучных и восковых печатей. Центральная научно-исследовательская лаборатория главного архивного управления при СМ СССР. М., 1962. С. 1-2.

в натуральный воск, тогда как структура микрокристаллического воска приобретает высокую степень пластичности и становится довольно стабильным продуктом, в том числе не подверженным воздействию питающихся натуральным воском насекомых. Клей наносится на склеиваемую поверхность мягкой колонковой или беличьей кисточкой в два слоя. Нанесение клея производится таким образом, чтобы при сдавливании фрагментов оттиска адгезивное вещество не выступало на лицевую поверхность и не искажало рельеф слепка. Для этого наносится минимальное количество раствора, обеспечивающее образование тонкой клеевой пленки. Смазанные клеем поверхности плотно прижимаются друг к другу легким нажатием и выдерживаются 5–10 минут. Для этой цели целесообразно использовать специальные обжимные кольца с резиновыми смягчающими прокладками. Сдвигать и нарушать клеевой слой недопустимо. Время высыхания склеенной печати не превышает 5–6 суток. За время сушки и дальнейшего хранения печать не должна подвергаться механическим воздействиям (сдвигам, ударам, давлению, перемещению).

Склеивание разрушенного слепка следует начинать с монтажа наиболее крупных частей с последующим присоединением более мелких. При значительном количестве фрагментов объединение начинается с центра печати.

Во избежание последующих повреждений, в некоторых случаях рекомендуется покрывать оттиски слоем прозрачного лака для консервации печати⁶⁷⁷. Покрытие поверхности слепка лаковым слоем преследует, по большей части, цель увеличения прочности реставрируемого образца и не ставит задачу защитить сургуч от старения. В качестве консервирующих растворов в отечественной реставрационной практике традиционно используется 12,5% раствор клея ПФЭ 2/10 или раствор клея БФ-2; для обработки восковых оттисков — 10% раствор перхлорвинилового смолы (низковязкой СПС-Н) в дихлорэтане. Нанесение покрытия производится при помощи кисти в два слоя. При этом необходимо следить за равномерностью слоя по толщине и за тем, чтобы оно не сглаживало рельеф с изображением на слепке⁶⁷⁸.

⁶⁷⁷ Viñas V., Viñas R. Traditional Restoration Techniques: a RAMP study / prepared by Vicente and Ruth Viñas for the General Information Programme and UNISIST. Paris, 1988. Pp. 72-75.

⁶⁷⁸ Реставрация сургучных и восковых печатей. Центральная научно-исследовательская лаборатория главного архивного управления при СМ СССР. М., 1962. С.3-4.

Заключение

Восемнадцатый век стал временем обильным на научные и особенно археологические открытия, обострившие интерес к древностям и вознесшие почитание всего, имеющего отношение к античному периоду, на новый уровень. Античность стала мыслиться образцом гражданской и общественной жизни, идеалом прекрасного в искусстве. Отношение к памятникам античного искусства, хорошо известным и высоко ценившимся с эпохи Ренессанса, пересматривались в свете новых знаний. Италия в это время, и особенно Рим, становятся дезидератой ученых-антиковедов, молодых аристократов, художников, скульпторов, прибывавших сюда, для получения сведений об искусстве и архитектуре из первоисточника. В обстановке такого всеобщего вдохновения и преклонения перед памятниками культуры и искусства Древней Греции и Рима, их использование в качестве моделей для создания новых произведений было совершенно естественным, что порождало, в свою очередь, необходимость копирования оригинальных памятников. Оригиналы и копии в этом случае служили одновременно подтверждением образованности и изысканного вкуса их владельца, и были незаменимыми дидактическими пособиями в учебных заведениях разного уровня и специализации.

Поиски источников, не затронутых воздействием позднейших напластований и искажений, привели к тому, что античные резные камни выделились в особую группу артефактов, которая, как полагалось, доносила сведения о «подлинной античности» и обо всех сторонах ее жизни. Именно геммы были признаны источником, способствовавшим формированию истинного «классического» вкуса, видения и понимания красоты, при этом предоставляя непосредственный доступ к произведениям подлинного античного искусства. Это касалось, во-первых, использования поколениями художников, скульпторов и резчиков античных сюжетов, композиционных и пластических решений, технических приемов, а во-вторых, у исследователей и дилетантов появлялся шанс соотнести сцены, изображенные на геммах, с античными литературными произведениями, проиллюстрировать их. Тем самым и те, и другие обретали возможность увидеть мир глазами греческого или римского резчика. Все эти аспекты сделали античные резные камни предметом исключительной любви и восхищения коллекционеров, особенно коллекционеров-аристократов, поскольку стоимость некоторых ценных экземпляров, кажется, не имела предела.

Собирание гемм сопровождалось попытками их классификации и интерпретации надписей и сюжетов, изображенных на них, а также первыми опытами публикации. Особое

место среди последних занимают гравированные увражи античных резных камней барона фон Штоша с гравюрами Б. Пикара, двухтомник де Гравеля и ставшие хрестоматийными произведения П.Ж. Мариетта, украшенные работами Э. Бушардона. Несмотря на несомненные достоинства подобных трудов, понимание того, что рисунки и гравюры, снабжающие подобные опусы, не способны в полной мере передать на бумаге особенности геммы. Стремление воссоздать памятник, не затронутый авторской художественной манерой исполнения, его видением и осмыслением произведения, дополнением утраченных частей, обуславливало необходимость поиска средств передачи без искажений, со всеми мельчайшими деталями, изображения с резных камней другим способом. Такое средство представляли собою слепки, не требовавшие больших денежных вложений, ставшие простым и доступным способом получения желаемого изображения с любого камня. Познавательный потенциал, открывавшийся перед исследователями и любителями при использовании оттисков, сделал их популярным и востребованным дидактическим материалом. В свою очередь, вследствие этого появилась целая индустрия по изготовлению оттисков с резных камней, которые стали важным атрибутом культурного облика эпохи. Благодаря портативности, относительной дешевизне, качеству изображения, возможности иметь точную копию гемм частных собраний, оттиски обрели статус самостоятельного объекта коллекционирования, и если в античности слово «дактилиотека» обозначало коллекцию резных камней и перстней, то в XVIII веке понятие «дактилиотека» распространяется на собрания оттисков с резных камней. Сама идея составлять систематические коллекции слепков с гемм была нова. Посредством таких коллекций было возможно рассматривать весь мир античных богов, героев и человека в миниатюрах. Ученые, знатоки, студенты и ученики теперь могли изучать камеи и инталии из знаменитых частных и общественных коллекций с помощью дактилиотек, имея перед собой трехмерное иллюстрированное изложение истории искусства и глиптики, а также литературных, мифологических и бытовых сюжетов античного времени. «Невозможно объединить все резные камни в одном кабинете, — писал Обен-Луи Миллен де Гранмезон, библиотекарь королевской библиотеки в Париже, — но возможно воссоединить их в многочисленной коллекции слепков. Такие собрания являются чрезвычайно приятными и наиболее полезными для изучения истории, изящных искусств и всех периодов древности»⁶⁷⁹. Таким образом он подчеркивал образовательное значение собраний слепков, указывая на них как на учебные пособия, своеобразные *Studiensammlung* эпохи классицизма.

Популярность и портативность резных камней и слепков с них на рубеже XVIII–XIX вв., открыла еще один неожиданный аспект их познавательного потенциала: памятники,

⁶⁷⁹ Millin A.L. Introduction à l'étude des pierres gravées. Paris. 1796. P. 61–62.

пользовавшиеся у гран-туристов наибольшей популярностью, стали «переводить» в геммы, с которых снимались слепки, объединявшиеся в самостоятельные собрания. Такие коллекции представляли собой что-то вроде наборов сувенирных открыток и иллюстраций к популярным путеводителям по известным музеям и достопримечательностям Европы, они формировались по желанию заказчика и широко продавались в Риме.

Изготовление оттисков с резных камней отдельных собраний стало особым видом их публикации еще в XVIII веке, давая знатокам и любителям возможность ознакомления с недоступными для них закрытыми коллекциями. К первой трети XIX века такие издания приобретают все больше черт, сближающих их с современными научными публикациями. Новые археологические находки, необходимость их ввода в международный научный оборот, а также потребность публикации музейных коллекций глиптики трансформировало привычный формат дактилиотек с сюжетно-хронологической организацией в форму научного издания. Такой вид публикации резных камней продолжал существовать до 1880-х годов, и некоторое время конкурировал с фотографией, в силу отсутствия технической возможности поначалу четко не воспроизводившей миниатюрные детали.

Немаловажным следствием коллекционирования гемм и слепков с них стал поиск идеального материала, способного передавать нюансы изображения, имитировать материал оригинальной геммы, при этом прочного и стойкого к изменениям температуры и влажности, частому использованию, а нередко, и перемещению вместе с владельцем во время путешествий. Это привело к разработке мастерами новых материалов на основе гипса, стекла и керамической массы. Более того, удачные опыты в этой области позволили использовать слепки как самостоятельные, пользующиеся спросом произведения ювелирного искусства, отвечающие эстетике эпохи классицизма.

В представленной работе впервые собраны и изложены сведения и материалы, касающиеся хранения, обработки, инвентаризации и изучения собрания слепков с резных камней, хранящихся в Отделе античного мира Государственного Эрмитажа. Все это стало основой для положений, разработанных в диссертации. В процессе подготовки текста была проведена камеральная обработка более 24 000 оттисков с резных камней. Из общего массива вещей по признаку происхождения были выделены и соотнесены с имеющимися архивными и хранительскими документами отдельные коллекции. В некоторых случаях из россыпи оттисков были отобраны соответствующие этим коллекциям слепки и восстановлены на своих исходных местах в папках-книгах и на оригинальных лотках. В ходе этой работы было создано 4 тома инвентарных книг, включающих порядка 14 000 ранее неатрибутированных слепков. В настоящее время все они внесены в общемузейную базу данных КАМИС.

Обработка слепков, находящихся в хранении Отдела античного мира, была невозможна без анализа архивных, документальных и литературных материалов, в том числе ранее не публиковавшихся. Их изучение позволило поместить рассматриваемый материал в контекст конкретной эпохи и определить в нем место эрмитажной дактилиотеки, а также выявить особенности ее формирования и бытования. В результате удалось ввести в научный оборот «коллекционную историю» атрибутированных собраний слепков, составить хронологию их поступления в музей, определить места их хранения и перемещения в Эрмитаже в разные исторические периоды.

Полученные сведения позволили выделить три этапа в формировании эрмитажной дактилиотеки. Первый этап связан с собирательской деятельностью и особым отношением к коллекционированию резных камней Екатерины II. Его начало приходится на 1760-е годы, окончание — на год смерти императрицы, причем наиболее активная фаза падает на 1780-е годы. В этот период дактилиотека активно пополняется, в основном, за счет приобретений императрицы, наиболее многочисленным из которых, безусловно, стало собрание Дж. Тасси. Следует отметить, что Екатерина II, как и ее просвещенные современники, высоко ценила свою дактилиотеку, не рассматривая ее как второстепенное или малоценное собрание, она ставила на первое место именно его познавательный аспект, то есть видела в слепках своего рода иллюстрированную энциклопедию древности. Второй этап, связанный с деятельностью первого хранителя коллекции слепков — Е.Е. Кёлера, ограничивается периодом его службы в Эрмитаже с 1798 по 1838 г. В это время не происходит значительных пополнений, однако, небольшие коллекции слепков продолжают поступать при Кёлере в виде подарков императрице Марии Федоровне, которые она затем передает в Эрмитаж. Новый активный период формирования собрания оттисков приходится на годы службы Ф.А. Жилия, с 1840 по 1863 г. и связан с его энергичной деятельностью по систематизации и упорядочению коллекций, строительством здания Нового Эрмитажа и подготовкой открытия Императорского публичного музея и научного центра. Именно благодаря деятельности Ф.А. Жилия в качестве первого директора Императорского Музеума, ведется работа по обмену и пополнению оттисками с гемм между Эрмитажем и основными европейскими музеями. В этот период слепки с гемм становятся важным инструментом в изучении истории античной глиптики, эволюции этого художественного ремесла, оперативным способом обмена новыми научными данными о вновь открытых геммах.

В конце 1860-х годов происходит угасание интереса к резным камням в целом, что совпадает с отставкой Ф.А. Жилия. В это же время в научных изданиях начинается постепенное вытеснение слепков фотографией. После указанного времени никаких значительных поступлений слепков не отмечено, за исключением, пожалуй, собрания И.И. Бецкого в 1923

году, которое оказалось в Эрмитаже в результате национализации и межмузейного перераспределения в России памятников из частных художественных коллекций.

Данные, полученные в результате проделанной работы позволили продемонстрировать широкий познавательный и художественный потенциал эрмитажной коллекции слепков и определить ее место в контексте культурных процессов, происходивших в Европе в рассматриваемый период. Благодаря продолжавшемуся на протяжении почти двух столетий интенсивному культурному и научному обмену между Россией и Европой, наблюдается синхронность проявления интереса к античному наследию, а увлечение собирательством резных камней и слепков с них можно считать частью общеевропейского феномена эпохи классицизма.

Анализ иконографического и сюжетно-композиционного состава коллекций не только позволил выявить и учесть коллекцию, считавшуюся утраченной (речь идет о слепках с резных камней из коллекции Фарнезе), и восстановить облик гемм, находившихся в распоряжении резчиков и изготовителей слепков Нового времени, но и определить неизвестное до настоящего времени местонахождение некоторых из них (коллекции оттисков с гемм Фарнезе и князя С. Понятовского). На примере этих собраний была продемонстрирована возможность реконструкции состава коллекций, рассеянных в силу разнообразных причин. Это, в свою очередь, помогло получить представление о мотивах создания отдельных собраний слепков, о вкусах и предпочтениях заказчиков и изготовителей дактилиотек, о восприятии и осмыслении резчиками и коллекционерами эпохи классицизма античных произведений искусства. Все это отражалось в сюжетах и пластическом исполнении вновь создававшихся гемм и сказывалось на популярности тех или иных образцов.

Из всего разнообразия выделенных в процессе обработки большей части эрмитажного собрания слепков (организованных в соответствии с источником поступления) в работе представлены те, которые позволяют наиболее ярко проиллюстрировать типовое разнообразие эрмитажной дактилиотеки. Отдельное значение приобретает и соотнесение эрмитажной коллекции с предложенной Х. Кнуппелем типологией дактилиотек.

Необходимо также подчеркнуть значимость слепков с резных камней в следующих аспектах:

- слепок как технический способ передачи произведения искусства;
- слепок как законченное самостоятельное произведение декоративно-прикладного искусства;
- слепок как модель для создания нового произведения искусства;
- слепок как копия, замещающая недошедшее до современности произведение искусства прошлого.

Одной из важных характеристик материала, рассмотренного в диссертации, следует признать статус слепков с резных камней, утвердившийся в современной музейной практике и иерархии музейных предметов и требующий на наш взгляд, принципиального изменения. Необходимость обращения к этой проблеме, была вызвана, прежде всего, тем, что, несмотря на их использование в музейной экспозиции (не только в отечественных, но и в зарубежных музеях), оттиски занимают весьма низкое положение, ассоциируясь, прежде всего, лишь с копией. Столь поверхностное отношение привело к тому, что собрания слепков, как мы попытались показать, имеющие историческое значение и научную актуальность, были незаслуженно забыты, считались объектами, не имеющими музейной ценности. Вследствие такого отношения они на протяжении долгих лет хранились ненадлежащим образом и часто не включались в учетные и хранительские документы. Мы постарались найти истоки такого отношения, которое, как кажется, лежат в негативной коннотации самого слова «слепок», ассоциирующегося с копией, то есть «не оригиналом», с чем-то, что противоположно подлиннику. С другой стороны, рассмотрение бытования термина «литик», которое, в силу разных историко-культурных причин, получило дополнительное значение «подделка», окончательно закрепив негативный образ за оттисками с резных камней, обесценило сами вещи. Вследствие чего изучением таких коллекций незаслуженно пренебрегали поколения хранителей.

Для всестороннего освещения особенностей исследуемого материала рассмотрены методы изготовления слепков, технические принципы и состав основных использовавшихся для этого материалов. Необходимость строго учитывать эти моменты продиктована потребностью аргументированного обоснования выводов, относящихся к атрибуции и датировке памятников такого рода. Кроме того, подобное рассмотрение позволяет аккумулировать и проанализировать собранные сведения о проблемах хранения и реставрации слепков с резных камней из разных материалов для их последующего применения в хранительской работе.

Таким образом, в представленном диссертационном исследовании мы постарались выявить и продемонстрировать роль коллекций слепков с резных камней как части европейского культурного феномена XVIII – первой половины XIX века. Особое внимание уделено эрмитажной дактилиотеке — многофункциональной выборке дидактически значимого материала, формировавшейся в общем русле с практикой становления Эрмитажа как публичного художественного музея и научного центра.

В заключение хотелось бы отметить, что слепки с резных камней не утрачивают своего значения по настоящее время: их активно продолжают применять в музейных экспозициях в качестве иллюстративного материала, несмотря на широкие возможности современной

цифровой фотографии и 3-D печати. В последнее время идея использования слепков, в качестве музейных сувениров (рис.279,280), вставок в ювелирные изделия (рис.281,282,283), как кажется, становится снова необычайно популярной. Сегодня оттиски с резных камней, оформленные разными способами — это модные детали интерьера, как и в XVIII веке, ассоциирующиеся с изысканным классическим вкусом и утонченной образованностью владельца (рис.284,285,286).

СПИСОК ПРИНЯТЫХ СОКРАЩЕНИЙ И УСЛОВНЫХ ОБОЗНАЧЕНИЙ

- АГЭ — Архив Государственного Эрмитажа
ВАК — Высшая аттестационная комиссия
Вып. — выпуск
ГАСО — Государственный архив Сведловской области
ГИМ — Государственный Исторический музей, г. Москва
ГМИИ — Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина
ГМИ СПб — Государственный музей истории Санкт-Петербурга
ГРМ — Государственный Русский музей
ГЭ — Государственный Эрмитаж
ЕГФ — Екатеринбургская гранильная фабрика
КШФ — Калыванская гранильная фабрика
ЛГУ — Ленинградский государственный университет им. А.А. Жданова (до 1991 года)
НИМ РАХ — Научно-исследовательский музей Российской Академии художеств
ОАК — Отчеты Императорской археологической комиссии
ОАМ — Отдел античного мира Государственного Эрмитажа
ОЗЕИ — Отдел западноевропейского искусства Государственного Эрмитажа
ОЗЕПИ — Отдел западноевропейского прикладного искусства Государственного Эрмитажа
ОРДФ — Отдел рукописей и документального фонда Государственного Эрмитажа
ПФ — Петергофская гранильная фабрика
РАХ — Российская Академия художеств
РГАДА — Российский Государственный архив древних актов, г. Москва
РГИА — Российский Государственный исторический архив, г. Санкт-Петербург
СБРИО — Сборник Императорского Русского исторического общества
СГЭ — Сообщения Государственного Эрмитажа
ТГЭ — Труды Государственного Эрмитажа
BAR — British Archaeological Reports

СЛОВАРЬ ТЕРМИНОВ

Антик — произведение античной скульптуры, декоративно-прикладного искусства или его фрагмент в оригинале или в слепке.

Базальтовая масса (black basaltes) — керамическая масса, производимая из красно-коричневой глины путем обжига до угольно-черного цвета; изделия из нее были представлены Дж. Веджвудом публике в 1768 году.

Вариация (фр. variante, от лат. varians – изменяющийся) — обозначение художественного произведения в связи со сходным произведением того же автора и на ту же тему. Вариант повторяет основной замысел соответствующей ему работы, но может существенно отличаться от нее в выражении этого замысла.

Воспроизведение / реплика — копия, репродукция, перепечатка; в изобразительном искусстве, авторская копия художественного произведения, отличающаяся от оригинала размерами. Реплика бывает также копией, выполненной под наблюдением автора. В реплике, в отличие от собственно копии, нередко изменяются второстепенные детали оригинала.

Гемма (лат. Gemma – «глазок», почка на виноградной лозе) — в античности геммами называли все драгоценные и полудрагоценные камни; со временем только те, которые отличаются твердостью, блеском и яркостью, насыщенностью окраски. Отсюда греческое слово «гемматсион» (gemmatios) – «драгоценность, украшение».

Глиптика — искусство резьбы на полудрагоценных и драгоценных камнях.

Дактилютека (от греч. Δακτύλιος – кольцо, перстень; Δακτύλιοθήκη — собрание перстней, драгоценных камней) используется в широком смысле, как собрание перстней и резных камней, в том числе выполненных на полудрагоценных минералах. В настоящей работе данный термин используется еще и в значении «собрание слепков с резных камней», которое стало преобладающим в эпоху классицизма.

Имитация (от лат. imitatio – подражание) — 1. Искусное подражание кому-л., чему-л., воспроизведение чего-л. с возможной точностью. 2. Создание видимости; подделка, не подлинность.

Инталия (от итал. Intaglio – «резьба, гравировка») — разновидность геммы, с изображением, выполненным в технике углублённого рельефа (Ю.О. Каган использует термин «контррельефная резьба») на драгоценных, полудрагоценных камнях или на стекле.

Камея (франц. Camee Cameïeu; от греч. keimelion – «драгоценность») — резной камень, с изображением, выполненным в технике барельефа, как правило на полудрагоценных камнях.

КАМИС — комплексная автоматизированная музейная информационная система, используемая Государственным Эрмитажем для ведения учетно-фондовой и экспозиционной работы.

Копия (от лат. *соріа* – множество, запас) — художественное произведение, повторяющее другое произведение, с целью воспроизвести его как можно точнее, и исполненное самим автором либо другим художником. Копия (если она не используется в целях подделки) может отличаться от оригинала по технике и размерам, но в отличие от реплики, должна точно воспроизводить манеру и композицию оригинала.

Литейная форма — форма для получения отливок.

Литик (фр. *lithyque* — «камешек», от греч. *lithos* — «камень») — слепок с камеи или инталии выполненный из стеклянной массы, способом оттиска в форме. В «Новом энциклопедическом словаре изобразительного искусства» (т. 5, 2006, с. 112) Г.В. Власова это слово дается с ударением на второй слог по французскому образцу. Оно пределяется как «имитация или копия камеи из стекловидной массы по способу, изобретенному М. Гомбергом в 1712 г.», однако, все-таки более употребительным является произношение с ударением на первый слог, и подразумевает слепки не только с камей, но и с инталий.

Матрица — зеркальная копия литейной формы, служащая для отливки.

Модель (фр. *modèle*, от лат. *modulus* – мера) — изделие, с которого снимается форма для воспроизведения в другом материале. Образец, служащий эталоном, стандартом для последующего массового производства. Моделью памятника называется максимально точное воспроизведение разработанного замысла памятника в уменьшенных масштабах.

Набросок — произведение графики, живописи или скульптуры небольших размеров, бегло и быстро исполненное художником. Главное назначение — краткая фиксация отдельных наблюдений или замыслов в процессе текущей работы художника. Может исполняться с натуры либо по памяти или воображению.

Оригинал — (лат. *originalis* – первоначальный). Первоначальный, подлинный. 1. В области изобразительного искусства — подлинник, подлинное авторское художественное произведение в отличие от подделки, копии, слепка или репродукции. Кроме того, в художественной терминологии оригинал обозначает художественное произведение, служащее образцом для копии. **В этом смысле слова оригиналом может выступать как подлинная картина, так и копия с нее или даже иллюстрация.** 2. В искусстве печатной графики оригинал — каждый печатный оттиск. В скульптуре оригинал — многократно отформованная скульптура, если она отражает авторскую задумку. В издательском деле оригинал — текстовое или графическое произведение, прошедшее редакционно-издательскую обработку и подготовленное для печати.

Паста, пат (франц. pâte de verre, от pâte – «масса» и verre – «стекло») — «стеклянная масса», техника горячего формования изделий из стекла способом моллирования. Размельченное в порошок стекло закладывают в форму, затем нагревают, и стеклянная масса, сплавляясь, заполняет форму без прессования. При таком способе невозможно получить прозрачное стекло, поскольку в массе остаются пузырьки воздуха.

Пиккерингит — минерал, водный сульфат магния и алюминия ($MgAl_2(SO_4)_4 \cdot 22H_2O$).

Повторение — авторская копия художественного произведения в размере оригинала. Повторение может отступать от оригинала во второстепенных деталях.

Подделка, фальсификация — 1. Изготовление произведения изобразительного и декоративно-прикладного искусства, фальсифицирующего стиль какой-либо исторической эпохи или какого-либо известного мастера. 2. Образец подобной фабрикации. Редко являясь копией подлинника, подделка чаще всего бывает репликой или компиляцией мотивов, почерпнутых из нескольких подлинников и особенно характерных для объекта фальсификации. Имитаторы, подчас талантливые, в деталях следуют стилистике определенного времени или художественному почерку выбранного мастера и тщательно копируют его специфические приемы. Для большего правдоподобия они используют старые материалы, старые технические рецепты, искусственно придают готовому произведению "состарившийся" вид (патина на камне и металле, кракелюры и т. п.), создают механические изъяны, намеренную фрагментарность, якобы вызванную временем.

Реконструкция — воссоздание произведения искусства, сохранившегося во фрагментарном или видоизмененном состоянии, путем восстановления утраченных частей, удаления привнесенных.

Реплика (фр. réplique) — авторская копия художественного произведения, отличающаяся от оригинала размерами. Как и повторение, реплика может иметь видоизменение второстепенные детали оригинала.

Скальоло (итал. scaliolo, от лат. scalpere – «вырезать, царапать, скоблить») – техника резьбы по мягкому материалу, например, гипсу. В XVIII веке «скальоло» называли также способ отливки оттисков с гемм из цветного гипса.

Селенит — волокнистая разновидность гипса ($CaSO_4 \cdot 2H_2O$), имеющая шелковистый блеск и красивый переливчатый оптический эффект на полированной поверхности благодаря параллельно расположенным и плотно сросшимся между собой тонким волокнам.

Слепок — копия трехмерного объекта, чаще всего с произведения пластического искусства, изготовленная контактным путем. В настоящей работе под слепком понимается точная копия инталии или камеи, выполненная техникой отливки в форме, с использованием отличного от оригинала материала, как правило, гипса, стеклянной пасты или сургуча, иногда базальтовой

массы. Слепок получают путем снятия с оригинала формы, твердой (гипс) или мягкой (восковой, пластилиновой и т. д.), и заливки в нее гипса, синтетической массы и т. п. Используется в музейных экспозициях, в качестве учебного пособия в реставрации.

Трепел — рыхлая или слабо сцементированная, тонкопористая опаловая осадочная порода, с примесью глинистых минералов, глауконита, кварца, полевых шпатов. Цвет от белого и сероватого до тёмно-серого, бурого, красного и чёрного. Использовался для полировки зеркал и драгоценных камней.

Эскиз (фр. *éskisse* – набросок) — художественное произведение вспомогательного характера, фиксирующее замысел художественного произведения или отдельной его части. В эскизе намечаются композиционное построение, пространственные планы, основные цветовые соотношения будущего произведения. Эскизы бывают графическими, живописными, скульптурными; обычно отличаются свободной, беглой манерой исполнения, но могут быть детально проработаны.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Албани, Дж. Возвращенная античность. Византийские перстни с античными резными камнями / Дж. Албани // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. — 2015. — Вып. 5. — С. 195–202.
2. Андреева, Е.М. Музей «антиков» Императорской Академии художеств. История собрания и его роль в развитии системы художественного образования в России во второй половине XVIII – первой половине XIX веков: дис. канд-та искусствоведения: 17.00.04 / Андреева Екатерина Михайловна. — СПб., 2004.—262 с.
3. Андросов, С.О. Итальянская скульптура в собрании Петра Великого / С.О Андросов. — СПб.: Дмитрий Буланин, 1999.— 272 с.
4. Андросов, С.О. Русские коллекционеры и их агенты в Риме во второй половине XVIII века / С.О. Андросов // Труды Государственного Эрмитажа. — 2015.— т. LXVIII.— С.31-44.
5. Античное наследие в культуре России: сборник статей [под ред. Г.С. Кнабе]. — М.: РНИИ культурного и природного наследия, 1996. — 262 с.
6. Антонян, А.С. Реставрация скульптуры из камня / А.С. Антонян.—М.: СканРус, 2006.— 100 с.
7. Батюшков, К.Н. Опыты в стихах и в прозе / К.Н. Батюшков.— М.: Наука, 1977. — 607 с.
8. Бецкой, И.И. Роспись с истолкованием кабинета резных камней И.И. Бецкого / И.И.Бецкой.— СПб.: (рукописное издание), 1772.— 280 с.
9. Вазари, Дж. Жизнеописание наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих / Дж. Вазари.— М.: Альфа-Книга, 2008.— 1278 с.
10. Вигель, Ф.Ф. Записки / Ф.Ф.Вигель.— М.: Захаров, 2000.—591 с.
11. Винкельман, И.И. История искусства древности / И.И. Винкельман.— СПб.: Алетейя, 2000.— 771 с.
12. Витязева, В.А. «Благосклонный к Вам Павел...» Переписка графа и графини Северных с К.И. Кюхельбекером. 1781–1782 / В.А. Витязева // Наше наследие. — 2003.— № 66.— С.174-205.
13. Гафифуллин, Р.Р., Гузанов, А.Н. «In memoriam. Павловск». Собрание дворца-музея. Потери и утраты: (по материалам выставки «In Memoriam», посвященной 70-летию Победы в Великой Отечественной войне)/ Р.Р. Гафифуллин, А.Н. Гузанов. — СПб.: ГМЗ «Павловск», 2015. — 267 с.

14. Георги, И.Г. Описание российско-императорского столичного города Санкт-Петербурга и достопамятностей в окрестностях оною, с планом 1794-1796: в 2 ч. / И.Г. Георги.— СПб.: При Императорском шляхетском сухопутном корпусе, 1996. — 2 т.
15. Гёте, И.В. Итальянское путешествие / И.В. Гёте; [Пер. Н.А. Холодковского]. — М.: Б.С.Г.-Пресс, 2013.— 655 с.
16. Головина, В.Н. Записки графини Варвары Николаевны Головиной: (1766-1819). / В.Н. Головина; [пер. с фр. рукописи / под ред. и с примеч. Е.С. Шумигорского]. — СПб.: Типография А.С. Суворина, 1900. — 286 с.
17. Государственному музею изобразительных искусств имени А.С. Пушкина — 100 лет, 1898-1998: сборник статей.— М.: Изд-во ГМИИ им. А.С.Пушкина, 1998. — 417с.
18. Грабарь, И.Э. Петербургская архитектура в XVIII и XIX веках. / И.Э. Грабарь. — СПб: Лениздат, 1994. — 384 с.
19. Даниэль, С.М. Европейский классицизм / С.М. Даниэль.— СПб.: Азбука-классика, 2003.— 304 с.
20. Дмитриева, Е.Н. Хранители и коллекции. Исследование эрмитажного собрания античных резных камней в XX веке / Е.Н. Дмитриева // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. Вып. 4. / Под ред. А.В. Захаровой, С.В. Мальцевой. – СПб.: НП-Принт, 2014. С. 50–60.
21. Долгих, Е.В. Камея работы великой княгини Марии Федоровны / Е.В. Долгих // Русское искусство. — 2006.— №3.— С.76-83.
22. Древности Босфора Киммерийского, хранящиеся в музее Эрмитажа: в 3 т. — СПб.: изд-во Императорской Академии Наук, 1854.— 3т.
23. Егорова К.С. Античное наследие и европейская художественная культура XVII столетия // Античность в европейской живописи XV– начала XIX веков / К.С. Егорова. — М.: Советский художник, 1984. — С. 12-17.
24. Екатерина II и Станислав Август. Два просвещенных правителя. Каталог выставки. — СПб.: Изд-во Государственного Эрмитажа, 2016. — 312 с.
25. Жижина, Н.К., Ходза, Е.Н. Стеклянная феерия. Античное стекло в Эрмитаже: каталог выставки / Н.К. Жижина, Е.Н. Ходза. — СПб.: Изд-во Государственного Эрмитажа, 2010.— 296 с.
26. Журналы заседаний Совета Эрмитажа. Часть I. 1917–1919 годы: сборник документов. — СПб.: изд-во Государственного Эрмитажа, 2001. — 608 с.
27. Записки князя Федора Николаевича Голицына, с предисловием издателя и воспоминанием о князе М.Ф. Голицыне // Русский архив: историко-литературный сборник. — 1874. — №5. — С.1320.

28. Зиновьев, В.Н. Журнал путешествия В.Н. Зиновьева по Германии, Италии, Франции и Англии в 1786-1790 гг. / В.Н. Зиновьев // Русская старина.— 1878.— Т. XXIII. — С.207.
29. Инструкция по учету и хранению музейных ценностей в художественных музеях системы комитета по делам искусств при совете министров СССР. — М.: Изд-во Государственной Третьяковской галереи, 1950.— 80 с.
30. Каган, Ю.О. Британская глиптика XIV– XX веков: каталог коллекции / Ю.О. Каган. — СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2015. — 275 с.
31. Каган, Ю.О. Екатерина II — собирательница и заказчица новой глиптики / Ю.О. Каган. // Труды Государственного Эрмитажа — 2000. — Т. XXIX. — С. 175-194.
32. Каган, Ю.О. «Камейное искусство» на императорских камнерезных фабриках. Петергоф. Екатеринбург. Колывань / Ю.О. Каган. — СПб.: Изд-во Государственного Эрмитажа, 2003.— 205 с.
33. Каган, Ю.О. Западноевропейские камеи в собрании Эрмитажа / Ю.О. Каган. — Л.: Аврора, 1973. — 96 с.
34. Каган, Ю.О. Кабинет слепков Джеймса Тасси в Эрмитаже. К истории русско-английских художественных связей в XVIII веке / Ю.О. Каган // Труды Государственного Эрмитажа. — 1973. — Т. XIV. — С.82-97;
35. Каган, Ю.О. Класс резного искусства. Екатеринбург / Ю.О. Каган. — Екатеринбург: Аквапресс: ИГЕММО, 2002. — 602 с.
36. Каган, Ю.О. Лоренц Наттер в Англии / Ю.О. Каган // Труды Государственного Эрмитажа. — 1982. — т. XXII. — С. 73-87.
37. Каган, Ю.О. Портретные камеи Екатеринбургской гранильной фабрики / Ю.О. Каган // Известия Уральского государственного университета. — 2006. — Вып. 47. — С.131-142.
38. Каган, Ю.О. Поступления в кабинет западноевропейской глиптики за последние полвека. / Ю.О. Каган // Прикладное искусство Западной Европы и России: сборник научных трудов [науч. ред. Н.Ю. Бирюкова]. Санкт-Петербург: Государственный Эрмитаж, 1999. С.259-274.
39. Каган, Ю.О. Резные камни Уильяма и Чарльза Барунов. Каталог выставки. / Ю.О. Каган. — Л.: Аврора, 1976.— 68 с.
40. Каган, Ю.О., Неверов, О.Я. Судьба одной коллекции: 500 резных камней герцога Орлеанского / Ю.О. Каган, О.Я. Неверов. — СПб.: Славия, 2001. — 231 с.
41. Каким образом древние на дорогах камнях вырезанные фигуры на цветных стеклах отпечатывать можно. // Сочинения и переводы к пользе и увеселению служащих. СПб.: при Императорской Академии наук, 1758. — Июнь. — С. 532-538.

42. Качалина, Г.И., Маришкина, В.Ф., Яковлева, Е.М. Сотрудники императорского Эрмитажа 1852-1917: библиографический справочник / Г.И. Качалина, В.Ф. Маришкина, Е.М. Яковлева. — СПб.: Изд-во Государственного Эрмитажа, 2004. — 174 с.
43. Кипарисов, В.П. Учет и хранение: сборник инструкций. Государственный Эрмитаж / В.П. Кипарисов. — Л.: Типография им. И.Федорова, 1938. — 108 с.
44. Кнабе, Г.С. Избранные труды. Теория и история культуры. / Г.С. Кнабе. — СПб.: Летний сад, 2006. — 1200 с.
45. Кнабе, Г.С. Русская античность: содержание, роль и судьба античного наследия в культуре России. / Г.С. Кнабе. — М.: Изд-во Российского государственного гуманитарного университета, 1999. — 238 с.
46. Клейн, Л.С. Введение в теоритическую археологию. Книга 1: Метаархеология: учебное пособие / Л.С. Клейн. — СПб.: Бельведер, 2004. — 470 с.
47. Клейн, Л.С. История археологической мысли: в 2 т. Т.1. / Л.С. Клейн. — СПб.: Изд-во СПбГУ, 2011. — 688 с.
48. Кузнецова, И.А. Обращение к античности во второй половине XVIII века // Античность в европейской живописи XV– начала XIX веков / И.А. Кузнецова. — М.: Советский художник, 1984. — С. 18-23.
49. Кузнецова, Л.К. Работы Екатерины II и великой княгини Марии Федоровны в папье-маше. / Л.К. Кузнецова // Эрмитажные чтения памяти В.Ф. Левинсона-Лессинга (1893-1972). Краткое содержание докладов. СПб.: Изд-во Государственного Эрмитажа, 2002. — С. 79-82.
50. Кунина, Н.З. Античное стекло в собрании Эрмитажа. / Н.З. Кунина. — СПб.: АРС, 1997. — 360 с.
51. Лебедев, С.Г. История отечественной археологии. 1700-1917 гг. / С.Г. Лебедев. — СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского государственного университета, 1992. — 464 с.
52. Левинсон-Лессинг, В.Ф. История картинной галереи Эрмитажа (1764-1917). / В.Ф. Левинсон-Лессинг.— Л.: Искусство, 1985. — 407 с.
53. Лессинг, Г.Э. Лаокоон, или о границах живописи и поэзии. / Г.Э. Лессинг. — М.: Государственное издательство художественной литературы, 1957.—518 с.
54. Максимова, М.И. Императрица Екатерина Вторая и собрание резных камней Эрмитажа / М.И. Максимова // Сборник Государственного Эрмитажа. — 1921. — вып. I. — С.43-62.
55. Максимова, М.И. Резные камни Эрмитажа / М.И. Максимова // Среди коллекционеров. — 1926. — Март-Апрель. — С.9-17.
56. Максимова, М.И. Резные камни XVIII-XIX вв: путеводитель по выставке. / М.И. Максимова. — Л.: Изд-во Государственного Эрмитажа, 1926. — 37 с.

57. Материалы для истории Императорской Академии наук. — СПб.: Изд-во Императорской академии наук, 1885-1900. — Т. 8: (1746-1747). — 1895. — 794 с.
58. Мир в миниатюре. Геммы из собрания ГМИИ им. А.С. Пушкина: каталог выставки. — М.: Изд-во ГМИИ им. А.С. Пушкина, 2012. — 240 с.
59. Микели, М.Э. Античные резные камни: посредники между искусством древним и новым / М.Э. Микели // Тезисы докладов VII Международной научной конференции «Актуальные проблемы теории и истории искусства». — 2016.— Вып. VII.— С. 133.
60. Неверов, О.Я. Античные камеи в собрании Эрмитажа: каталог. / О.Я. Неверов. — СПб.: Искусство, 1988. — 191 с.
61. Неверов, О.Я. Дактилютека И.И. Бецкого / О.Я. Неверов // Труды Государственного Эрмитажа. — 2008. — Т. XLI. — С. 183-194.
62. Неверов, О.Я. Портрет в римской глиптике I в. до н.э. – I в. н.э. и его роль в формировании и утверждении идеологии принципата: автореф. дис. на соискание учен. степени канд. искусствоведения / О. Я. Неверов; Гос. ун-т им. А. А. Жданова. — Ленинград: [б. и.], 1969. — 21 с.
63. Неверов, О.Я. Утраченные памятники античной живописи и глиптики / О.Я. Неверов // Kwartalnik Historii Kultury Materialnej. — 1998. — Tom 46, Numer 1-2. — С.139-146.
64. Орбели, И.А. Инструкции по учету и хранению музейных предметов / И.А. Орбели.— Л.: Изд-во ГЭ, 1950. — 80 с.
65. Отчеты Императорской археологической комиссии. — СПб.: Изд-во Императорской академии наук, 1862-1918 гг.
66. Павлова, Ж.К. Флориан Жилье и Императорский Эрмитаж. Жизнь и судьба / Ж.К. Павлова. — СПб.: Нестор-История, 2010. — 346 с.
67. Пиотровский, Б.Б. История Эрмитажа. Краткий очерк. Материалы и документы / Б.Б. Пиотровский. — М.: Искусство, 2000. — 576 с.
68. Плиний Старший. Естественное знание. Об искусстве. [пер. с латинского, предисловие и примечания Г.А. Тароняна]. — М.: Ладомир, 1994. — 944 с.
69. Пожарова, М.А. Французские гравировальные узоры античных гемм в искусстве XVIII века: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.04 / Пожарова Марина Александровна. — М., 2002. — 198 с.
70. Прозоровский, Д.И. Свод сведений, относящихся до техники и истории медальерного искусства. — СПб.: Либроком, 2012. — 206 с.
71. Реставрация сургучных и восковых печатей. Центральная научно-исследовательская лаборатория главного архивного управления при СМ СССР. М.: отпечатано множительным аппаратом, 1962. — 45 с.

72. Рубенс, П.П. Письма, документы, суждения современников [пер. с итальянского, фламандского, французского, английского, немецкого, испанского, латинского]. / П.П. Рубенс. — М.: Искусство, 1977. — 544 с.
73. Санкт-Петербургские Ведомости. — 1782. — 28 февраля.
74. Сборник Императорского Русского Исторического Общества. СПб., 1867-1916. — 148 т.
75. Семенов, В.Б. Селенит = Satin-spar. / В.Б. Семенов. Свердловск: Средне-Уральское книжное издательство, 1984. — 192 с.
76. Стефани, Л.Э. Путеводитель по античному отделению Эрмитажа / Л.Э. Стефани. — М.: Университетская типография М. Каткова, 1856. — 80 с.
77. Тройницкий, С.Н. Георг Генрих Кениг / С.Н. Тройницкий // Сборник Государственного Эрмитажа. — 1921. — Вып. I. — С. 24-31.
78. Тункина, И.В. Дарственная М.В. Ломоносову на земли в Копорском уезде Петербургской губернии / И.В. Тункина // Труды Государственного Эрмитажа. — 2013. — т. LXVII. — С.71-93.
79. Фонвизин, Д.И. Собрание сочинений: в 2 т./ Денис Иванович Фонвизин; [составление, подготовка текстов, вступительная статья и комментарии Г.П. Макогоненко]. — М.-Л.: Государственное Издательство Художественной Литературы, 1959. — 2 т.
80. Фролов, Э.Д. Русская наука об античности. Историографические очерки. / Э.Д. Фролов. — СПб.: Гуманитарная Академия, 2009. — 616 с.
81. Фролов, Э.Д. Традиции классицизма и петербургское антиковедение. / Э.Д. Фролов // Проблемы истории, филологии, культуры. — 2000. — Вып. 8. — С. 61-83.
82. Храповицкий, А.В. Памятные записки А.В. Храповицкого, статс-секретаря императрицы Екатерины Второй. / А.В. Храповицкий. — М.: Университетская типография, 1862. — 316 с.
83. Щербатов, М.М. О повреждении нравов в России. / М.М. Щербатов // Русская старина. — 1870.— т. 2. — С.13-56.
84. Эрмитаж Ея Императорского Величества: каталог выставки. — СПб.: Изд-во Государственного Эрмитажа, 2014.— 320 с.
85. Achik, A.V. Report du 29 octobre 1838, présenté par le directeur du musée le Kerch / A.V. Achik // Annali dell' Instituto di corrispondenza archeologica per l'anno 1840. — 1840.— vol.XII. — P. 5–22.
86. Addison, J. Remarks on several parts of Italy, &c. in the years 1701, 1702, 1703 / J. Addison. — London: printed for J. and R. Tonson and S. Draper, 1753.— 303 p.

87. Anderson, J. Reception of Ancient Art: the Cast Collections of the University of Tartu Art Museum in the Historical, Ideological and Academic Context of Europe (1803–1918). / J. Anderson. — Tartu: Tartu University Press, 2015.— 306 p.
88. Arnaud, F., Coquille, H. Description des principales pierres gravées du Cabinet de S.A.S. Monseigneur le duc d'Orleans, premier prince du sang: 2 vols. / F. Arnaud, H. Coquille.—Paris: chez M. l'Abbé de la Chau, l'Abbe le Blond, Pissot, 1780.— 2 vols.
89. Babelon, E. Catalogue des camées antiques et modernes de la Bibliotheque Nationale; pub. sous les auspices de l'Académie des inscriptions et belles-lettres. / E. Babelon. — Paris: E. Leroux, 1897.— 668 p.
90. Bartolozzi, F., Spencer, L., Edwards J. A Catalogue of one hundred impressions from gems engraved by Nathaniel Marchant. / F. Bartolozzi, L. Spencer, J. Edwards. — London: printed for J. Edwards, Pall-Mall, 1792.— 36 p.
91. Beckford, P. Familiar letters from Italy, to a friend in England: vol.1,2./ Peter Beckford. — Salisburg: J Easton, 1805. — 2 vol.
92. Beger, L. Thesaurus Branderburgicus selectus sive gemmarum et numismaticum graecorum in cimeliario electorali brandenburgico, elegantiorum series commentario illustratae a L. Begero, serenissimi electoris brandenburgici consiliario ab antiqvitabilis bibliotheca: 3 Bd. / Lorenz Beger. — Berlin-Leipzig: Coloniae Marchicae: typis et impensis electoralibus — Berolini et Lipsiae: apud Michaellem Rudigerum, 1696-1701.— 3 Bd.
93. Belozerskaya, M. Medusa's Gaze: the Extraordinary Journey of the Tazza Farnese. / M. Belozerskaya. — Oxford: Oxford University Press, 2012. — 312 p.
94. Bernardini, L., Caputo, A, Mastrorocco, M., Calchi di intagli e cammei dalla collezione Paoletti all'Istituto d'arte di Firenze. / L. Bernardini, A. Caputo, M. Mastrorocco. — Firenze: Polistampa, 1998. — 168 p.
95. Black, J. Italy and the Grand Tour / J. Black. — New Haven: Yale University Press, 2003. — 255 p.
96. Blake-Roberts, G. Wedgwood jasperware. / G. Blake-Roberts. — Oxford: Shire Publications, 2011.— 64 p.
97. Boardman, J. Greek Gems and Finger Rings / J.Boardman. — New York: Thames & Hudson, 2001. — 480 p.
98. Braun, E. Impronte Gemmarie di monumenti tornati in luce dal 1829 in poi pubblicate dall'incisore T. Cades sotto l'espezione dall Istituto. Centurie. V–VI. / E. Brun // Bulletino dell'Istituto di corrispondenza Archeologica per l'anno 1839. — 1839.— Luglio.—Pp.97-112.
99. Brosses, Ch. Lettres familières écrites d'Italie à quelques amis en 1739 et 1740: tomes 1,2. / Charles de Brosses. — Paris: Poulet-Malassis et de Broise, 1861. — 2 t.

100. Brunn, H. Geschichte der griechischen Künstler: Bd. 1,2 / Heinrich von Brunn. — Stuttgart: Ebner & Seubert, 1889. — 2 Bds.
101. Bulgari, C.G. Argentieri Gemmari e Orafi d'Italia: 5 vol./ Constantino G. Bulgari.— Roma: L. del Turco, 1958-1974. — 5 vol.
102. Bulletino dell Istituto di Corrispondenza Archeologica per l'anno 1831. — Roma: a spese dell'Istituto, 1831. — 224 p.
103. Burch, E. A catalogue of one hundred proofs from gems: engraved in England, by E. Burch, R.A. engraver to his majesty, for medals and gems; and to his royal highness the duke of York. / E. Burch. — London: Printed for the author, No. 2, Payne's place, Kentish town, 1795. — 30 pp.
104. Cades T. Collezione di № 437 Impronti in stucco, cavati dalle piu belle Gemme incise dell Museo di S.A. il Sig. Principe Stanislao Poniatowski./ T. Cades. — Roma: manuscript, 1840 (?). — 39 pp.
105. Cades T. Impronte di monumenti Gemmari tornati in luce dal 1829 in poi publicate dall incisore Tommaso Cades sotto l'espezione dell'Istituto di corrispondenza archeologica. Centurie I – IV. — Roma: a spese dell'Istituto, 1839. — 24 pp.
106. Cades T. Impronte di monumenti Gemmari tornati in luce dal 1829 in poi publicate dall incisore Tommaso Cades sotto l'espezione dell'Istituto di corrispondenza archeologica. Centurie IV – VI. — Roma: a spese dell'Istituto, 1839. — 16 pp.
107. Cades, T. Descrizione di una collezione di №. 8131 Impronte in smalto posseduta in Roma da Tommaso Cades in gesso cavate accuratamente dalle più celebri Gemme incise conosciute, che esistono nei principali Musei e Collezioni particolari di Europa, divisa in due parti, cioè la prima parte contiene № 6982 impronte tutte di gemme antiche, disposte per ordine mitologico ed storico in più Classi, incominciando dalle dodici divinita maggiori, ossia Olimpiche, secondo il manuale di Archeologia del celebre Sig.r. Consigliere Odofredo Muller, con una collezione in fine di scarabei ed amuletti con caratteri ossia Geroglifici i più interessanti con nomi di (...) ed altro, spiegati e disritti dai piu rinomati professori in questo genere. La seconde parte contene №1148 Impronte delle migliori gemme incise dagl'incisori più distinti moderni, incominciando dal secolo XV: detto del Cinquecento, epoca del risorgimento delle arti, sino al secolo presente, ove si rilevano le opere di quei rinomati incisori descritti dal Vasari ed altri autori, disposte cronologicamente per epoca in cui hanno vissuto, per cui questa seconda parte si come tano interessante ed istruttiva quanto la prima. Catalogo manoscritto relativo a 75 libri di impronte. — Roma: presso l'Istituto Archeologico Germanico, 1839. — 290 pp.
108. Catalogo delle Pietre Originalli del Real Museo Farnesiano di Napoli donde sono le paste, e solfi che non rinchiufi nella cassetta ove è anche il presente; con un ristretto ragguglio di quel che effe rappresentano. — Napoli (?): manuscript, 1780-s.— 40 pp.

109. Caylus, A.C.P. Recueil D'Antiquités, Egyptiennes, Etrusques, Grecques Et Romaines: 1-7 tomes./ Anne Claude Philippe de Pestels de Lévis de Tubières-Grimoard de Caylus. — Paris: Chez N. M. Tilliard, Libraire, quai des Augustins, à Saint Benoît, 1752-1764. — 7 t.
110. Clarke, E.D. Travels in various countries of Europe, Asia and Africa: 1-11 vol./ Edward Daniel Clarke. — London: Printed for T. Cadell and W. Davies, 1816. — 11 vol.
111. Cristalli e gemme. Realtà fisica e Immaginario. Simbologia Tecniche e Arte: atti del convegno (Venezia, 1999). — Venezia: IVSLA, 2003. — 670 p.
112. Daktyliotheken Götter & Caesaren aus der Schublade. Antike Gemmen in Abdrucksammlungen des 18. und 19. Jahrhunderts: aufsatzsammlung — München: Biering & Brinkmann, 2006. — 216 p.
113. De Paoli, M. Il Museo della Biblioteca di San Marco nella tempest: Venezia 1797 – Parigi 1815. / M. DePaoli. // Engramma. — 2013.— № 111.— Pp. 77-92.
114. De Vegni, L.M. Descrizione del casale, e bagni di S. Filippo con suoi annessi e memoria sulla plastica di detti bagni del dottore Leonardo De Vegni socio di varie accademie, ed inventore dell'arte plastica dei tartari. / L.M. De Vegni.— Siena: Dai torchi di Onorato Porri, 1808. Pp. 40-80.— 86 p.
115. Del Bufalo, D., Giuliano, A., Pannuti, U, Pirzio Biroli Stefanelli L. / D. Del Bufalo, A. Giuliano, U. Pannuti, L. Pirzio Biroli Stefanelli. Studi di glittica. Roma: L'Erma di Bredschneider, 2009. — 270 p.
116. Dolce, F.M. Descrizione istorica del museo di Cristiano Dehn dedicata alla regia societa degli antiquari di Londra per l'abate Francesco Maria Dolce, dottore dell'una, e dell'altra Legge, e pastore Arcade con il nome di Delco Erimantio./F.M. Dolce. — Roma: Salomoni, 1772.— 2 t.
117. Duchesne, J. Musée de peintures et sculptures ou recueille des principaux tableaux, statues bas-reliefs des collections publiques et particulières par Duchesne Aine: 16 vol./ Jean Duchesne. — Paris: Audot, 1828-1834.— 16 vol.
118. Dumersan, T.M. Émpêintes polychromes, ou cameés colories, imitant les pierres gravées antiques, par M. Dumersan, employé au cabinet des médailles et antiques de la Bibliothèque du Roi. / T.M. Dumersan. — Paris: M. Journé. Paris, 1825. — 19 p.
119. Dumersan, T.M. Notice des monumens exposés dans le Cabinet des médailles et antiques, de la Bibliothèque du Roi, suivie d'une description des objets les plus curieux que renferme cet établissement, de notes historiques sur sa fondation, ses accroissemens [suivi de] et d'un catalogue d'empreintes de pierres graveés par T.M. Dumersan. / T.M. Dumersan. — Paris: Journe, 1819.— 76 p.

120. Edwards J., Spencer, L., Tassie, J. A Catalogue of one hundred impressions from gems, engraved by Nathaniel Marchant. / J. Edwards, L. Spencer, J. Tassie. — London: J. Edwards, Pall-Mall, 1792.— 62 p.
121. Edwards, D. Black Basalt: Wedgwood and Contemporary Manufacturers. / D. Edwards. — Woodbridge: Antique Collector's Club, 1994.— 334 c.
122. Faegersten, F., Wallensten, J., Östenberg, I. Tankemönster: en festskrift till Eva Rystedt. / F. Faegersten, J Wallensten, I Östenberg. — Lund: Fanni Faegersten, 2010. —
123. Fake? The art of deception. [ed. by Jones M.]. — Berkly and Los Angeles: University of California press, 1990. — 311 p.
124. Falconet, E.M. Oeuvres completes d'Etienne Falconet, adjoint a recteur de la ci-devant académie de peinture et sculpture de Paris, honoraire de celle de Saint-Petersburg, contenant la traduction des livres de Pline, concernant la peinture et la sculpture, avec des notes, des observations sur diverses opinions de cet auteur et différens ouvrages sur les arts dans l'antiquité et chez les peuples modernes: 3 t./ Étienne Maurice Falconet. — Paris: Dentu, Imprimeur-Libraire, 1808. — 3 t.
125. Favaretto I. Arte Antica e cultura antiquaria nelle collezioni venete al tempo della Serenissima / I. Favretto. — Roma: L'Erma di Bretschneider. — 2002. — 416 p.
126. Fodaro, D., Pelosi, C., Sforzini, L. La pulitura di sculture in gesso. Alcuni casi studio di laser cleaning / D. Fodaro, C. Pelosi, L. Sforzini // Progetto Restauro.— 2014.— № 68.— Pp. 8-16.
127. Forrer, L. Biographical dictionary of medalists, coin-, gem-, seal-engravers, mint-masters, ancient and modern with the references to their works (b.c. 500 – a.d. 1900): 8 vol. / Leonard Forrer. — London: Spink&son, 1916. — 2 vols.
128. Furtwängler, A. Die antiken Gemmen. Geschichte der Steinschneidekunst im klassischen Altertum: 3 Bd. / Adolf Furtwängler — Leipzig–Berlin: Giesecke&Devrient, 1900. — 3 bd.
129. Gerhard, E. Impronte Gemmarie di minumenti tornati in luce dal 1829 in poi publicate dall'incisore T. Cades sotto l'espezione dell Instituto. Centurie III-IV. / E. Gerhard // Bulletino dell Instituto di Correspondenza Archeologica per l'anno 1834. —1834.— №6a.— Pp.113-116.
130. Gerhard, E. Zur Gemmenkunde / E. Gerhard // Kunst-blatt des Morgenblattes für gebildete Stände.— 1827.— №73-75. — Pp. 289-299.
131. Gerhard, E., Jahn, O. Gesammelte akademische Abhandlungen und kleine Schriften. Bd.2 / E. Gerhard, O. Jahn. — Berlin: G. Reimer, 1868. — 613 s.
132. Gori, A.F. Museum etruscum, exhibens insignia veterum Etruscorum monumenta: 3 vols. / Antonio Francesco Gori. — Florentiae: C. Albizinius, 1737-1743.— 3 vols.

133. Gori, A.F. *Museum florentinum, exhibens insigniora vetustatis monumenta quae Florentiae sunt...* [Museo fiorentino che contiene i ritratti de' pittori.]: 10 vol. / Antonio Francesco Gori — Florentiae: M. Nestenus et F. Moücke, 1731.— 10 vols.
134. Gorlaeus, A [Goorle, A. van]. *Dactyliotheca seu Annulorum sigillarium quorum apud priscos tam Graecos quam Romanos usus: e ferro, aere, argento & auro promptuarium: accesserunt variarum gemmarum quibus antiquitas in sigillando uti solita sculpturae.* / A.van Goorle — Delft: s.n., 1601. — 334 p.
135. *Gothaischen Gelehrten Zeitungen // 1780, Februar, Dresden, S. 136.*
136. Gravelle, M.P.L. *Recueil de pierres gravées antiques: 2 vol.* / Michel-Philippe Levesque de Gravelle. — Paris: P. J. Mariett, 1732-1737. — 2 vol.
137. Gray, G.M. *James and William Tassie: a biographical and critical sketch, with a catalog of their portrait medallions of modern personages by John M. Gray.* / G. M. Gray. — Edinburgh: Andesite Press, 1894. — 236 p.
138. Grice, H.le. *Walks through the Studii of the sculptors at Rome with a brief historical and critical sketch of sculpture by Count Hawks le Grice.* / H. le Grice. — Rome: Crispino Puccinelli and sold by Monaldini num. 79. Piazza di Spagna, 1841. — 1639 p.
139. Guédéonow, E. *Musée de sculpture antique.* / E. Guédéonow. — 2nd éd., revue, corr. et augm. — St. Petersburg: Imprimerie Centrale du Ministère des Finances, 1865. — 110 p.
140. Gurlitt, J.G *Ueber die Gemmenkunde: zur Ankündigung einer Schul Feierlichkeit im Kloster Bergen am 29 März um 2 Uhr und am 30 März um halb 2 Uhr* / J. Gurlitt. — Magdeburg: Keil, 1798. — 50 p.
141. Gurlitt, J.G. *Archäologische Schriften: gesammelt und mit Anmerkungen begleitet.* / J.G. Gurlitt, Altona: Joh. Fridrich Hammerich, 1831. — 422 p.
142. Hansson, U.R. «Ma passion... ma folie dominante». Stosch, Winckelmann, and the Allure of the Engraved Gems of the Ancients. / U.R. Hansson // *MDCCC 1800. — 2014.— Vol. 3.— pp.13-33.*
143. Harloe, K. *Winckelmann and the Invention of Antiquity: Aesthetics and History in the Age of Altertumswissenschaft (Classical Presences).* / K. Harloe. — Oxford: Oxford University Press, 2013. — 304 p.
144. Haskell, F., Penny, N. *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500–1900* / F. Haskell, N. Penny. — London: Yale University Press, 1982. — 376 p.
145. Helbig, W. *Eine Skizze meines wissenschaftlichen Bildungsganges (1911)* / F. Poulsen. — Das Helbig Museum der Ny Carlsberg Glyptothek, Kopenhagen: Gedruckt bei Neilsen & Lydiche (Axel Simmelklaer) — 1927. — Pp. III–XIV.

146. Helbig, W. Empreintes de camees et d'intailles antiques publiees par Odelli sous la direction de l'institut de correspondance archeologique: VII Centurie / W. Helbig.— Rome: Imprimerie Tiberine, 1868. — 14 p.
147. Helbig, W. Ermitage Imperial. Musée de sculpture antique. 2 ed. St. Peterbourg 1865. / W. Helbig // *Bulletino dell' Instituto di Corrispondenza Aarcheologica per l'anno 1867.* — 1867.— №5. — Pp. 126–128.
148. Heringman, N. *Sciences of Antiquity: Romantic Antiquarianism, Natural History, and Knowledge Work* / N. Heringman. — Oxford: Oxford University Press, 2013. — 345 p.
149. Homberg, W. Manière de copier sur verre coloré les pierres gravées par M. Homberg / W. Homberg // *Histoire de l'Académie royale des sciences.* — 1712.— №1. — Pp. 187–194.
150. Hoving, T. *False Impressions: the Hunt for Big-Time Art Fakes* / T. Hoving.—New York: Touchstone, 1997. — 366 p.
151. Irwin, D. *Neoclassicism A&I (Art and Ideas)* / D. Irwin. — London: Phaidon Press, 1997. — 448 p.
152. Jonge, J.C. de. *Catalogue d'empreintes du cabinet des pierres gravées de S. M. le roi des Pays-Bas, grand-duc de Luxembourg, par J.C. de Jonge, chevalier de l' order du lion belge, member de l' institut royal des Pays-Bas, archiviste du royaume, directeur du cabinet.* / J.C. de Jonge. — La Haye: Impr. de'Etat, 1837. — 76 p.
153. Justi, C. *Philipp von Stosch und seine Zeit.* / C. Justi // *Zeitschrift für bildende Kunst.* — 1872.— №7.— Pp.333-346.
154. Kagan, J. *Gem Engraving in Britain from Antiquity to the Present. With a catalogue of the British engraved gems in The State Hermitage Museum. illustrated throughout with maps, plans, drawings and photographs in colour and black and white: catalogue.* — Oxford: Archaeopress, 2010.— 495 p.
155. Klotz, Ch.A. *Ueber den Nutzen und Gebrauch der alten geschnittenen Steine und ihrer Abdrücke.* / Ch.A. Klotz. — Altenburg: Richterischen Buchbandlung, 1768. — 243 p.
156. Knüppel, H.C. *Daktyliotheken. Konzepte einer historischen Publikationsform.* / H.C. Knüppel. — Ruhpolding und Mainz: Franz Philipp Rutzen, 2009. — 191 p.
157. Köhler, H.K.E *Gesammelte Schriften: 5 Bd.* / Heinrich Karl Ernst Von Kohler. — St. Petersburg: Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften. — 1850-1852.— 5 Bd.
158. Korzeniowski, J. *Souvenirs du Prince Stanislas Poniatowski* / J. Korzeniowski // *Revue d'Histoire diplomatique.* — 1895. — №1.— P. 520.
159. Kunckel, J. *Ars vitraria experimentalis, oder Vollkommene Glasmacherkunst, lehrende als in einem aus unbetrüglicher Erfahrung herfliessendem «commentario» über die von dergleichen Arbeit beschriebenen sieben Bücher P. Anthonii Neri,... und denen darüber gethanen gelehrten*

- Anmerckungen Christophori Merretti,... samt einem II. Haupt-Theil... mit einem Anhang. Franckfurt und Leipzig, 1679. — 472 p.
160. Kurtz, D. *The Reception of Classical Art in Britain: An Oxford Story of Plaster Casts from the Antique.* / D. Kurtz. — BAR British series (vol. 308); *Studies in the history of collections* (vol. 1). — Oxford: Archeopress Art, 2000. — 472 p.
161. *Le Gemme Farnese.* Museo Archeologico Nazionale di Napoli: raccolta di articoli. — Napoli: Electa, 2006. — 151 p.
162. Lippert P.D. *Gemmarum anaglyphicarum et diaglyphicarum ex præcipuis Europæ Museis selectarum Ectypa M. ... studio P.D. Lipperti fusa et efficta, recensita.* / P.D. Lippert. — Dresdae, 1753. —
163. Lippert, P.D. *Dactyliothec: das ist Sammlung geschnittener Steine der Alten aus denen vornehmsten Museis in Europa zum Nutzen der schönen Künste und Künstler; in zwey Tausend Abdrücken (Band 1): Mythologisches Tausend; (Band 2): Historisches Tausend: 2 bd.* / Philipp Daniel Lippert. — Leipzig: Breitkopf, 1767. — 2 bd.
164. Lippert, P.D. *Supplement zu Philipp Daniel Lipperts Dacktyliothek bestehend in tausend und Reun und Bierzig abdrücken.* / P.D. Lippert. — Leipzig: Crusius, 1776. — 184 p.
165. Lippert, P.D., Christ, J.F. *Dactyliotheca universalis signorum exemplis nitidis redditae: chalias sive scrinium milliarium: 3 bd,* Lipsiae: Breitkopf, 1755-1763.— 3 bd.
166. Maggi, D. *Elogio storico dell dottore Leonardo De Vegni scritto dal dottore Desiderio Maggi, socio corrispondente dell'Accademia de'Fisiocritici di Siena, e dell'Accademia Italiana.* / D. Maggi. // *Atti dell'Accademia delle Scienze di Siena, detta dei Fisiocritici.* — 1808.— Tomo IX.— Pp.177-186.
167. MacKay Quynn, D. *Philipp von Stosch: Collector, Bibliophile, Spy, Thief (1691-1757).* / D. MacKay Quynn // *The Catholic Historical Review.* — 1941.— Vol. 27, №3. — Pp. 332-344.
168. Maffei, P.A. *Gemme antiche figurate date in luce da Domenico de'Rossi colle sposizioni di Paolo Alessandro Maffei.* / P.A. Maffei. — Roma: Stamperia alla Pace, 1707. — 400 p.
169. Mariette, P.J. *Recueil de pierres gravées antiques: 2 v.* / P.J. Mariette. — Paris: l'imprimerie de P.J. Mariette, 1737. — 2 vol.
170. Mariette, P.J. *Traité des pierres gravées du Cabinet du Roy: 2 vol.* / P.J. Mariette. — Paris: l'imprimerie de l'auteur, 1750. — 2 vol.
171. McCrory, M. *A proposed exchange of gem impressions during the period of the Directoire: A project of the Bibliotheque Nationale in Paris and the Grand Duchy of Tuscuny* / M. McCrory // *Studien zum europäischen Kunsthandwerk.* — Munchen: Klinkhardt & Biermann, 1983. — P.273-287.

172. Merk, J.H. Ueber die schwierigkeit, von der kunst der Alten, besonders in geschnitten steinen / J.H. Merk // *Der deutsche Merkur* von 1781. — Band 51. — Pp. 91-93.
173. Millin, A.L. Introduction à l'étude des pierres gravées. / A.L. Millin. — Paris: impr. du Magasin encyclopédique, 1798. — 68 p.
174. Moore, J.A. View of Society and Manners in Italy: with Anecdotes relating to some eminent Characters: 2 vol. — London: Printed for W. Strahan and T. Cadell, 1803. — 2 vol.
175. Morghen, F. Vedute nel regno Napoli. / F. Morghen. — Napoli: Nicola Gervasi. Calcografo e Mercanto, 1765-1779. — 98 Pp.
176. Murray, J. A handbook of Rome and its environs: 13th ed. / J. Murray. — London: John Murray, 1881. — 629 p.
177. Muspratt, S., Horsford, E.N., Mackenzie, W. Chemistry, Theoretical, Practical, and Analytical: As Applied and Relating to the Arts and Manufactures: 2 vol. — Glasgow: Mackenzie, 1860. — 2 vol.
178. Neri, A. L'arte vetraria distinta in libri sette. Ne quali si scoprono, effetti maravigliosi, & insegnano segreti bellissimi del vetro nel fuoco & altre cose curiose. / A. Neri. — Amstelodami: Apud Adream Frisium, 1669. — 114 p.
179. Neverov, O.J., Maggiani, A. La serie dei «Cammei e gemme antichi di Enea Vico e suoi modelli». / O.J. Neverov, A. Maggiani // *Prospettiva*. — 1984. — №37. — Pp. 22-32.
180. Neverov, O. Gems in the collection of Rubens. / O. Neverov // *The Burlington Magazine*. — 1979. — Vol. 121, № 916. — Pp. 424-432.
181. Noack, F. *Das Deutschtum in Rom*, Berlin-Leipzig, 1927.
182. Nolhac, P. Les Collections d'antiquités de Fulvio Orsini. / P. Nolhac // *Mélanges d'archéologie et d'histoire / École française de Rome*. — 1884. — №4.— P.139-231.
183. Palma Venetucci, B. Dallo scavo al collezionismo. Un viaggio nel passato dal Medioevo all'Ottocento. / B. Palma Venetucci — Roma: De Luca editori d'Arte, 2007.— 239 p.
184. Pannuti, U. Un inventario di gemme farnesiane conservato a Pietroburgo. / U. Pannuti // *Xenia Antiqua*. — 1995.— № 4. — Pp.159-178.
185. Pichler, G. Catalogo d'impronti cavati da gemme incise dal Cavaliere Giovanni Pichler, incisore di Sua Maesta Cesarea Giuseppe II. — Roma (?): [manuscritto], 1790.— 10 p.
186. Pirzio Biroli Stefanelli, L. Antonio Odelli: un incisore di cammei e intagli per gli orafi Castellani. / L. Pirzio Biroli Stefanelli // *Bollettino dei Musei Comunali di Roma*. — 2006. — XX.— Pp.107-118.
187. Pirzio Biroli Stefanelli, L. La collezione Paoletti. Stampi in vetro per impronte di intagli e cammei: 1,2 vol. / L. Pirzio Biroli Stefanelli. — Roma: Gangemi editori, 2007-2013. — 2 vol.

188. Plaster casts of the works of art. History of collections: conservation, exhibition, practice. Materials from the conference in the National Museum in Krakow. May 25, 2010 [ed. Marcinkowski, W., Zaucha, T.]. — Krakow: Muzeum Narodowe, 2010. — 115 p.
189. Quellen zur frühneuzeitlichen Universitätsgeschichte. Typen, Bestände, Forschungsperspektiven: artikelsammlung [ed. Rasche, U.].— Wiesbaden: Harrassowitz, 2011. — 528 p.
190. Rambach, H.J. The gem collection of prince Poniatowski / H.J. RAmbach // American Numismatic Society magazine. — 2014.— vol. 13-2.— Pp. 34-49.
191. Raoul-Rochette, D. Lettre à M. Shorn, professeur d'archéologie a l'université de Munich, par M. Raoul-Rochette, conservateur du cabinet des médailles et antiques de la bibliothèque du roi. / D. Raoul-Rochette. — Paris: Imprimerie de Firmin Didot Frères, 1832.— 94 p.
192. Raspe, R.E. Account of the present state state and arrangement of Mr. Jmaes Tassie's collection of pastes and impressions from ancient and modern gems: with a few remarks on the origin of engraving on hard stones and the methods of taking impressions of them in different substances. / R.E. Raspe. — London: [s.n.], 1786.— 35 p.
193. Raspe, R.E., Tassie J. Collection de pierres gravées antiques et modern, qui sont conserves dans les cabinets les plus celebres de l'Europe, formee et execute en impressions d'email et pates, qui imitent les couleurs des originaux par James Tassie... mise en erdre et descrite...par R.E. Raspe. / R.E. Raspe, J. Tassie. — St.Petersburg: manuscript, 1786-1791. — 4 vol.
194. Raspe, R.E., Tassie, J., Tassie A descriptive catalogue of a general collection of ancient and modern engraved gems, cameos as well as intaglios, taken from the most celebrated cabinets in Europe; and cast in coloured pastes, white enamel, and sulphur, by James Tassie, modeller; arranged and described by R.E. Raspe; and illustrated with copper-plates. To which is prefixed, an introduction on the various uses of this collection, the origin of the art of engraving on hard stones, and the progress of pastes: 2 vols. / R.E. Raspe, J Tassie. — London: Tassie J, Murray J, 1791.— 2 vols.
195. Rathbone, F. Old Wedgwood. The decorative or artistic ceramic work in color and relief invented and produced by Josiah Wedgwood, FRS Sc at Etruria, in Staffordshire, 1760 – 1794 with sixty seven full page illustrations in the color of the originals and smaller wood-blocks. / F. Rathbone. — London: B. Quaritch, 1898.— 272 p.
196. Ravagnan, G.L. Le Gemme e i cammei del museo archeologico Nazionale di Venezia. / G.L. Ravagnan // Cristalli e gemme. Realtà fisica e Immaginario. Simbologia Tecniche e Arte: atti del convegno (Venezia, 1999). — Venezia: IVSLA, 2003. Pp.459-471.
197. Reilly, R. Wedgwood. The New illustrated dictionary./ R. Reilly. Woodbridge: Antique Collectors' Club, 1996.— 515 p.

198. Reilly, R., Savage, G. Wedgwood portrait medallions. An introduction./ R. Reilly, G. Savage. — London: Barrie & Jenkins, 1973. — 102 p.
199. Reinach, S. Pierres gravées des collections Marlborough et d'Orléans, des recueils d'Eckhel, Gori, Lévesque de Gravelle, Mariette, Millin, Stosch, réunies et rééditées avec un texte nouveau./ S. Reinach. Paris: Firmin-Didot et Cie, 1895.—195 p.
200. Ringelhardt, B. Die Kunst, alle arten Abgüsse und Abdrücke von Münzen, Medaillen, Cameen, Glaspasten, Käfer, Insekten c. in Stanniol, Gyps, Schwefel, Wachs, Siegellack, Hausenblase, Leim, Alaun, Salpeter, Metall, Glas, Thon, Holzmassen c, aufs sauberste und vollkommenste zu verfertigen, nebst Anweisung zum Abklatschen und Beschreibung der neuesten französischen Clichirmaschinen. / B. Ringelhardt.— Quedlinburg und Leipzig: , 1834.—
201. Schasler, M. Die Königlichen Museen von Berlin. / M. Schasler.— Berlin: Nikolaische verlagsbuchhandlung, 1867. — 226 p.
202. Scott, J. The Pleasures of Antiquity: British collectors of Greece and Rome / J.Scott. — Yale Universiry Press, 2003.— 340 p.
203. Seidmann, G. The Grand tourist's favourite souvenirs: cameos and intaglios / G. Seidmann // RSA Journal. — 1996.— Vol. 144, № 5475.— Pp.63-66.
204. Smith, J.T. Nollekens and his times: comprehending a life of that celebrated sculptor: and memoirs of several contemporary artists from the time of Roubiliac, Flaxman and Blake./ J.T. Smith: 2 vol.— London: Henry Colburn, 1828.— 2 vol.
205. Spinosa, A. Ancora sul Laboratorio di Pietre Dure e sull'Arazzeria: i documenti dell'Accademia di Belle Arti di Napoli / A. Spinosa // Le arti figurative a Napoli nel Settecento.— 1979.— p.327-384.
206. Stosch, P von. Pierres antiques gravées, sur lesquelles les graveurs ont mis leurs noms. Dessinées & gravées en cuivre sur les originaux ou d'apre les empreintes, par Bernard Picart. Tirées des principaux cabinets de l'Europe, expliquées par m. Philippe de Stosch ... et traduites en françois par m. de Limiers. / P.von Stosch — Amsterdam: Bernardum Picartum, 1724. — 97 p.
207. Tassie, J. A Catalogue of Impressions in sulphur, of Antique and Modern gems, from which pastes are made and sold, by J. Tassie. / J. Tassie. — London: F. Murray, 1775. — 99 p.
208. Tassie's Collection of Pastes and Impressions. // The English Review or an Abstract of English and Foreign Literature. — 1786.— T. VII.— P. 136–138.
209. The Grove Encyclopedia of decorative arts: 2 vol. [ed. G. Campbell]. — Oxford University Press, 2006. — 2 vols.
210. Töelken, E.H. Erklärendes Verzeichnis der antiken vertieft geschnittenen Steine der Königlich Preussischen Gemmensammlung. / E.H. Töelken. — Berlin: Königlichen Academie der Wissenschaften, 1835. — 462 p.

211. Viñas, V., Viñas, R. *Traditional Restoration Techniques: a RAMP study.* / V. Viñas, R. Viñas. — Paris: Unesco, 1988. — 80 p.
212. Visconti, E.Q. *Opere varie: italiane e francesi di Ennio Quirino Visconti raccolte e pubblicate per cura del dottor Giovanni Labus./ E.Q. Visconti: 4 vol.*— Milano: Società tip. de'classici italiani, 1827-1831. — 4 vols.
213. Visconti, E.Q. *Osservazioni di Ennio Quirino Visconti sopra un antico cammeo rappresentante Giove Egioco.* / E.Q. Visconti. — Padova: Stamperia dell seminario, 1793. — 52 p.
214. Walpole, H. *Anecdotes of painting in England : with some account of the principal artists and incidental notes on other arts, collected by the late Mr. George Vertue and now digested and published from his original Mss. by Mr. Horace Walpole: 3 vol.* / H. Walpole. — London: Swan Sonnenschein, 1888. — 3 vols.
215. Walpole, H. *Letters of Horace Walpole, earl of Oxford, to sir Horace Mann, British envoy at the court of Tuscany.* [ed. by lord Dover]: 2 vols. / H. Walpole. — New York: Dearborn, 1833. — 2 vols.
216. Wedgwood, J. *Catalogue of cameos, intaglios, medals, bas-reliefs, busts and small statues with a general account of tablets, vases, escritaires and other ornamental and useful articles. The whole formed in different kind of terracotta, chiefly after the antique, and the finest models of modern artists./ J. Wedgwood.* — London: Cadel, Robson & Parker, 1773.— 60 p.
217. Wilde, J. *Gemmae selectae antiquae e museo Jacobi de Wilde: sive L. tabulae diis deabusque gentiliun ornatae, per possessorem conjecturis, veterumque poetarum carminibus illustratae.* / J. Wilde. — Amstelaedam: sumptibus auctoris, 1703. — 322 p.
218. Winckelmann, J.J. *Storia delle arti del disegno presso gli antichi, in cui la storia dell'arte antica è ricostruita in base alle scoperte archeologiche: 3 vols.* / J.J. Winckelmann. — Roma: stamperia Pagliarini, 1783-1784.— 3 vols.
219. Winckelmann, J.J. *Description des pierres gravées du feu Baron de Stosch, dédiée à son eminence Monseigneur le Cardinal Alexandre Albani: par M. l'Abbé Winckelmann.* / J.J. Winckelmann. — Florence: Chez André Bonducci, 1760. — 676 p.
220. Zazoff, P. und H., *Gemmensammler und gemmenforscher. Von einer noblen passion zur wissenschaft./ P. Zazoff.* — München: C.H. Beck'sche verlagsbuchhandlung, 1983.— 285 p.
221. Zwierlein-Diehl, E. *Antike Gemmen und ihr Nachleben.* / E. Zwierlein-Diehl.— Berlin – New-York: Walter de Gruyter, 2007. — 567 p.
222. Zwierlein-Diehl, E. *Glaspasten im Martin-Wagner-Museum der Universität Würzburg I.* / E. Zwierlein-Diehl. — Munich: Prestel Verlag GmbH, 1986. — 532 p.
223. Zwierlein-Diehl, E. *Siegel und Abdruck: Antike Gemmen in Bonn 130 ausgewählte Stücke.* / E. Zwierlein-Diehl. — Bonn: Köllen Druck, 2002.— 156 p.

АРХИВНЫЕ МАТЕРИАЛЫ:

224. АГЭ. Ф.1, оп.1, д.1 (1809).
225. АГЭ. Ф.1, оп.1, д.1 (1843).
226. АГЭ. Ф.1, оп.1, д.12 (1866).
227. АГЭ. Ф.1, оп.1, д.13 (1838).
228. АГЭ. Ф.1, оп.1, д.13 (1841).
229. АГЭ. Ф.1, оп.1, д.13, ч.1 (1837).
230. АГЭ. Ф.1, оп.1, д.15 (1826).
231. АГЭ. Ф.1, оп.1, д.15 (1828).
232. АГЭ. Ф.1, оп.1, д.15 (1844).
233. АГЭ. Ф.1, оп.1, д.17 (1839).
234. АГЭ. Ф.1, оп.1, д.20 (1845).
235. АГЭ. Ф.1, оп.1, д.3 (1844).
236. АГЭ. Ф.1, оп.1, д.31 (1846).
237. АГЭ. Ф.1, оп.1, д.32 (1846).
238. АГЭ. Ф.1, оп.1, д.35 (1850).
239. АГЭ. Ф.1, оп.1, д.4 (1845).
240. АГЭ. Ф.1, оп.1, д.5 (1804-1835).
241. АГЭ. Ф.1, оп.1, д.6 (1830).
242. АГЭ. Ф.1, оп.1, д.69 (1838).
243. АГЭ. Ф.1, оп.1, д.7 (1829).
244. АГЭ. Ф.1, оп.1, д.8 (1842).
245. АГЭ. Ф.1, оп.12, д. 29.
246. АГЭ. Ф.1, оп.13 д.515.
247. АГЭ. Ф.1, оп.13, д.514.
248. АГЭ. Ф.1, оп.13, д.515.
249. АГЭ. Ф.1, оп.2, д.14 (1875).
250. АГЭ. Ф.1, оп.2, д.5 (1815).
251. АГЭ. Ф.1, оп.2, д.5 (1826).
252. АГЭ. Ф.1, оп.5, д.1044.
253. АГЭ. Ф.1, оп.5, д.2 (1866)
254. АГЭ. Ф.1, оп.5, д.23 (1912).
255. АГЭ. Ф.1, оп.5, д.638 (1927).
256. АГЭ. Ф.1, оп.5, д.979 (25), ч.1, ч.2.
257. АГЭ. Ф.1, оп.5, ч. 1, д. 297.

- 258. АГЭ. Ф.1, оп.6Е, д.17.
- 259. АГЭ. Ф.1, оп.6Л, д.19.
- 260. АГЭ. Ф.1, оп.6Л, д.23.
- 261. АГЭ. Ф.1, оп.6С, д.10.
- 262. АГЭ. Ф.1, оп.6С, д.2.
- 263. АГЭ. Ф.1, оп.6С, д.23
- 264. АГЭ. Ф.1, оп.6С, д.25.
- 265. АГЭ. Ф.1, оп.6С, д.32.
- 266. АГЭ. Ф.1, оп.6С, д.34.
- 267. Архив ОАМ. Акт №473 от 14.07.1969.
- 268. Архив ОАМ. Акт №708 от 28.10.1955.
- 269. Архив ОАМ. Акт №709 от 5.11.1955.
- 270. Архив ОАМ. Акт №710 от 5.11.1955.
- 271. Архив ОАМ. Акт б/н от 9.04.1934.
- 272. Журнал учета вспомогательного фонда ОЗЕПИ.
- 273. РГИА. Ф.472, оп.17, д.64 (1843-1848).
- 274. РГИА. Ф.468, оп.1, д. 3898, ч.2, (1783).

ЭЛЕКТРОННЫЕ РЕСУРСЫ

- 275. Behance: Платформа для демонстрации работ иллюстраторов, дизайнеров, фотографов, операторов и реставраторов. URL: <https://www.behance.net/gallery/5674151/Restauro-di-un-Bassorilievo-in-gesso-del-XIX-sec> (дата обращения: 23.08.2017)
- 276. Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина. URL: <http://www.arts-museum.ru/collections/casts/index.php> (дата обращения: 28.07.2017).
- 277. Государственный Эрмитаж. URL: <https://www.hermitagemuseum.org> (дата обращения: 23.08.2017).
- 278. Кабинет древностей, монет и медалей Национальной библиотеки Франции. URL: <http://medaillesetantiques.bnf.fr/ws/catalogue/app/report/index.html> (дата обращения: 23.08.2017)
- 279. Международная ассоциация по сохранению и продвижению коллекций слепков. URL: <http://www.plastercastcollection.org/en/database.php?d=search&o=Archaeology> (дата обращения: 28.07.2017).
- 280. Министерство культуры Российской Федерации. URL: <http://mkrf.ru/search/index.php?q=842+%EE%F2+8.12.2009&s=%CF%EE%E8%F1%EA> (дата обращения: 20.07.2017).

281. Музей Боннского университета URL: https://www.antikensammlung.uni-bonn.de/sammlungen/copy_of_abguss-sammlung (дата обращения: 27.07.2017).
282. Национальная библиотека Франции. URL: www.bnf.fr (дата обращения: 23.08.2017)
283. Официальный сайт компании Remmers. URL: <http://www.artemundit.com/10243.0.html> (дата обращения: 23.08.2017)
284. Российская национальная библиотека: URL: <http://www.nlr.ru/> (дата обращения: 23.08.2017)
285. Российский государственный исторический архив. URL: <http://www.fgurgia.ru/> (дата обращения: 23.08.2017)
286. Электронная библиотека Гейдельбергского университета. URL: <http://katalog.ub.uni-heidelberg.de/cgi-bin/search.cgi> (дата обращения: 23.08.2017)
287. Электронная база архивных данных Германского Археологического Института и Архива университета г. Кельна. URL: <http://arachne.uni-koeln.de/drupal/> (дата обращения: 23.08.2017)
288. Электронная база данных архива Бизли. URL: <http://www.beazley.ox.ac.uk/index.htm> (дата обращения: 23.08.2017)
289. Электронная база данных Берлинских государственных музеев. URL: <http://www.smb-digital.de> (дата обращения: 23.08.2017)
290. Электронная база периодических изданий на итальянском языке. URL: <http://periodici.librari.beniculturali.it> (дата обращения: 23.08.2017)
291. Электронная библиотека г. Ольденбурга. URL: <http://www.lb-oldenburg.de/> (дата обращения: 23.08.2017)
292. Электронная библиотека Германского археологического института URL: <http://www.dainst.org/dai/meldungen> (дата обращения: 23.08.2017)
293. Электронная энциклопедия Э. Треккани. URL: [http://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-lafreri_\(Enciclopedia-Italiana\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-lafreri_(Enciclopedia-Italiana)/) (дата обращения: 23.08.2017).

Иконографический и сюжетно-композиционный состав некоторых дактилиотек XVIII-XIX вв.

Классы и разделы	Л. де Гравель	П.Ж. Мариетт	Ф.Д. Липперт	И.И. Винкельман	Дж. Б. Висконти	Дж. Тасси	Дж. Тасси	И.И. Бецкой	Т. Кадес	М. Краузе / Э.Г. Тёлкен
	«Собрание древних резных камней»	«Трактат о резных камнях»	Dactyliothesa universalis	«Описание резных камней барона фон Штоша»	«Каталог сургучных слепков, снятых с античных камней и инталий»	«Каталог слепков в сере»	«Каталог с краткими пояснениями»	«Роспись с истолкованием кабинета резных камней»	Impronte Gemmarie	Слепки с резных камней в Берлине
	1732–1737	1750	1755–1763	1760	1768	1775	1791	1772	1830–1840	1840-е
I	Божества	Божества	Божественная мифология	Египетские геммы и геммы, связанные с культурами этого народа	Фигуры и портреты богов и богинь	Египетские божества	Египетские иероглифы	Египетские камни	Главные божества	Египетские божества и символика
II	Жертвоприношения	Юпитер	Жертвоприношения и ритуалы греков	Священная мифология или история богов греческих, этрусских, римских и всего, что касается их культов	История / Римская история	Греческие и римские боги и богини	Олимпийские боги	Мифология	Второстепенные божества	Древнегреческая и этруская глиптика
III	Головы и персонажи	Талисманы и абраксасы	«Геммы гомерические»	Историческая мифология	Философы и поэты	Греческие и римские философы, поэты и ораторы	Игры, Гимнасий	Историческая мифология	Герои	Произведения греческих и римских мастеров
IV	Игры	Игры и празднества	Герои, цари и царицы древности	Древняя история	Цари и царицы	Правители, цари и герои	Аллегии	Древняя история	Выдающиеся мужи	Герои
V		Животные	Греческие мудрецы и художники	Игры, празднества, вазы, и кольца с символами	Римские консулы, императоры и императрицы	Легендарный век греков	Религиозные церемонии	Игры, празднества, пиры, вазы, символы	Персидские сюжеты	Греческие и римские поэты, философы, политические деятели, императоры
VI			Основание Рима и выдающиеся римляне, римские цари и императоры	Суда и морское дело	Разные сюжеты (современные резчики)	Римская история	Век героический или легендарный	Суда и морское дело	Арабские легенды	Занятия и профессии
VII			Игры и римские обряды	Животные, насекомые и домашние птицы		Цари и консулы Рима	Век исторический: цари и римская история	Животные и химеры	Египетские скарабеи	Орудия труда
VIII			Животные различных видов и монстры	Абраксасы		Императоры и императрицы	Выдающиеся римляне	Талисманы и абраксасы	Резные камни XV века и позднее	Животные
IX			Изображения некоторых современных правителей и выдающихся деятелей			Маски, химеры, вазы и сфинксы	Неизвестные головы [портреты]		Работы современных резчиков	Памятники эпох упадка искусства
X						Животные	Неизвестные сюжеты			
XI							Животные			
XII							Вазы и урны			
XIII							Современная резьба			
XIV							Разное			

Состав Эрмитажной коллекции слепков

Коллекция	Количество слепков	Материал	Год поступления	Место хранения
Собрание Липперта в 3-х футлярах	2977	гипсовая масса	?	ОЗЕПИ
Собрание слепков с резных камней Екатерины II	10 433	стеклянная масса	1780-1796	ОЗЕПИ
Кабинет Дж. Тасси с дополнениями	30 655	белая эмаль / сургуч	1781-1806	ОЗЕПИ
Дактилитека И.И. Бецкого	4509	стеклянная масса / сургуч	1776/1923	ОАМ
Слепки с геммы кабинета Фарнезе	590	стеклянная масса	1783	ОАМ
Венское собрание	267	гипсовая масса	1809	ОЗЕПИ
Венское собрание	893	гипсовая масса	1840-е	ОАМ
Слепки с резных камней Флорентийской галереи в 9-ти футлярах	644	сургуч	1846	ОЗЕПИ
Gemmen Abrücke d.K. sammlung zu Berlin	4031	гипсовая масса	1845-46	ОАМ
Gems of British Museum Cameos	71	гипсовая масса	1889	ОАМ
Gems of British Museum Intaglios	784	гипсовая масса	1889	ОАМ
Impronte Gemmarie Tommaso Cades	6516	гипсовая масса	1830-1840	ОАМ / ОЗЕПИ
Liberotti Impronte. Opere scelte	100	гипсовая масса	1830-1840	ОАМ
Liberotti Impronte. Opere scelte	330	гипсовая масса	1830-1840	ОЗЕПИ
Собрание К.О. Веселовского	3689	гипсовая масса	1830	ОАМ
Собрание слепков Ф.фон Штоша	3444	гипсовая масса	1829	ОЗЕПИ
Гаагское собрание – 1	2944	гипсовая масса	1845 (?)	ОЗЕПИ
Гаагское собрание – 2	113	гипсовая масса	1845	ОАМ
Impronte Gemmarie + дублет	3983	гипсовая масса	1868	ОАМ
Impronte Gemmarie centurias 1-6 + дублет	551	гипсовая масса	1829-1867	ОАМ
Инталии коллекции Перовского	63	гипсовая масса	1870-е (?)	ОАМ
Собрание Пихлеров в 4-х футлярах	337	гипсовая масса	1845	ОЗЕПИ
Парижское собрание	126	гипсовая масса	1845	ОАМ


Cabinet du Roi du Paris	117	гипсовая масса	до 1846	ОЗЕПИ
Собрание Торвальдсена в 2-х футлярах	581	гипсовая масса	?	ОЗЕПИ
Слепки из собрания С.Д. Шереметьева в 1 футляре	2167	сургуч (?)	?	ОЗЕПИ
Слепки с отпечатками резных каменной работы Дорша	36	сургуч	?	ОЗЕПИ
Слепки князя С. Понятовского	437	гипсовая масса	1846/1969	ОЗЕПИ
Отливки с камей Марии Федоровны	335	стеклянная масса	до 1835	ОЗЕПИ
6 сафьяновых футляров с металлическими отливками	111	чугунные и металлические отливки	1852	ОАМ
Слепки с резных камней Бартоломео и Паоло Паолетти	307	гипсовая масса	1920	ОЗЕПИ

**Таблица соответствия слепков с гемм Фарнезе в Эрмитаже и инвентаре
Национального археологического музея в Неаполе**

Э	Н	Э	Н	Э	Н	Э	Н	Э	Н
10	977/26822	95	42/25874 62/258894	238	964/26809	344	293/26131	455	1475/27337
11	36/25868	99	21/25853 158/25991	239	126/25959 120/25953	351	265/26103	467	596/264435
12	84/25917	118	15/258847	248	113/25946	354	360/26199 363/26202	469	766/26605
14	927/26772	120	21/25853 158/25991	250	106/25939	357	359/26198	475	323/26162
15	1075/26920	128	98/25931 140/25973	270	404/26243	360	443/26282	476	237/26075
18	66/25898 118/25951 119/259952	140	85/25918	276	215/26053	365	285/26123	477	280/26118
26	989/26834	159	988/26833	283	399/26238	368	264102	478	310/26149
28	927/26772	161	195/26029	286	372/26211	374	365/26204	482	333/26172 560/26399
29	37/25869	163	1094/26939	291	312/26151	375	301/26139	490	1135/26980
30	106/25939	166	102/25933	293	653/26492	379	460/26299	495	302/26140
36	37/25869 56/25888	176	194/26028	298	363/26202	385	370/262209 595/26434	499	307/26146
46	47/25879	193	993/26838	308	625/26464	399	217/26055	500	431/26270
47	147/25980 170/26004	195	52/25884	310	358/26197 604/26443	413	325/261164	541	321/26160
54	1008/26853	197	109/25942	313	585/26424 814/26653	435	354/26193	547	694/26533
56	74/25907 145/25978	219	960/26805	315	266/26104	438	836/26675	556	759/26598
60	74/25907 145/25978	221	1162/27007	316	286/26124	445	255/26093	561	787/26626
62	12125954	230	1120/25953 126/25959	328	327/26166	448	463/26302	583	759/26598
78	79/25912	237	117/25950	332	316/26155	452	506/26345	596	787/26626
81	1162/27007			339	39826237 450/26289				

Э — номер слепка по эрмитажному инвентарю «Catalogo delle Pietre Originalli del Real Museo Farnesiano di Napoli»

 — слепок выполнен в стеклянной пасте

 — слепок выполнен в затонированной скальоле

Н — инвентарный номер геммы, с которой мог быть снят слепок по инвентарю Неаполитанского археологического музея (по У. Паннуги).

Мастерские по изготовлению слепков и продаже в Риме в 1780-1850 гг.⁶⁸⁰.



- | | | | | | |
|---------------------|---|------------------------------|----------------------|---|------------------------------|
| 1. А. и Н. Амастини | — | Виа дель Марио ди Фиори, (?) | 8. А. Оделли | — | Виа делле Кватро Фонтане, 11 |
| 2. Т. Кадес | — | Виа дель Корсо, 456 | 9. А. Оделли | — | Виа делле Камералле, 67 |
| 3. Дж. Пихлер | — | Виа дель Корсо, 456 | 10. Дж. Либеротти | — | Виа дель Бабуино, 105 |
| 4. Т. и А. Кадес | — | Виа дель Корсо, 28 | 11. Дж. Либеротти | — | Виа деи Кондотти, 36/37 |
| 5. Н. Чербара | — | Пьяцца ди Спанья, 9 | 12. Б. и П. Паолетти | — | Пьяцца ди Спанья, 49 |
| 6. Л. Пихлер | — | Пьяцца ди Спанья, 9 | 13. К. Бранденбург | — | Виа ле Казе, 49 |
| 7. Дж. Джирометти | — | Виа Виттория, 60 | 14. Дж. Коррадо | — | Виа Фраттина, 146 |
| | | | 15. И.Ф. Рейфенштейн | — | Палаццо Дзуккари |

⁶⁸⁰ Использован фрагмент карты Рима «Pianta della Città di Roma: con la indicazione di tutte le antichità e novi abbellimenti: pubblicata in Roma nell'anno MDCCCXLIII [1843] / Pietro Ruga incise».

ФГБУК «Государственный Эрмитаж»

На правах рукописи

Дмитриева
Елена Николаевна

Дактилиотека — Studiensammlung эпохи классицизма
(по материалам эрмитажной коллекции слепков с античных гемм)

Том II
Альбом иллюстраций

специальность 17.00.04
изобразительное и декоративно-прикладное искусство
и архитектура

Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения

Научный руководитель
к.и.н. Н.К. Жижина

Санкт-Петербург
2018



Рис.1 Боттиччели С. Портрет дамы (Симонетты Виспуччи в образе нимфы).
Доска, темпера, 81,8x54 см, 1475-1480
Штеделевский художественный институт, Франкфурт-на-Майне, inv. 936



Рис. 2 Боттиччели С. Портрет дамы (Симонетты Виспуччи в образе нимфы). Доска, темпера, 81,8x54 см, 1475-1480 Штеделевский художественный институт, Франкфурт-на-Майне, inv. 936



Рис. 3 Марсий, Аполлон и Олимпий «Печать Нерона», инталия Сердолик, 40x34 мм, I в. н.э., надпись: LAV.R MED Национальный археологический музей, Неаполь, инв. 26051

Одна из наиболее выдающихся коллекций резных камней эпохи Возрождения принадлежала флорентийской династии Медичи. Лоренцо Медичи, чтобы обозначить принадлежность того или иного экземпляра своему собранию, делал на нем гравировку LAV.R.MED. Нередко геммы именно его коллекции становились образцами для современных ему резчиков.



Рис. 5 Марсий, Аполлон и Олимпий камень, сардоникс, эпоха эллинизма Размеры: 49x57 мм НБФ, Париж, inv. Samee.41



Рис.4 Марсий, Аполлон и Олимпий камень, оникс, 1400-е Размеры: 21x16 мм Частная коллекция, Лондон



Рис.6 Марсий, Аполлон и Олимпий камень, сардоникс, Италия, к. XVI в. Размеры: 29x37 мм ГЭ, Санкт-Петербург, инв. К-475



Рис 7. Лист из альбома Энеа Вико «Ex antiquis cameorum et gemmae delineata». 1523-1567. Британский музей, Лондон, инв. 1871, 0812.806.

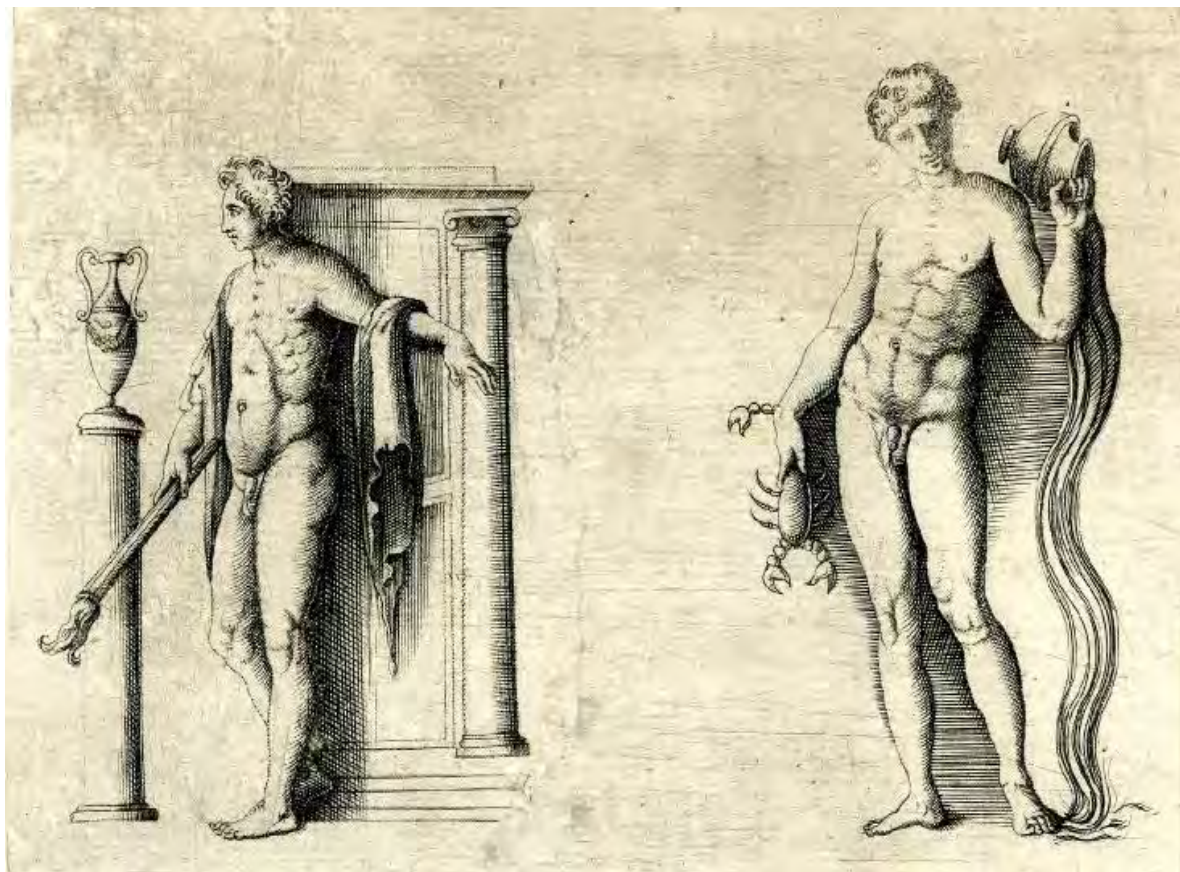


Рис. 8 Лист из альбома Энеа Вико «Ex antiquis cameorum et gemmae delineata». 1523-1567. Британский музей, Лондон, инв. II,5.80.



Рис. 9 Абрахам Горлей. Гравюра из «Dactyliotheca seu Annulorum sigillarium quorum apud priscos tam Graecos quam Romanos usus: e ferro aere argento & auro promptuarium: accesserunt variarum gemmarum quibus antiquitas in sigillando uti solita sculpturae».

Дельфт, 1601.

Уорбургский институт, Лондон



Рис. 10 Портрет Я. Де Вильде. Фронтиспис из труда Я. де Вильде «Gemmae selectae antiquae e museo Jacobi de Wilde: sive L. tabulae diis deabusque gentiliu ornatae, per possessorem conjecturis, veterumque poetarum carminibus illustratae». Amstelaedam, 1703.



Рис. 11 Гравюра из труда Якоба де Вильде «Gemmae selectae antiquae e museo Jacobi de Wilde: sive L. tabulae diis deabusque gentiliu ornatae, per possessorem conjecturis, veterumque poetarum carminibus illustratae». Amstelaedam, 1703.

Слева и справа инталии, с которых сделаны гравюры:

1. Трезубец и надпись: VE IV OP VQ VA AM, инталия, сардоникс, 1600-1700 гг., инв. GS 11228
2. Орел с пальмовой ветвью, под ним козерог, инталия, агат, I в. н.э., 12x9,5 мм, инв. GS 00567
3. Зевс-Юпитер на троне, с патерой в левой руке и орлом у ног, агат, II-III в. н.э., 19x15 мм, инв. GS 01009
4. Корабль с веслами, над ним козерог с пальмовой ветвью, инталия, никола, I-II в. н.э., 13.5x11 мм, инв. GS-00622

Национальный музей древностей, Лейден



Рис. 12 Неизвестный художник. Лавка Антиквара в Неаполе.
Бумага, гуашь, 1798 г.,
Частная коллекция, Рим



Рис. 13 Неизвестный художник. Лавка Антиквара в Неаполе. Деталь
Бумага, гуашь. 1798 г.,
Частная коллекция, Рим



Рис. 14 Члены общества дилетантов. Дж. Рейнольдс. 1777-1779.
Холст, масло
Брукс клуб, Лондон



Рис. 15 Гравюра К.Ф. Блессендрофа по рисунку А. Тервестена для труда Л. Бегера «*Thesaurus Branderburgicus selectus sive gemmarum et numismaticum graecorum in cimeliarchio electorali brandenburgico, elegantiorum series commentario illustratae a L. Begero, serenissimi electoris brandenburgici consiliario ab antiqvitatibilibs bibliotheca*». Bd.1. Berlin-Leipzig. 1696.



Рис. 16 Приписывается Я. Гюисмансу. Портрет Томаса Шиффинча (1655-1660)
Холст, масло, 113,0 x 93,3 см
Национальная портретная галерея, Лондон, инв. NPG-816



Рис. 17 Портрет дамы. Венецианский художник, 1780-1789 в.
Холст, масло.
Художественный музей Уолтерса, Маунт-Вернон, инв.37.394.



Рис. 18 Тидей.
Инталия, сердолик, V в. до н.э. Этрурия
Надпись: TVTE
Античное собрание, Берлин. инв. FG195.



Рис. 19 Гемма с Тидеем
Иллюстрация из книги И.И. Винкельмана
«Monumenti antichi inediti». Vol.1 Roma. 1767.



Рис.20 Пеша П.-М. «Перстень Микеланджело»
инталия, сердолик, XVI в.
Кабинет монет и медалей, Национальная
библиотека, Париж, инв.58.2337



Рис. 21 Бушардон Э. «Перстень Микеланджело»
Рисунок к трактату Ж.П. Мариетта «Traité des
pierres gravées». Paris. 1750.
Бумага, сангина, тушь.
В нижней части виньетки прикреплен слепок с
инталии, с которого Мариетт выполнил рисунок
Лувр, Париж



Рис. 22 Два знаменитых антиквара: барон фон Штош и Маркантонио Саббатини
Гравюра А. Понда по рисунку П.Л. Гецци, 1739
Wellcome Library, Лондон, инв. ICV No 40626



Рис. 23 Портрет барона Ф. фон Штоша, слепок с инталии работы К. Костанци
Сургуч, бумага, 1-я пол. XVIII в.
Библиотека Казантензе, Рим



Рис. 24 Геракл, убивающий стимфалийских птиц.
Рисунок из труда М.П. Гравелля
«Recuel de pierres gravées antiques». Vol.1, Paris, 1732.



Рис. 25 Геракл, убивающий стимфалийских птиц.
Инталия, сердолик, 1 в. до н.э. Рим. Оправа новая
Кабинет монет и медалей, Национальная
библиотека, Париж, inv. 58.1764.



Рис. 26 Менелай с телом Патрокла (?)
Рисунок из труда М.П. Гравелля
«Recuel de pierres gravées antiques». Vol.2, Paris, 1737



Рис. 27 Менелай с телом Патрокла (?)
Инталия, николо, 1 в. до н.э. Рим. Оправа XVII в.
Кабинет монет и медалей, Национальная
библиотека, Париж, инв. inv.58.1816.



Рис. 28 Бушардон Э. Гравюра из трактата П.Ж. Мариетта «Traité des pierres gravées» Vol. 1. Paris, 1750.



Рис. 29 Геракл музыкант. Бушардон Э. Гравюра из трактата П.Ж. Мариетта «Traité des pierres gravées» Vol. 2. Paris, 1750.



Рис. 30 Геракл музыкант. Инталия, сердолик, Iв. до н.э.-I в.н.э., Рим Кабинет монет и медалей, Национальная библиотека, Париж, инв. 58.1772



Рис. 31 Кунего Д. Портрет Кристиана Дэна (1696-1770) Фронтиспис из книги Ф.М. Дольче «Descrizione istorica del museo di Cristiano Denh». Т.1. Roma. 1770



Рис. 32 Гипсовые слепки с античных резных камней производства Ф. Дольче. 1770-е Музей Метрополитен, Нью-Йорк



Рис. 33 Гипсовые слепки с античных резных камней производства Ф. Дольче. 1770-е Музей Метрополитен, Нью-Йорк



Рис. 34 Сургучные слепки с античных резных камней производства Ф. Дольче (фрагмент). 1770-е Музей Метрополитен, Нью-Йорк



Рис. 35 Г. Ричарделли. Палаццо Дзуккери, вид с площади Гринита-деи-Монти
Бумага, акварель, 1780-е гг.

Архив проекта Roma Sparta <https://www.romasparta.eu/foto-roma-sparta/94604/palazzo-zuccari-2>



Рис. 36 Ходовецкий Д.Н. Ф.Д. Липперт и А. Цинг. 1796 г. Государственные Художественные собрания Дрездена Инв. А 1946-9981

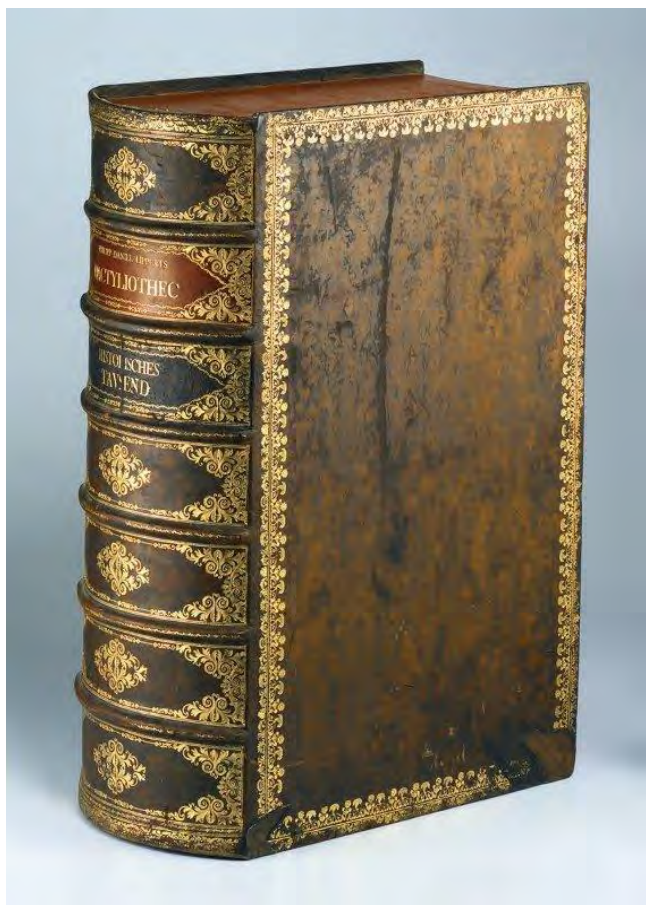


Рис. 37 Том «Daktyliotheca Universalis» со слепками производства Ф.Д. Липперта. 1755-1762 Университет Аугсбурга.

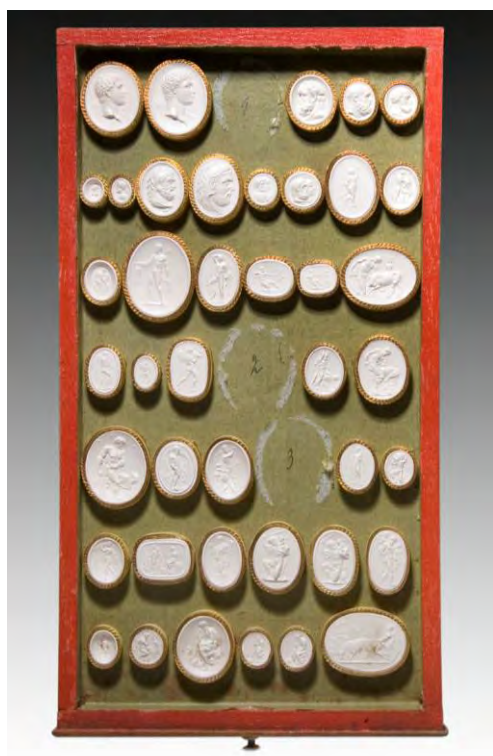


Рис. 38 Лоток со слепками с античных резных камней из «Daktyliothecae Universalis» Ф.Д. Липперта. 1755-1762



Рис. 39 Том «Daktyliotheca Universalis» с выдвигаемыми лотками Ф.Д. Липперта. 1755-1762 19 Университет Аугсбурга.

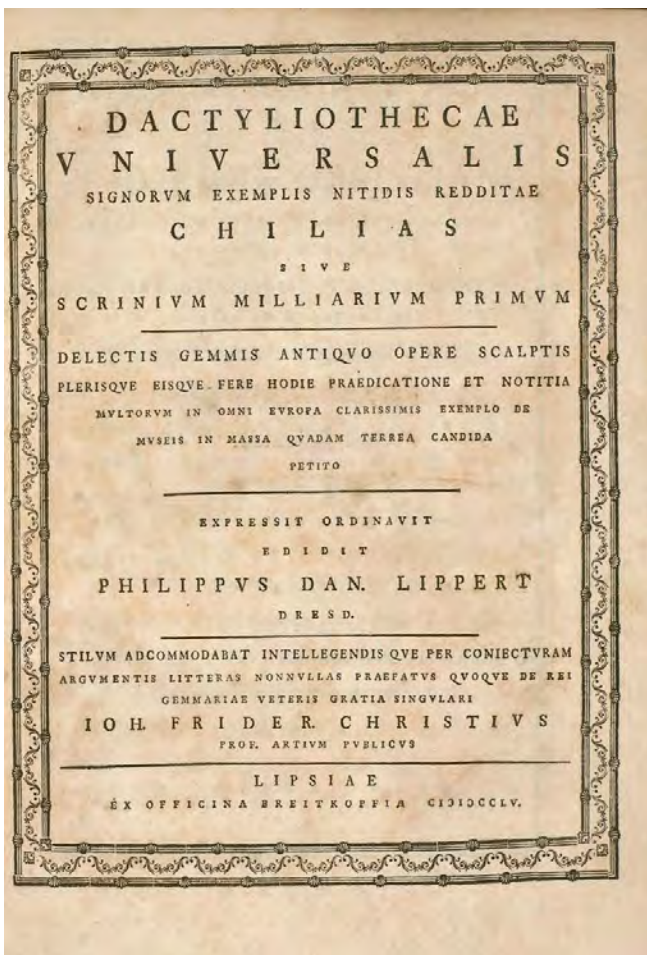


Рис. 40 Фронтиспис каталога «Daktyliothecae Universalis» Ф.Д. Липперта. Т.1. Лейпциг.1755.



Рис. 41 Страница из каталога «Daktyliothecae Universalis» Ф.Д. Липперта. Лейпциг. Т.1. Лейпциг, 1755.



Рис. 42 «Роскошное издание» «Daktyliothecae Universalis» Ф.Д. Липперта. 1792. Рейксмузеум, Амстердам.

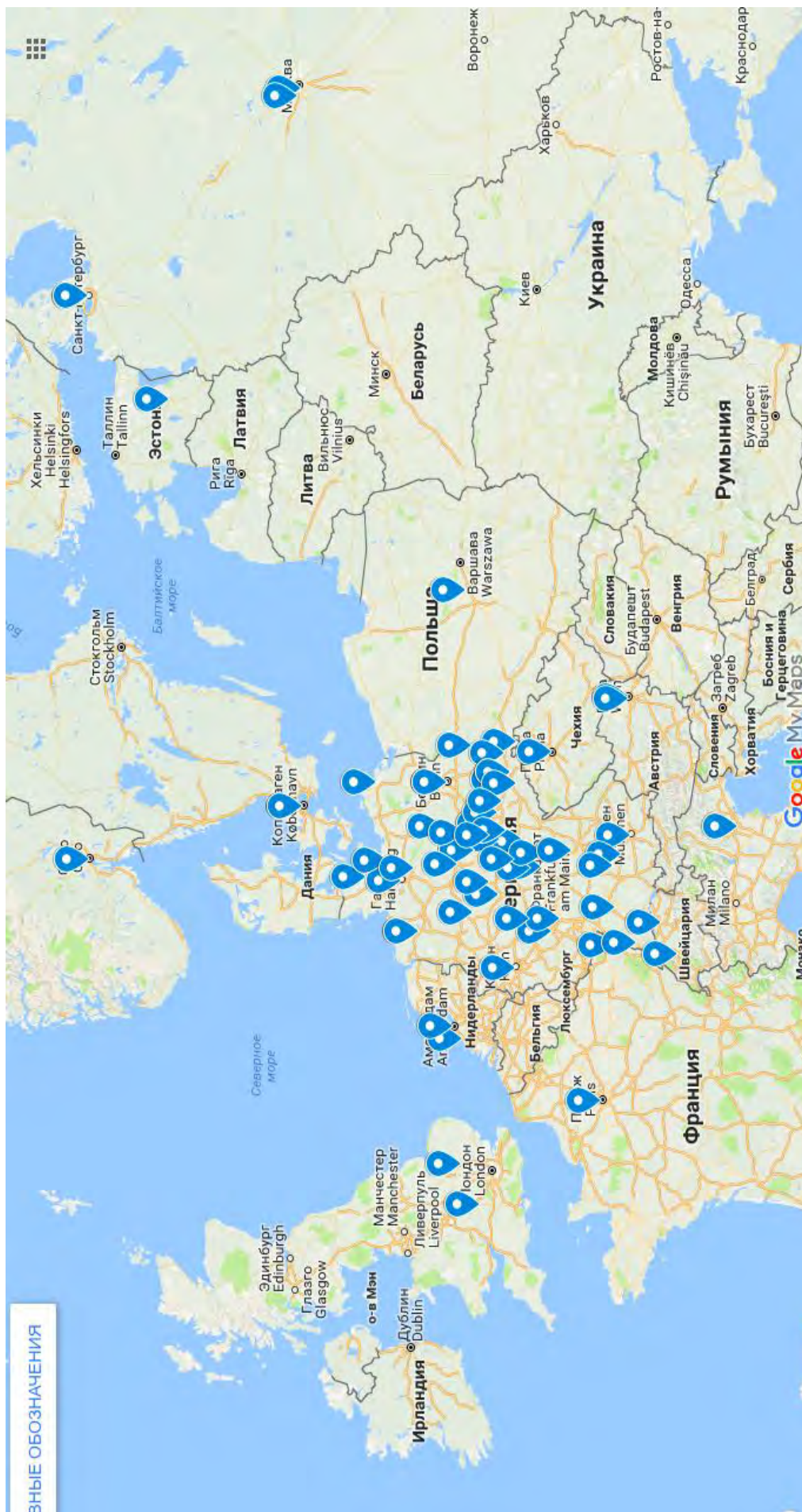


Рис. 43 Распространение «Daktiothecae Universalis» Ф.Д. Липперга.
 Составлено по Kockel V., Graepler D. Daktiotheken – Götter & Caesaren aus der schublade: Antike
 Gemmen in Abdrucksammlungen des 18. und 19. Jahrhunderts. Munich, 2006.
<http://www.daktiothek.de/lippertsche-daktiothek/en/>



Рис.44 Липперт Ф.Д. «Daktyliothecae Universalis: Mythologisches und historisches Tausend»
Дерево, войлок, картон, гипс, 59x21x35см, последняя треть XVIII в.
Национальный музей древностей, Лейден, АМ 111



Рис. 45 Аллан Д. Портрет Джеймса Тасси
Холст, масло, 1781
Шотландская национальная портретная галерея, Эдинбург, инв. PG 576



Рис. 46 Визитная карточка Дж. Тасси.
Британский музей, Лондон, инв. Banks, 66.47



Рис. 47 Слпки с античных резных камней, выполненные в «белой эмали». Дж. Тасси. конец XVIII в.
Музей Метрополитен, Нью-Йорк, инв.10.33.6b



Рис. 48 Голова императора Августа в профиль (влево). Слпок с камеи римского времени. «Белая эмаль». Дж. Тасси. Конец XVIII в.
Британский музей, Лондон, инв. 1996,0116.1

A
CATALOGUE,
of
Impressions in Sulphur,
OF
Antique and MODERN Gems,
From which
Pastes are MADE and Sold,
BY

J. TASSIE Compton Street, 2nd door from Greek Street Soho.



L O N D O N.

Printed for J. Murray N^o 32 Fleet Street, 1775

Price 1^s 6^d.

Рис. 49 Фронтиспис каталога Дж. Тасси «A Catalogue of Impressions in sulphur, of Antique and Modern gems, from which pastes are made and sold, by J. Tassie». London, 1775.



Рис. 50 Дубовый кабинет с 3824 сургучными слепками Дж. Тасси
 Дерево (дуб), сургучная масса, латунь, бумага, Англия, 1766-1776 гг.
 Размеры: 50,8x76,2x35,56
 Художественный музей Уолтерса, Балтимор, инв. 42.1449



Рис. 51 Каталог Дж.Тасси «A Catalogue of Impressions in sulphur, of Antique and Modern gems, from which pastes are made and sold, by J. Tassie», и лоток со слепками, указанными в каталоге
 Сургучная масса, дерево, латунь, бумага
 Библиотека Арма Робинсон, Арма, инв. P001962929



Рис. 52 Венера и Амур.
Матрица для изготовления слепков, 1774
Размеры: 42x39 мм.
Музей Веджвуда, Сток-он-Трент



Рис. 53 «Медуза Строчици», инталия, халцедон
50 г. до н.э., Италия
Размеры: 30x25 мм.
Британский музей, Лондон, инв. 1867,0507.389



Рис. 54 Голова Медузы.
Матрица для изготовления слепков, 1775
Размеры: 48x40 мм.
Музей Веджвуда, Сток-он-Трент



Рис. 55 Юнона Людовизи
мрамор, 1-я пол. 1 в. н.э., Рим
Палаццо Альтемпс,
Национальный музей Рима,
Рим, инв.8631



Рис. 56 Юнона Людовизи
слепок с инталии Н. Марчанта,
гипс, 1-я пол. XIX в.
мастерская Амастини, Рим
Архив Бизли, Оксфорд



Рис. 57 Голова Юноны в диадеме
имитация инталии, стеклянная
паста, оправа золотая
Государственный Эрмитаж, СПб,
инв. И 9720



Рис. 58 Спящий Эндимион
мрамор, 1 в.н.э., Рим
Палаццо Нуово, Капитолийские музеи,
Рим, инв. 92



Рис. 59 Спящий Эндимион
гипс, слепок с инталии Н. Марчанта,
1-я пол. XIX в., мастерская Амастини, Рим
Архив Бизли, Оксфорд



Рис. 60 Геркулес Фарнезе
Мрамор, III в. до н.э., Рим
Археологический музей Неаполя,
Неаполь, инв. 6001



Рис. 61 Геркулес Фарнезе
слепок с инталии Н. Марчанта, 1 пол. XIX в.
гипс, бумага, мастерская Амастини, Рим
Архив Бизли, Оксфорд

Catalogo delle Copie delle Statue del Signor Cardinali

1	Melisso	27	Alessandro Spinante
2	Antinoco	28	Lago Calceola
3	Antonino	29	Carone
4	Givoo	30	Alessandro
5	Indimione	31	Lucio Vero
6	Aristarco	32	Alessandro Magno
7	Niobe figlia	33	March Aurelio
8	Pompeo	34	Ultriano Augusto
9	Plinio	35	Caffè Petella
10	Castore	36	
11	Arrianna	37	Jaonetto
12	Poluce	38	Ercole
13	Alcibiade	39	Apollone
14	March Aurelio Giovane	40	Esculapio
15	Giulio Cesare	41	Niobe
16	La Susanna	42	Justina Allonora
17	Basante	43	Ercole e Arianna
18	Allonora	44	Retrato di Santa Caterina
19	March Quirio Bruto	45	Minerva
20	Atalanta	46	Retrato del Carlo
21	Genio	47	Aspase
22	Craxiano	48	Ercole
23	Epifanio	49	Allegorie allua
24	Giunone	50	Giunone
25	Alcibiade	51	Castore
26	Niobe all'ora		

Рис. 62 Страницы каталога слепков с резных камней Н. Маршана мастерской Амастини, Рим, посл. четверть XVII в.
Архив Бизли, Оксфорд

52	Retrato del Sommo Pontefice	71	Allegorie
53	Retrato del Cavalier Malacostrot	72	Amore che s'innamora i Diavoli
54	Retrato del Cardinal Campell	73	Allegorie effusa
55	Retrato del Marchese Hart	74	Venere che Esculapio Bagnia
56	Retrato di Pietro Cupell	75	Esculapio che si riprospinge dellecto
57	Retrato del Cavaliere Romano Venetico	76	Torquato effuso
58	Retrato di Michel' Lucan	77	Amore e Psichetta
59	Retrato del Signor Marchese	78	Ercole
60	Retrato di David March Comica Inglese	79	Demostene
61	Retrato di Alberto Colonna Irlandese	80	Jaonetto che Ridono
62	Retrato di Leo Clavio	81	La Dacia
63	Retrato di Giacomo Longi dal Cardinale	82	Ercole e Antistialexa Regina d'Asia
64	Retrato di Alessandro Salsolchi	83	Antistialexa
65	Retrato di Caterina di Regina di Napoli	84	Castore e Lulice
66	Retrato di Alessandro della Campel	85	Amore e Baccante
67	Retrato del Marchese Baroni	86	Cosimo
68	Retrato di Alessandro Frabonico	87	Indimione
69	Retrato di Alberto Lucan	88	Amore che Bagnia l'anima
70	Vittorio Stronca	89	Bacco e Arianna
71	Niobe	90	Allegorie
72	Amore che s'innamora la face	91	Amore e psichetta
73	Retrato del Cavalier Savaris	92	La Dacia
74	Amore che s'innamora la face	93	Indimione
75	Retrato del Cavalier Savaris	94	Venere ed Elena
76	Amore che s'innamora la face	95	La fortuna
77	Allegorie effusa	96	Allegorie
78	Allegorie effusa	97	
79	Allegorie effusa	98	
80	Allegorie effusa	99	
81	Allegorie effusa	100	
82	Allegorie effusa	101	
83	Allegorie effusa	102	
84	Allegorie effusa	103	
85	Allegorie effusa	104	
86	Allegorie effusa	105	
87	Allegorie effusa	106	
88	Allegorie effusa		
89	Allegorie effusa		
90	Allegorie effusa		

№ 54 по каталогу Дж. Тасси «A Catalogue of one hundred impressions from gems, engraved by Nathaniel Marchant». London, 1792. P.22:

«См. Гомер «Илиада, XVIII. Сердолик.

По камее греческого резчика из коллекции монсеньора Ферретти, которая прежде принадлежала графине Чаросини; камень был сломан посередине, фрагментирована: почему часть инталии была дополнена в соответствующей части».



Рис. 63 Горе Ахиллеса, узнавшего о смерти Патрокла. Слепок с фрагмента камее I в. до н.э. мастерская Т. Кадеса. 1-я пол. XIX в. Музей изящных искусств, Бостон.



Рис. 64 Горе Ахиллеса, узнавшего о смерти Патрокла. Слепок из стеклянной пасты с инталии Н. Марчанта. 29x22 мм. Надпись: MARCHANT F.ROMÆ Мастерская Дж. Тасси (Лондон / Эдинбург), посл. четверть XVIII в. Британский музей, Лондон, инв.1873,0502.44



Рис. 65 Горе Ахиллеса, узнавшего о смерти Патрокла. Имитация инталии. Темно-зеленая стеклянная паста. Вставлена в золотую фигурную печатку английской работы. 34x25 мм. Надпись: MARCHANT F.ROMÆ ГЭ, Санкт-Петербург, инв. И 11731



Рис. 66 Горе Ахиллеса, узнавшего о смерти Патрокла. Имитация камее. Двухслойная паста: белый рельеф на темно-зеленом фоне. Оправа медная перстневидная. 29x23 мм. ГЭ, Санкт-Петербург, инв.К4783

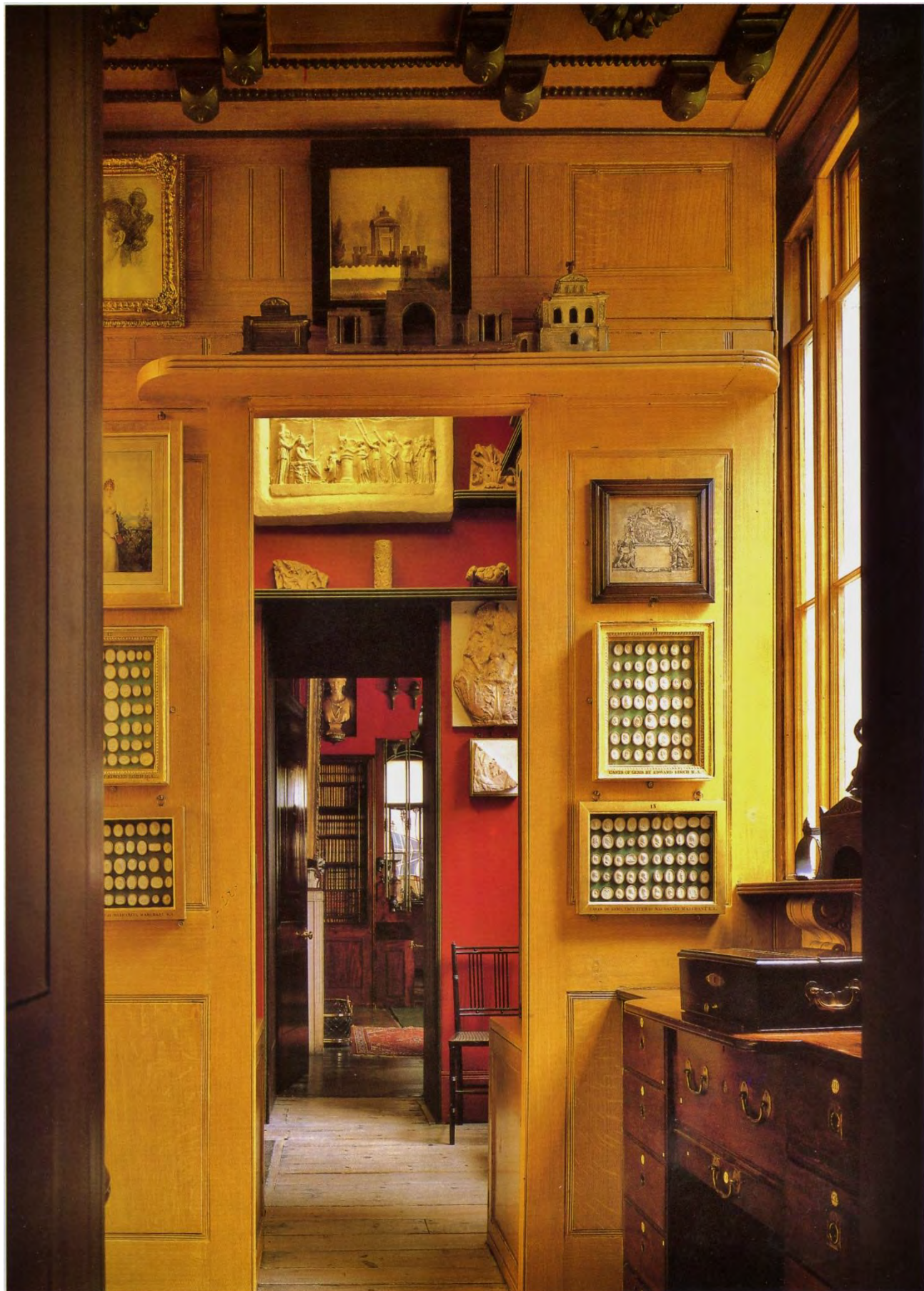


Рис. 67 Слпки с резных камней Н. Марчанта, в интерьере кабинета Дж. Соуна
Музей сэра Дж. Соуна, Холборн, Лондон



Рис.68 Коллекция слепков с резных камней
Гипс, бумага, дерево, мастерская Т. Кадеса, Рим, 30-40-е гг., XIX в.
Британский музей, Лондон



Рис. 69 Флора. Тициан. 1515-1517
Холст, масло 79,7 x 63,5 см.
Галерея Уффици, Флоренция



Рис. 70 Флора. Слпок с медали Н. Чербара
Гипс, бумага, мастерская Дж. Либеротти, 30-40-е гг. XIX в., Рим
Надпись: TITIANVS VICELIVS INV FIN NICOLAVS CERBARA
EGVR, d.65 мм
ГЭ, Санкт-Петербург, инв. АСвс-14



Рис. 71 Коллекция слпок с резных камней «Opere schelte»
Гипс, бумага, картон, мастерская Либеротти, 30-40 гг. XIX в., Рим
Northeast Auctions, лот №105, аукцион от 22 марта 2015 г.
<http://northeastauctions.com/>

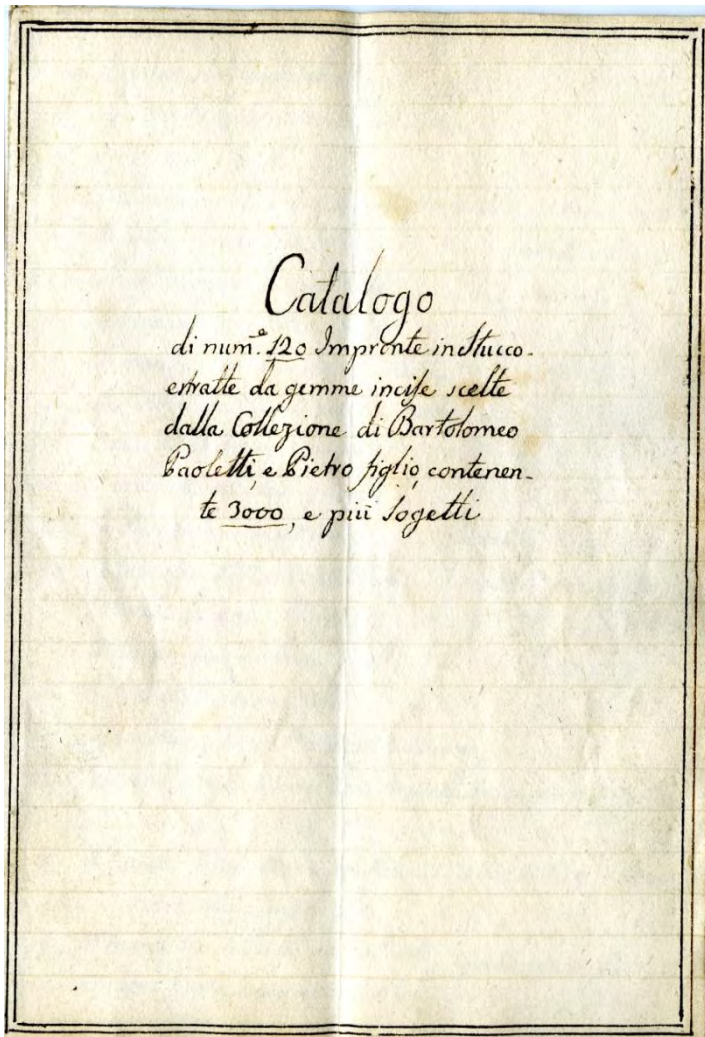


Рис. 72 Фронтиспис каталога гипсовых слепков мастерской Б. и П. Паолетти.
1-я половина XIX в., Рим
Архив Бизли, Оксфорд



Рис. 73 Слпки мастерской Паолетти с изображением выдающихся античных произведений и Нового времени
1-я половина XIX в., Рим
Архив Бизли, Оксфорд



Рис. 74 Слпки с изображением скульптуры А. Кановы и Б. Торвальдсена мастерской Карнесекки, 1-я пол. XIX в. Музей Метрополитен, Нью-Йорк

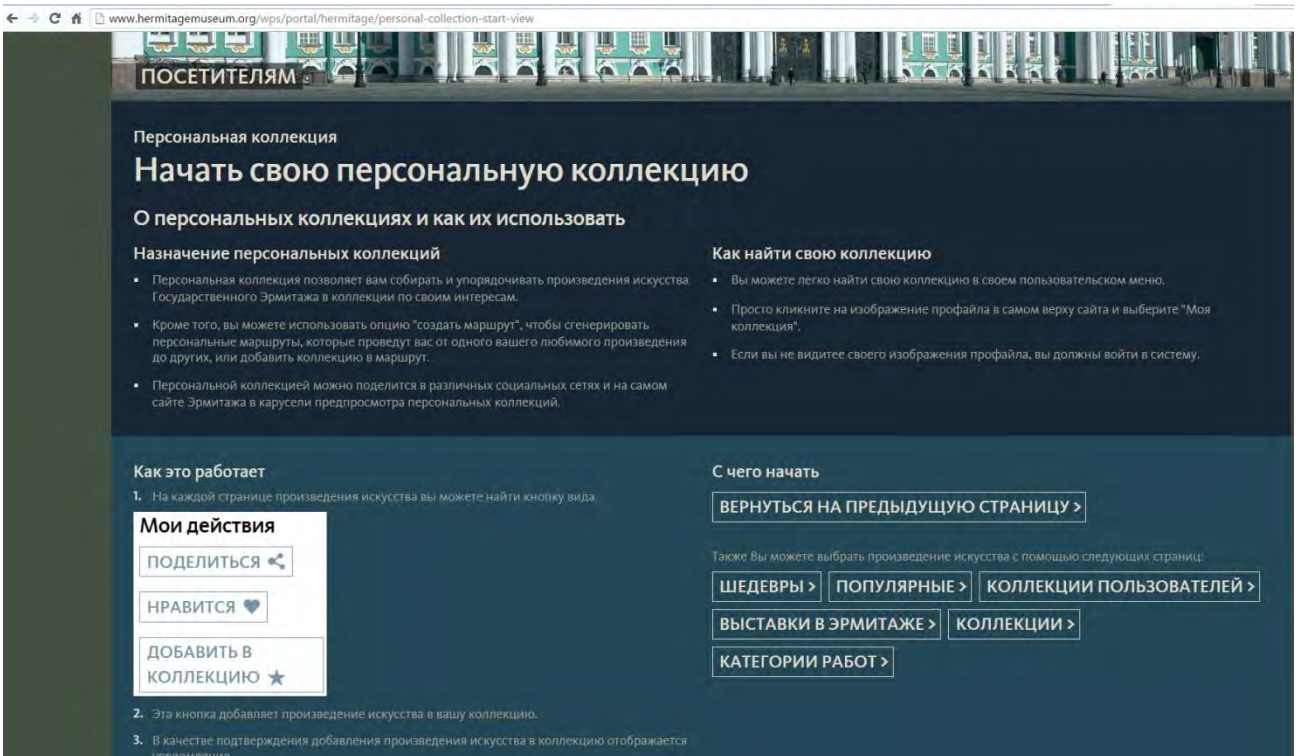


Рис. 75 Скриншот с сайта Государственного Эрмитажа URL: www.hermitagemuseum.org (дата обращения: 08.09.2017)



1



2



3



4

Рис. 76 Фрагменты росписи Усть-Рудицкой грамоты (1756 г.)

1. Амур выливает расплавленную стеклянную массу на плоскость;
2. Амур шлифует плоский набор при помощи станочка;
3. Амур рассматривает изготовленные изделия;
4. Антики, выпускаемые Усть-Рудицкой фабрикой



Рис. 77 Латур М.К. де (1704-1788). Портрет маркизы де Помпадур (1748-55)
пастель с ретушью гуашью,
Лувр, Париж, инв. 27614



Рис.78 Латур М.К. де (1704-1788). Портрет маркизы де Помпадур (1748-55); Деталь
Лувр, Париж, инв. 27614



Рис. 79 Бушардон Э. Жак Гюэ за работой.
Страница из трактата П.-Ж. Мариетта *Traité des pierres gravées*. Vol. 1. Paris, 1750.



Рис. 80 Буше Ф. Портрет Ж.А. Пуассон, маркизы де Помпадур
Холст, масло, 81.2 х64.9 см, 1750 г.
Гарвардский художественный музей, Гарвард, инв. 1966.47



Рис. 81 Буше Ф. Портрет Ж.А. Пуассон, маркизы де Помпадур. Деталь
Холст, масло, 81.2 х64.9 см, 1750 г.
Гарвардский художественный музей,
Гарвард, инв.1966.47



Рис. 82 Гюэ Ж. Портрет Людовика XV в профиль
каменя, трехслойный сардоникс, 1750 г., 45х35 мм
Кабинет монет и медалей Парижской
Национальной библиотеки, Париж, инв.Самée.927

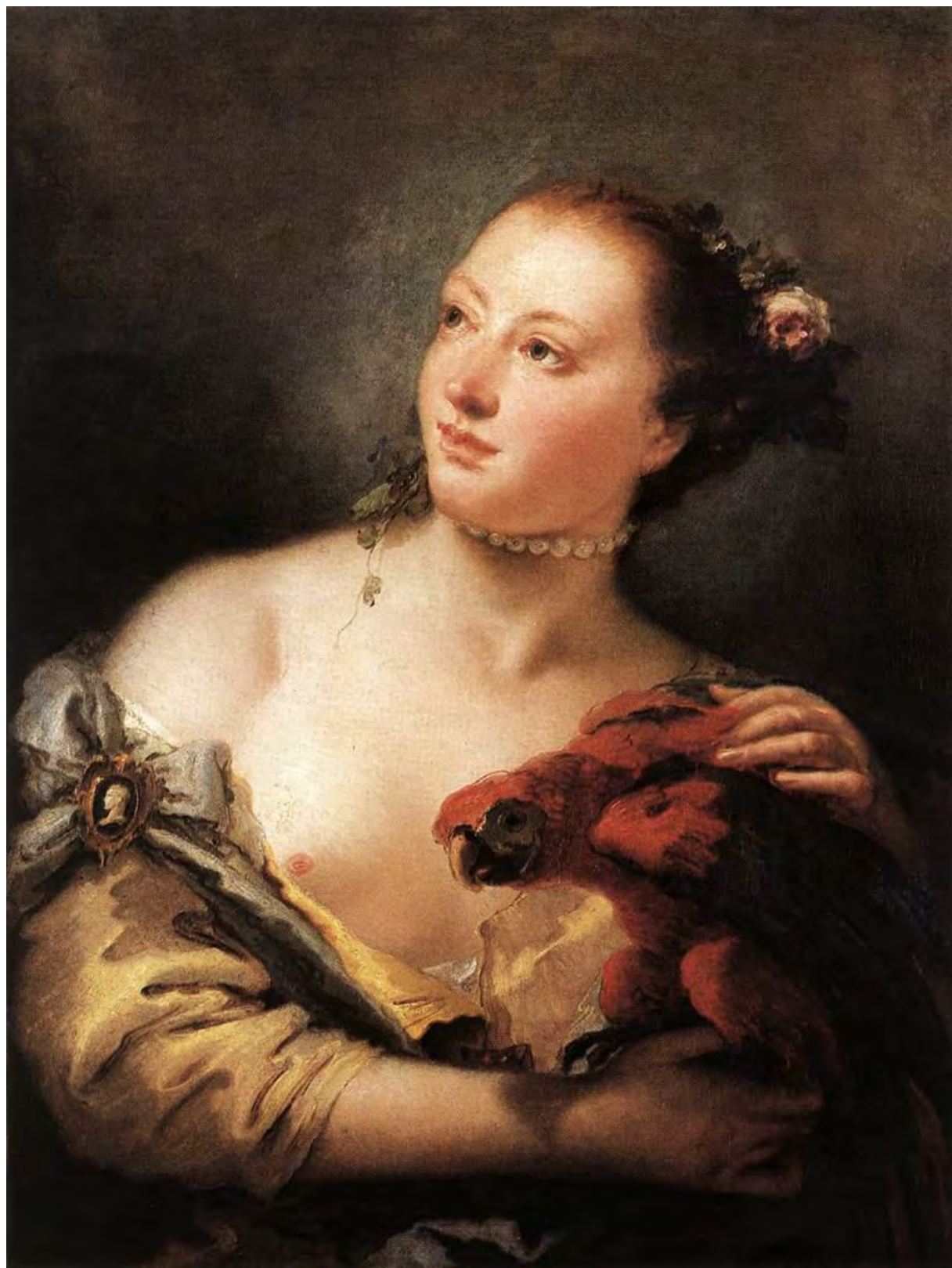


Рис. 83 Тьеполо Дж.Б. Девушка с попугаем ара
Холст, масло, 71x53,4, ок. 1758-1760
Музей Эшмола, Оксфорд, инв. WA1955.67



Рис. 84 Кауфман А. Автопортрет в образе музы живописи
Холст, масло, 1787 г.
Галерея Уффици, Флоренция



Рис. 85 Виже-Лебрен Э. Портрет Марии-Аделаиды де Бурбон
Масло, холст, 99х83 см, ок. 1789 г.
Версальский дворец, Версаль



Рис.86 Виже-Лебрен Э. Портрет Анны-Луизы Агюссо
Масло, дерево, 107х83,2 см, 1789 г.
Национальная художественная галерея, Вашингтон, инв. 1946.7.16



Рис. 87 Аппиани А. Портрет Жозефины Богарнэ
Холст, масло, ок. 1808 г.



Рис.88 Бенвенути П. Портрет дамы (Элизы Бонапарте?)
Холст, масло, 71.8x57.8 см
Частная коллекция, Портланд



Рис.89 Энрг Ж.-О.-Д Портрет Филибера Ривьера
Холст, масло, 1804-1805 г.
Лувр, Париж, инв.М.І.1445



Рис.90 Энрг Ж.-О.-Д Портрет Филибера Ривьера
Деталь
Холст, масло, 1804-1805 г.
Лувр, Париж, инв.М.І.1445

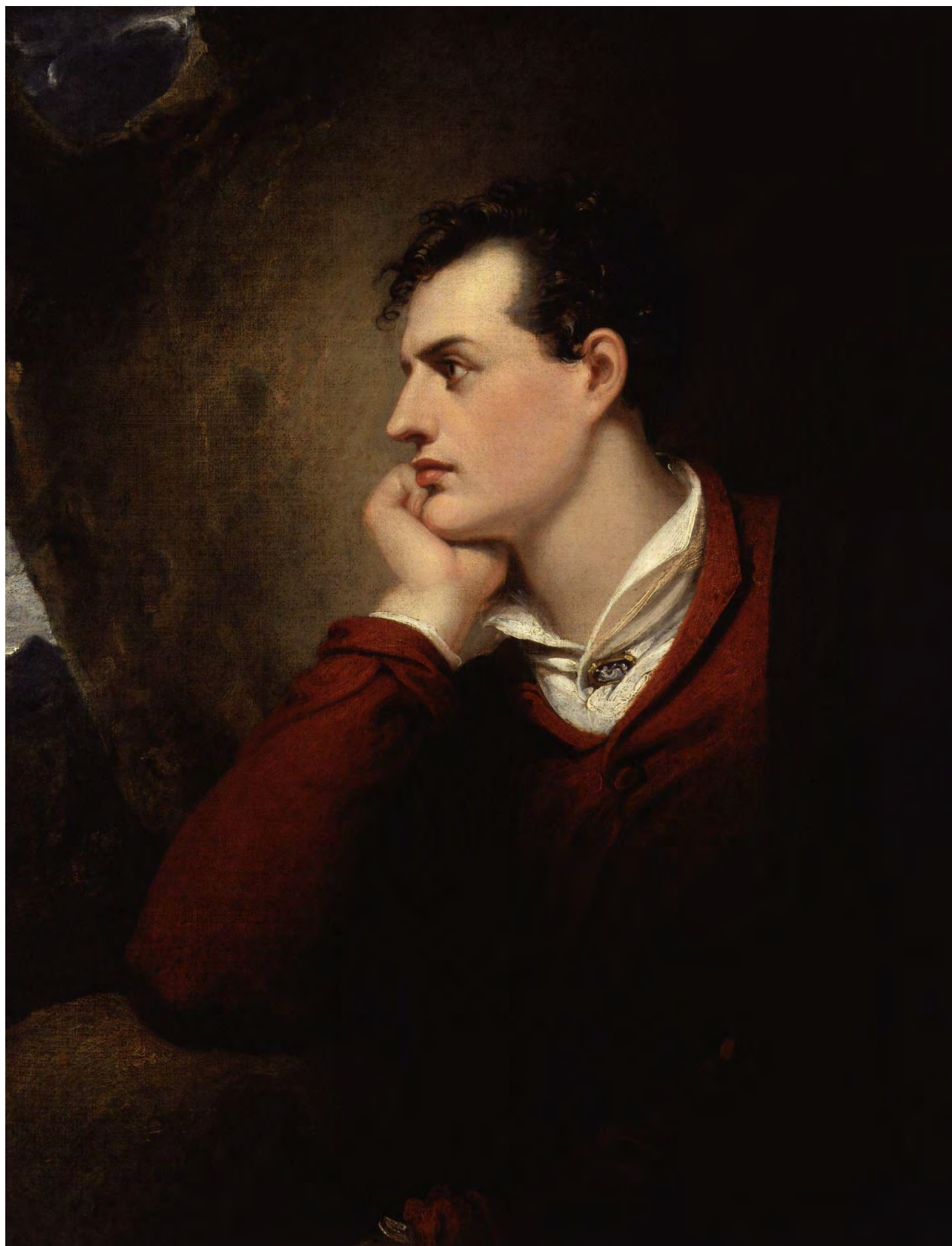


Рис. 91 Весталл Р. Портрет Дж.Дж.Байрона
Холст, масло, 91,4x71,1 см, 1813 г.
Национальная портретная галерея, Лондон, inv.NPG-4243



Рис.92 Франк Дж. Портрет Элизы Бонапарте
Холст, масло, 71.8x57.8 см , 1812 г.
Библиотека Мармотан, Булонь-Бийанкур



Рис. 93 Гюз К. Портрет дамы в белом платье
Акварель и гуашь на слоновой кости, золото, d.75мм, ок. 1810 г.
Музей Боманна, Целле, инв. 10409



Рис.94 Кунис Э. Автопортрет
Холст, масло, 1839 г.
Галерея Уффици, Флоренция



Рис. 95 Неизвестный художник. Портрет Паолы Ригетти, маркизы Кароцци-Лечче
Холст, масло, 75х62 см, вторая четверть XIX в.
Палаццо Браски, Рим, инв. MR-5830



A YOUNG LADY ON THE HIGH CLASSICAL SCHOOL OF ORNAMENT

Рис. 96 Карикатура из альманаха «Punch» (16 июля 1859), высмеивающая моду на ношение античных украшений, и их имитаций, в том числе резных камней:
 «...Количество ее волос значительно уменьшилось с тех пор, как она носит в них греческие кинжалы и римские шпильки, поскольку и те и другие, такие прелестные, и такие античные, что она не в силах отдать предпочтение чему-то одному, и вынуждена носить все сразу... ее уши вынуждены терпеть мученичество от веса ее любимых серег в виде летящей Виктории, которая, по-видимому, беспрестанно нашептывает ей веселые новости... теперь она решительно заявляет, что будет сносить и носить (to bear everything and wear everything) все, что сделает ее модно-античной — и очень античной... Хотя вынужден признать, что нос у нее совсем не античный...»
 Пер. с англ. — Е.Д.



Рис.97 Неизвестный художник. Портрет императрицы Елизаветы Алексеевны
Холст, масло, 75,5х63 см, 1800-е,
ГЭ, Санкт-Петербург, инв. ЭРЖ-3279



Рис.98 Монье Ж.-Л.. Портрет императрицы Елизаветы Алексеевны
Холст, масло, 130,5х99 см, 1805 г.
Государственная Третьяковская галерея, Москва



Рис. 99 Боровиковский В.Л. Портрет Анны-Луизы-Жермены де Сталь (?)
Холст, масло, 88,7 х 68 см, 1812 г.
Государственная Третьяковская галерея, Москва



Рис. 100 Уткин Н.И. Портрет Е.С. Семеновой
Гравюра, 13,8x11 (в овале), 1816 г.
ГРМ, Санкт-Петербург, инв. Гр-24250



Рис.101 Митуар Б.-Ш. Портрет графини Ю.П.Самойловой
Холст, масло, 103х83,5 см, ок. 1825 г.
ГЭ, Санкт-Петербург, инв. ЭРЖ-1191



Рис. 102 В.А.Тропинин. Портрет Е.Д.Щепкиной
холст, масло, 72х57 см, 1826 г.
Псковский государственный историко-художественный музей



Рис. 103 Доу Дж. Мария Федоровна в трауре
Холст, масло, 70,7х60см 1825-1827 гг.
ГЭ, Санкт-Петербург, инв.ГЭ-8271



Рис. 104 Доу Дж. Мария Федоровна в трауре. Деталь
Холст, масло, 70,7х60см 1825-1827 гг.
ГЭ, Санкт-Петербург, инв.ГЭ-8271



Рис. 105 Портрет великого князя Павла Петровича
Камень работы в.к. Марии Федоровны
Агат, золото, 48х39 мм, 1790 г.
ГЭ, Санкт-Петербург, инв. К-1090



Рис.106 Шульц Л. Портрет императрицы Марии Федоровны. Деталь холст, масло, 90х63 см, 1832 г., ГЭ, Санкт-Петербург, инв. ЭРЖ-3032



Рис.107 Плюшар Е. Портрет графини Марии Алексеевны Олсуфьевой (1799-1878)
Холст, масло, 1839 г.
Государственная Третьяковская галерея, Москва



Рис.108 Тропинин В.А. Портрет Карла Леберехта
Масло, холст, 1824
Музей Российской Академии Художеств им.И.Репина, Санкт-Петербург



Рис. 109 Камень. Портрет Екатерины II в образе Минервы
Автор модели, резчик: Вел. кн. Мария Федоровна
яшма, золото, 65x47мм, 1789 г.
ГЭ, Санкт-Петербург, Инв.К-1077



Рис. 110 Камень. Бюст Екатерины II в образе Минервы
Петергофская шлифовальная мельница,
сардоникс; Размеры: 29x22 мм, ок. 1789 г.
ГЭ, Санкт-Петербург, Инв. К-5891



Рис. 111 Рельеф в медальоне: портрет императрицы Екатерины II в образе Минервы
Императорский стеклянный завод
Автор модели: Вел. кн. Мария Федоровна
двухслойное стекло: молочное и коричневое, бронза,
69x53мм, 1794 г.
ГЭ, Санкт-Петербург, Инв. ЭРС-2250



Рис. 112 Камень. Портрет Екатерины II в образе Минервы
Автор модели: Вел. кн. Мария Федоровна
начало XIX в., агат зеленый, паста
полуфарфоровая, золоченая бронза;
Размеры: 87x56 мм; 148x128 мм – с рамой
ГЭ, Санкт-Петербург, Инв.К-6267



Рис. 113 Портрет Екатерины II в образе Минервы
Агат, золото, 40х34 мм, ок. 1786-1789 гг.
Надпись: Мамонoff
Резчик А.М. Дмитриев-Мамонов
ГЭ, Санкт-Петербург, инв. № К-1082



Рис.114 Афанасьев (гравировщик). Портрет Е.Е. Кёллера
Из книги Морозова А.В. Каталог моего собрания русских гравированных и
литографированных портретов. Том 2. Д. - Л. - 1913. с. 246.



Рис. 115 Ящик со слепками с резных камней Венского собрания
Дерево, сталь, бархат, сукно, гипс тонированный, первая четверть XIX в. 55,3x34,5x20,8 см
ГЭ, Санкт-Петербург, инв.№Э-3333



Рис. 116 Ящик со слепками с резных камней Венского собрания. Деталь
Дерево, сталь, первая четверть XIX в.
ГЭ, Санкт-Петербург, инв.№Э-3333



Рис. 117 Ящик со слепками с резных камней Венского собрания. Деталь
Дерево, сталь; первая четверть XIX в.
ГЭ, Санкт-Петербург, инв.№Э-3334



Рис. 118 Слепки с резных камней Венского собрания
Тонированный гипс, бумага, первая четверть XIX в.
ГЭ, Санкт-Петербург, инв.№Э-3334



Рис.119 Вильборг А.И. портрет Жиля Ф.А., начальника I Отделения Императорского Эрмитажа, действительного статского советника
фототипия
ГЭ, Санкт-Петербург

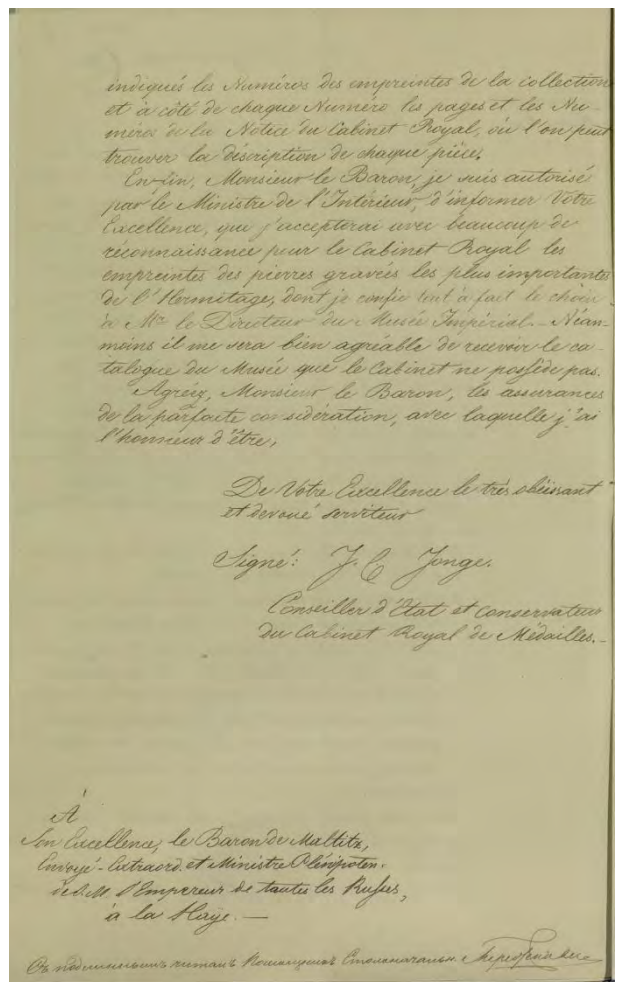
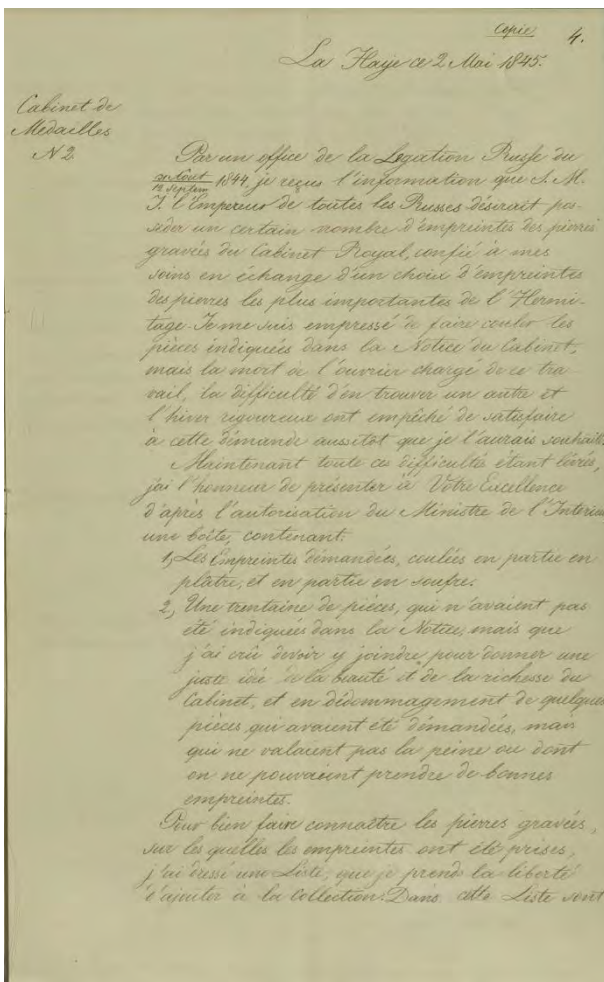


Рис. 120 Письмо Й.К. Йонге относительно отправки в Санкт-Петербург коллекции слепков с резных камней из Кабинета медалей и резных камней в Гааге.

АГЭ. Ф.1, оп.1, 1845, д.20, л.4-5:

Гаага, 2 мая 1845 года

Из русской дипломатической миссии 31 Августа / 12 Сентября 1844, мне доложили, что Его Величество Император Всероссийский пожелал иметь некоторое количество слепков с резных камней Королевского Кабинета, что доверили моей заботе, в обмен на набор слепков наиболее важных камней Эрмитажа. Я поспешил исполнить отливку слепков, указанных в Записке, направленной в Кабинет, однако, смерть мастера, который должен был изготовить их, трудность найти другого, и невероятно суровая зима, помешали удовлетворить этот запрос, как бы сильно я не желал того.

Теперь, когда все возникшие трудности преодолены, я имею честь представить Вашему Превосходительству, согласно разрешению Министра Внутренних Дел, коробку, содержащую:

1. Запрошенные слепки в гипсе и в сере;
2. Тридцать слепков, которые не были указаны в Записке, но которые я выполнил и присоединил к первым, чтобы дать полное представление о красоте и богатстве Кабинета, и в качестве компенсации за предоставленные неудобства, и взамен тех, с которых нельзя было снять качественные оттиски.

Для того, чтобы определить резные камни, с которых были сняты слепки, я взял на себя смелость составить список, который приобщаю к Коллекции. В этом списке напротив каждого слепка Коллекции указана страница и номер в «Каталоге Королевского Кабинета», в котором можно найти описание каждого оттиска.

Наконец, господин барон, Я уполномочен Министром Внутренних дел проинформировать Ваше Превосходительство о том, что я с большой благодарностью приму для Королевского Кабинета слепки с наиболее замечательных резных камней Эрмитажа, выбор которых я доверяю господину Директору Императорского Эрмитажа. Не менее приятно получить каталог Музея, коим Кабинет не обладает.

Примите, господин барон, искренние уверения в совершенном моем почтении.

Й.К. Йонге,

государственный советник и хранитель Королевского Кабинета медалей.

Пер. с фр. — Е.Д.



Рис. 121 Ящичек № 4 из коллекции слепков резных камней из Гааги.
Гипс, бумага, дерево; 1845-1846
ГЭ, Санкт-Петербург



Рис. 122 Коллекция металлических отливок с резных камней нового времени
 Дерево, латунь, берлинская мастерская (?)
 ГЭ, Санкт-Петербург



Рис. 123 Футляры с металлическими и чугунными отливками с резных камней Нового времени.
 Бархат, атлас, дерево, вороненая сталь, берлинская мастерская (?)
 ГЭ, Санкт-Петербург

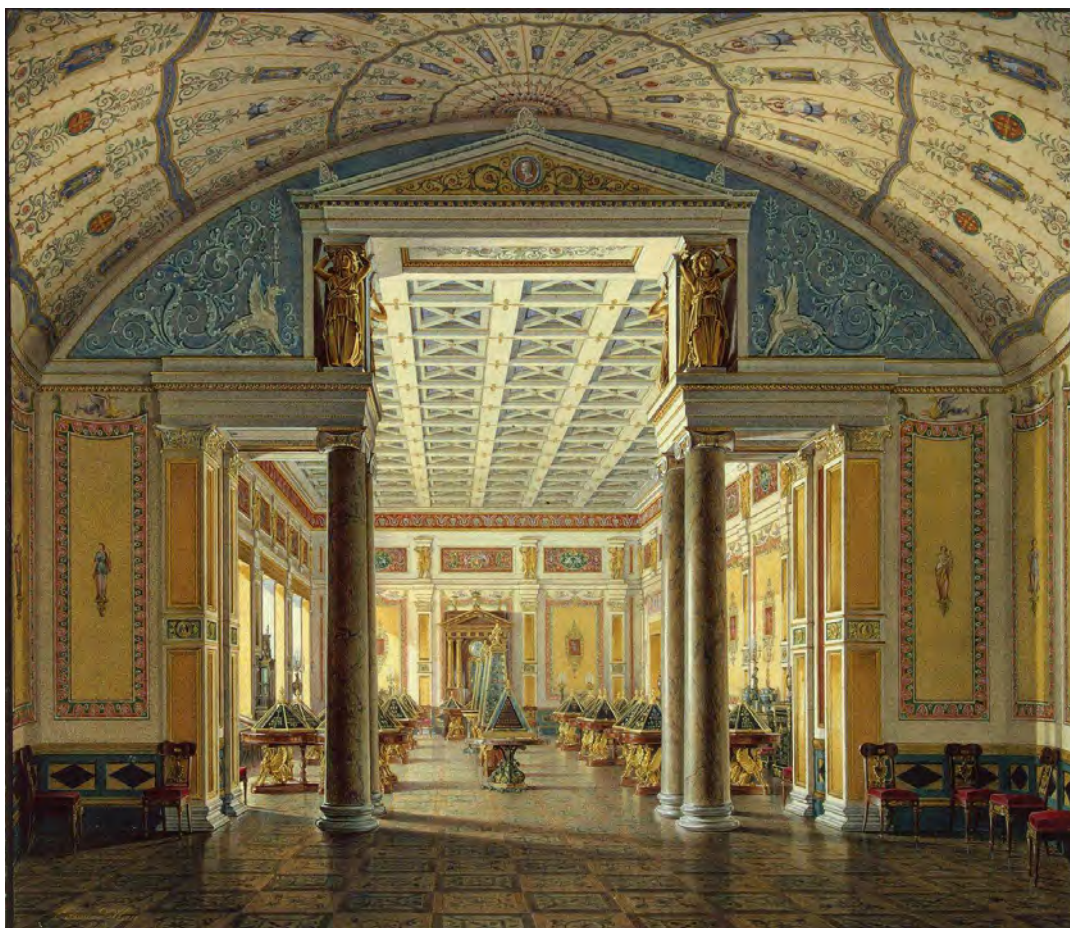


Рис. 124 Гау Э.П. Зал резных камней Эрмитажа. 1854 г.
Бумага, акварель, 31х36 см
ГЭ, Санкт-Петербург, инв. ОР-11699



Рис. 125 Выставка резных камней (до 1915 г.)
Фотография
Новый Эрмитаж, современный зал Майолики



Рис. 126 Зал терракот в Государственном Эрмитаже (ныне Зал Эллинизма, №121).
Экспозиция 1922-1925 гг.
Фотография Мельникова, инв. 3272



Рис. 127 Топографические карточки витрины Этрусского зала (Двадцатиколонного зала) 50-60-е гг. XX в. (?)
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург



Рис. 128 Оттиски на пластилине литков, использовавшихся в качестве печатей сотрудниками Отдела античного мира Государственного Эрмитажа до конца 1990-х гг.



Рис. 129 Дж. Тасси. Бюст Дидия Юлиана (1780-е)
белая эмаль, золоченая бумага, 48 x 41 мм
ГЭ, Санкт-Петербург, инв. R-Т, 121036



Рис. 130 Дж. Тасси. Нептун на колеснице,
запряженной гиппокампами (1780-е)
цветная стеклянная паста, золоченная бумага,
50 x 41мм
ГЭ, Санкт-Петербург, инв. R-Т, 817а



Рис. 131 Шкаф-кабинет для слепков Дж. Тасси
Дж. Роуч (атрибутируется), Лондон, между 1783-1788
Дуб, ель, сосна, клен, эбеновое дерево, атласное дерево, розовое дерево, медальоны из
белой пасты Тасси, золоченная бронза, 128.0 x 117.0 x 41.0 см
ГЭ, Санкт-Петербург, Инв. Эпр 342



Рис. 132 Шкаф-кабинет для слепков с резных камней из коллекции Джеймса Тасси Дж. Роуч, Лондон (атрибутируется); между 1783-1790 гг.
дуб, ель, сосна, сатиновое дерево, мореный клен
фанеровка, набор с гравировкой, 232x102x37см
ГЭ, Санкт-Петербург, инв.Эпр-57

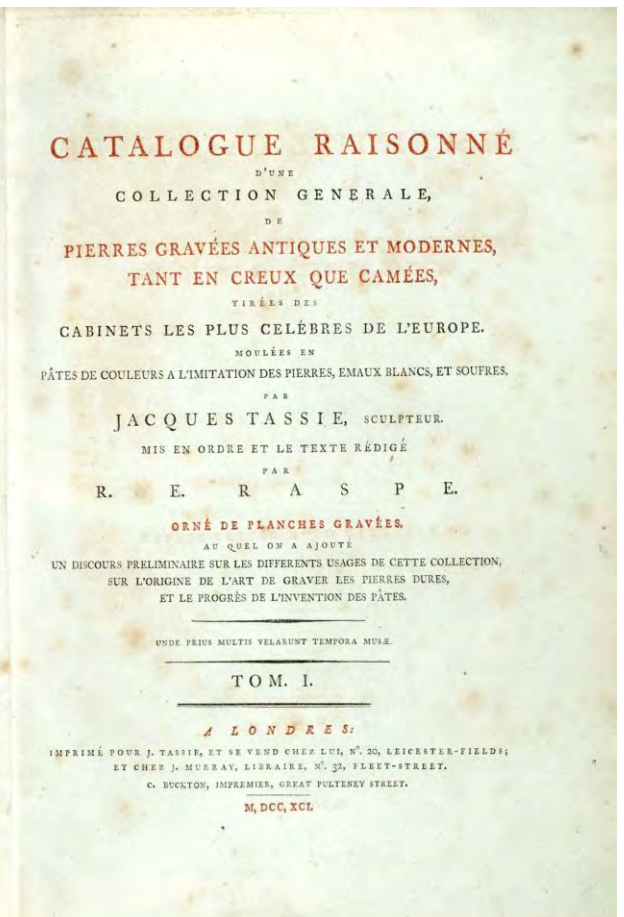
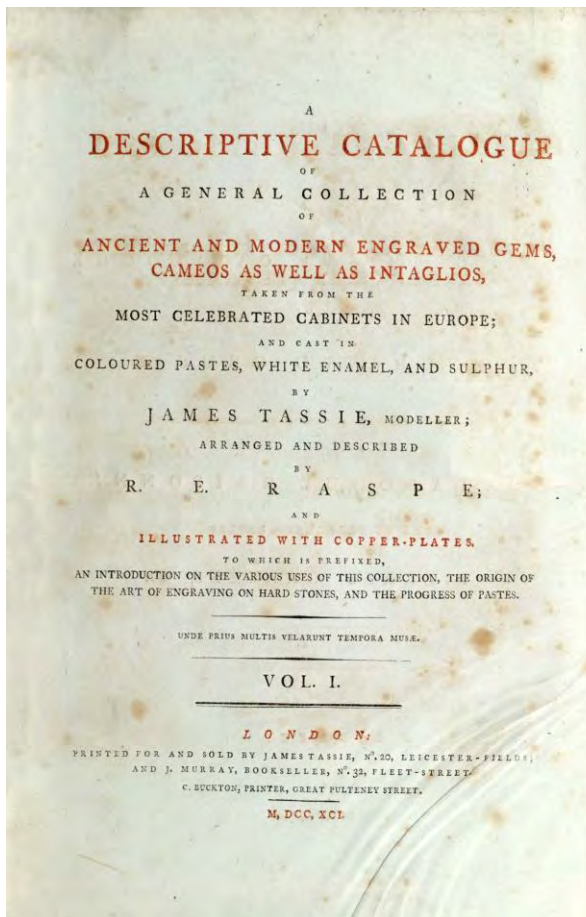
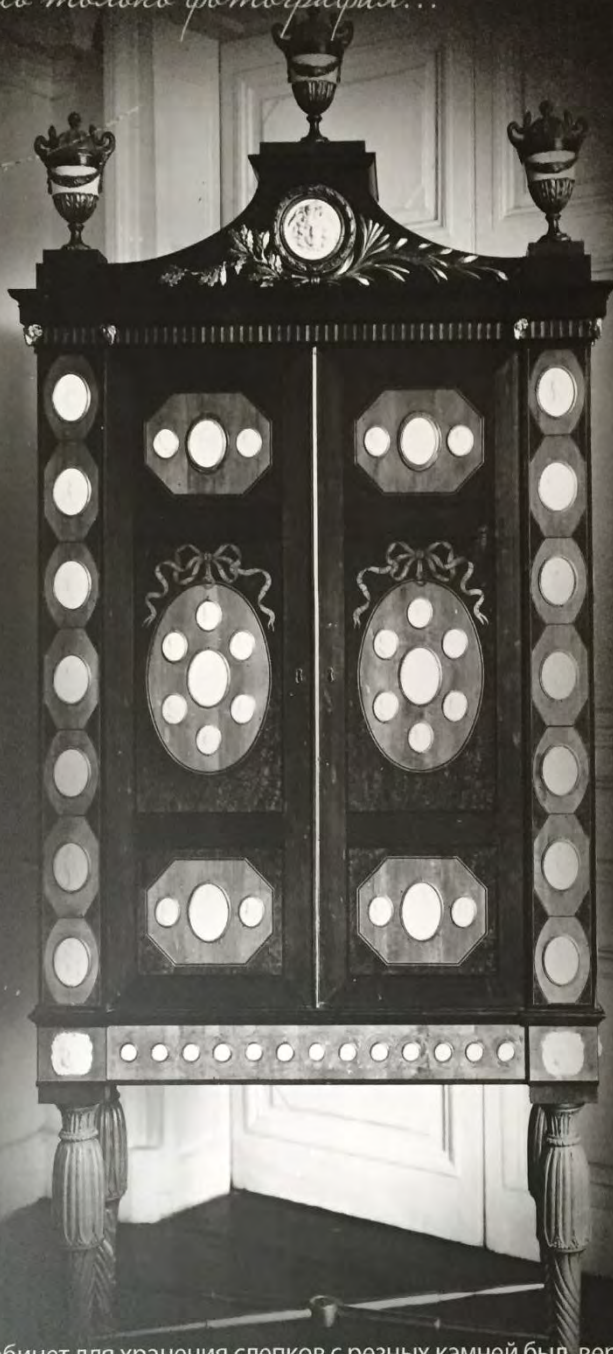


Рис.133 Титульный лист каталога слепков с резных камней Дж. Тасси.
 Raspe R.E. A Descriptive catalogue of a general collection of Ancient and modern Engraved Gems, Cameos as well as Intaglios, Taken from the most celebrated cabinets in Europe, and Cast in colored pastes, white Enamel and Sulfur by James Tassie, Modeller; Arranged and described by R.E. Raspe. Vol. I-II, London, 1791.



Рис. 134 Аллан Д. Фронтиспис и иллюстрация к каталогу слепков с резных камней Дж. Тасси A Descriptive catalogue of a general collection of Ancient and modern Engraved Gems...

осталась только фотография...



Шкаф-кабинет для хранения слепков с резных камней был, вероятно, изготовлен в Англии в 1783-1790 годах мастером Дж. Роучем по рисунку Дж. Уайта. Вместе со слепками и «Описанием» коллекции шкаф был подарен Екатериной II сыну и невестке. Привезен в Павловский дворец не позднее 1801 года. В Эрмитаже в подобных шкафах хранилась коллекция слепков, принадлежавшая самой Екатерине II.

Рис.135 Шкаф-кабинет для хранения слепков с резных камней Дж. Тасси. Фотография экспликации с экспозиции ГМЗ Павловск. 2016 г.



JEAN BETZKY.

Lieutenant Général des Armées, Chambellan actuel de sa Majesté Impériale de toutes les Russies, Directeur Général des Bâtimens et Jardins, Président de l'Académie des Arts; Premier Curateur de la maison des Enfants Trouvés Chevalier des ordres de Saint Alexandre Nerskij et de Sainte Anne.

A. S. III. 18

Рис.136 Гравер: Дюпюи Н.-Г. по портрету Рослина А. Портрет И.И. Бецкого
Бумага, гравюра резцом, 58x41см, кон. XVIIIв.
ГЭ, Санкт-Петербург, инв.ЭРГ-12553

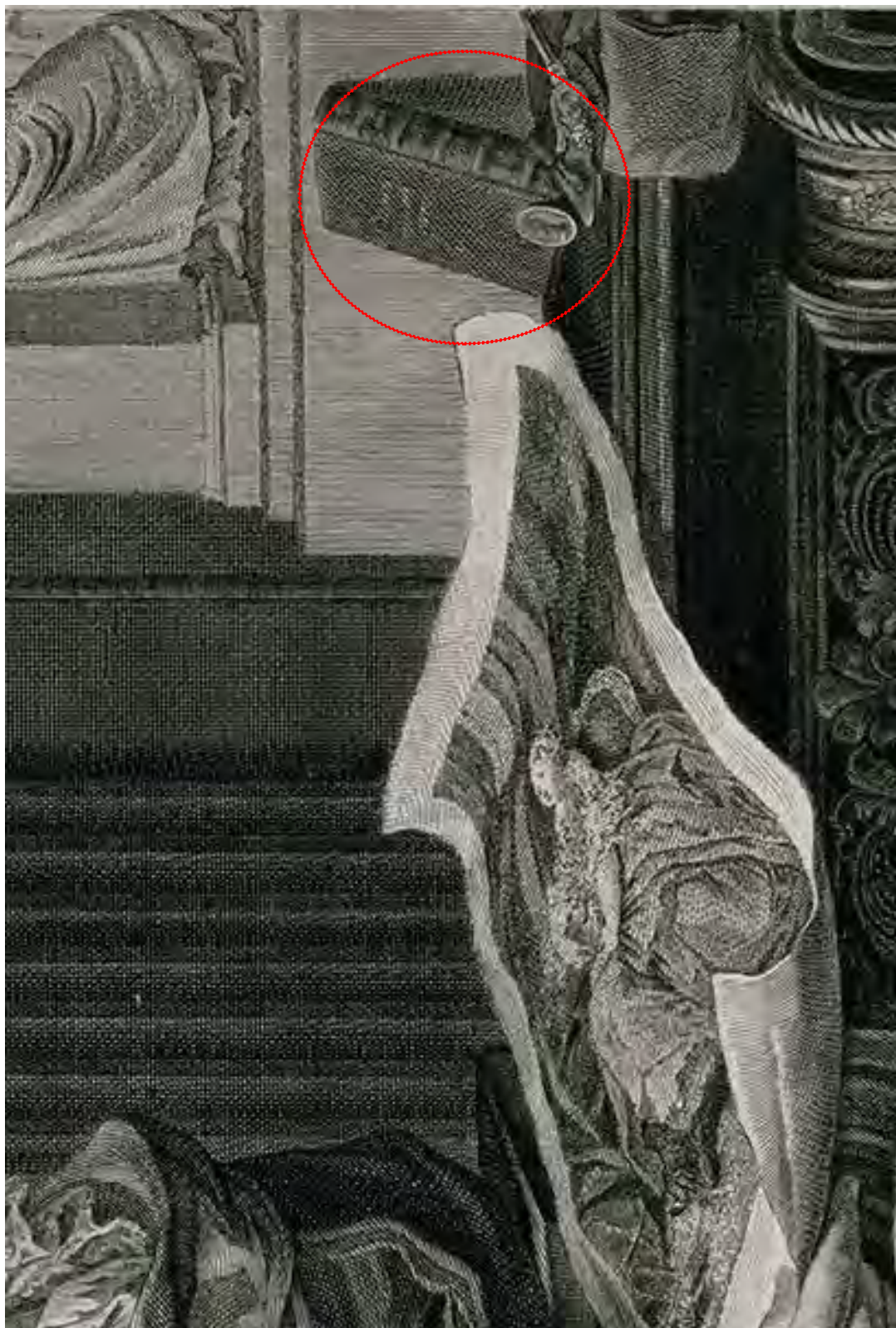


Рис.136 Гравер: Дюлои Н.-Г. по портрету Рослина А. Поргрет И.И. Бецкого (деталь)
Бумага, гравюра резцом, 58x41см, кон. XVIIIв.
ГЭ, Санкт-Петербург, инв.ЭРГ-12553



Рис. 138 «Роспись с истолкованием кабинета резных камней древних и новейших» И.И. Бецкого ГЭ, Санкт-Петербург

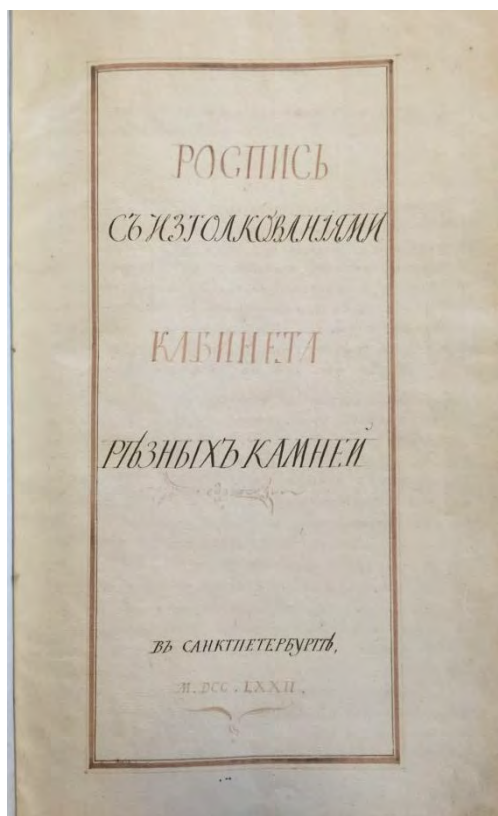


Рис. 139 Титульный лист «Росписи с истолкованием кабинета резных камней древних и новейших» И.И. Бецкого ГЭ, Санкт-Петербург

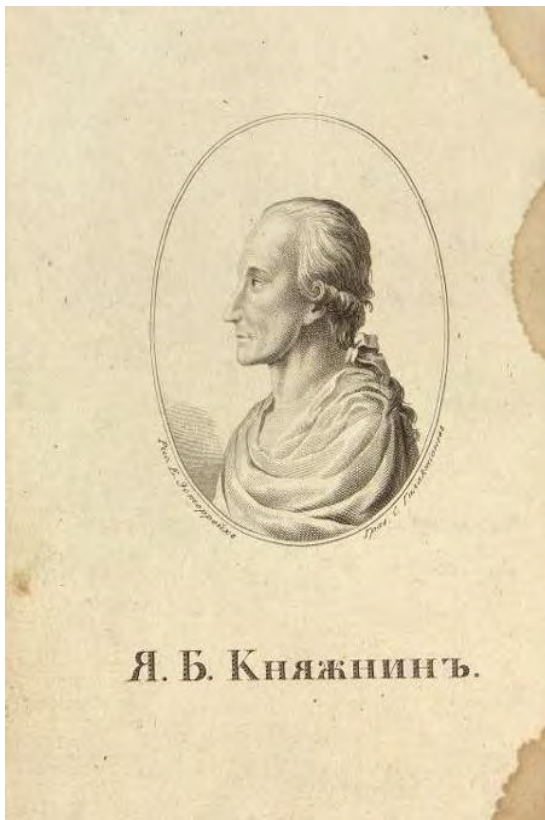


Рис. 140 Эстеррейх О., Галактионов С.Ф. Портрет Я.Б. Княжнина (1825 г.) Бумага, гравюра резцом ГЭ, Санкт-Петербург, инв. ЭРГ-29998



Рис. 141 Ганимед с орлом. Иллюстрация из книги Л. Гравеля «Recueil de pierres gravées antiques». Vol.1, Paris, 1732-1737. Pl. XLII.



Рис. 142 Челлини Б. Ганимед. 1540-е гг. Мрамор, выс. 106 см. Национальная галерея Барджело, Флоренция



Рис. 143 Ганимед с орлом. Слепки с инталии из стеклянной (слева) и сургучной (справа) паст из коллекции И.И. Бецкого. Размеры: 19x22 мм. ГЭ, Санкт-Петербург, инв.АСвс-5321, АСвс-5322



Рис. 144 Приап. Слпки с инталии
Сургуч (слева), стеклянная паста (справа), бумага , 13x16 мм, посл. треть XVIII в.
ГЭ, Санкт-Петербург, инв. АСвс-5685;5686



Рис. 145 Геркулес, побежденный любовью. Слпки с инталии
Сургуч (слева), стеклянная паста (справа), бумага , 20x27 мм, посл. треть XVIII в.
ГЭ, Санкт-Петербург, инв. АСвс-3268; 3269

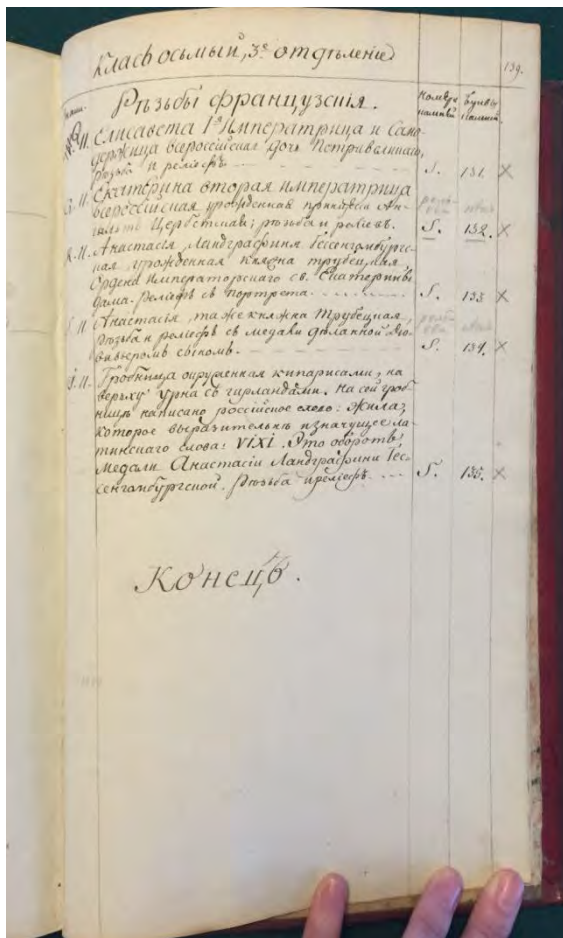


Рис. 146 Страница «Росписи с истолкованием кабинета резных камней древних и новейших» И.И. Бецкого
ГЭ, Санкт-Петербург



Рис. 147 Портрет Петра I из коллекции И.И.Бецкого.
Слепки с инталии, стеклянная и сургучная массы, 15x16мм
ГЭ, Санкт-Петербург, инв. АСвс-



Рис. 148 Краюхин Ф. Портрет императрицы Елизаветы Петровны в профиль (вправо).
Надпись: **БЛГОВЕННА РОДОМЪ ИМ ЛРДІЕВЪ ВЕЛ ГДРНЯ ИМП ЕЛИСАВЕТЪ ПЕТРОВНА ©. КРАЮХИН**
инталия, яшма светло-зеленая, золото, 51x46 мм, конец 1740-х гг.
ГЭ, Санкт-Петербург, инв. И-3640



Рис. 149 Портрет императрицы Елизаветы Петровны в профиль (влево). Слепок с инталии, стеклянная масса; ретроградная надпись: Краюхин; 54x65 мм
ГЭ, Санкт-Петербург, инв. АСвс-6539



Рис. 150 Портрет А.И.Трубецкой, ланд-графини Гессен-Гамбургской
Слепок с инталии из стеклянной пасты;
надпись: ANAST PR TRUBETSKOI L.G. HES NOM CONT.
Размер: 45x54 мм
ГЭ, Санкт-Петербург, инв. АСвс-5057



Рис. 151 Слепки из коллекции И.И. Бецкого, вклеенные в полые папки-книги.
ГЭ, Санкт-Петербург



Рис. 152 Кентавр с кратером на плече.
Слепок с камеи из стеклянной массы.
Неаполь, 1780-е гг., 50x58 мм
ГЭ, Санкт-Петербург



Рис. 153 Спор Афины с Посейдоном за Аттику.
Слепок с камеи из стеклянной массы.
Неаполь, 1780-е гг., 50x60 мм
ГЭ, Санкт-Петербург



Рис. 154 Слепки с инталий собрания гемм Фарнезе
темно-коричневая стеклянная масса, Неаполь, 1780-е гг.,
ГЭ, Санкт-Петербург

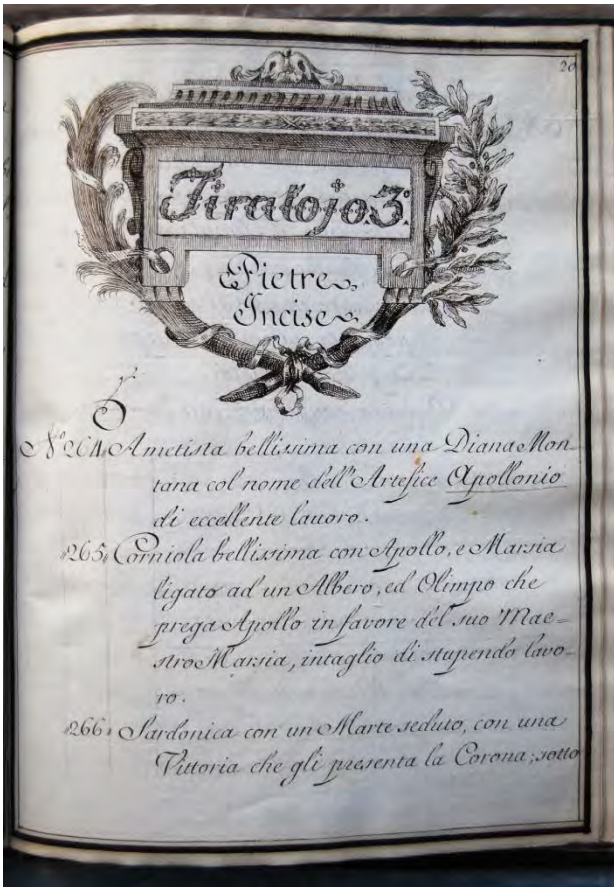


Рис. 155 Обложка, фронтиспис, страницы 20 и 30 (слева направо) из «Каталога оригинальных камней королевского музея Фарнезе в Неаполе, откуда пасты и серные слепки, не помещенные в ящичек, но которые также имеются с тех, кои с кратким описанием здесь представлены»
ГЭ, Санкт-Петербург



Рис. 156 Портрет неизвестной в профиль (влево)
Слепок с камеи.
Стеклопастная паста, бумага с золоченым краем, 27x36 мм
ГЭ, Санкт-Петербург



Рис. 157 Амур с луком (вправо)
Слепок с камеи.
Стеклопастная паста, бумага с золоченым краем, 21x30 мм
ГЭ, Санкт-Петербург

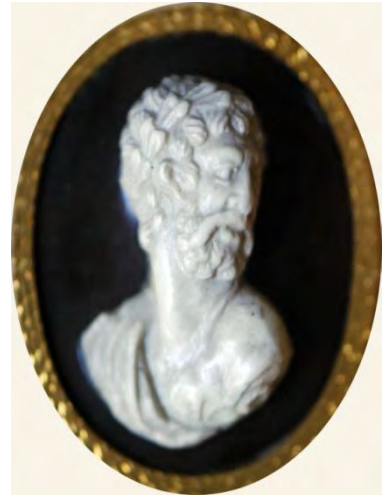


Рис. 158 Портрет мужчины в лавровом венке (оборот в три четверти)
Слепок с камеи.
Стеклопастная паста, бумага с золоченым краем, 27x37 мм
ГЭ, Санкт-Петербург



Рис. 159 Танцующая вакханка
Слепок с камеи.
Стеклопастная паста, бумага с золоченым краем, 28x35 мм
ГЭ, Санкт-Петербург



Рис. 160 Портрет юноши в профиль (вправо)
Стеклопастная паста, бумага с золоченым краем, 20x26 мм
ГЭ, Санкт-Петербург

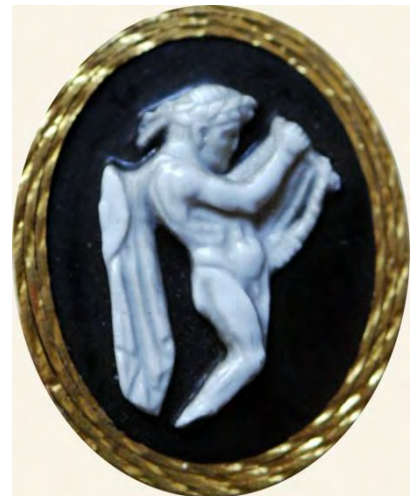


Рис. 161 Геракл, играющий на лире
Стеклопастная паста, бумага с золоченым краем, 19x23 мм
ГЭ, Санкт-Петербург



Рис. 162 Слпки с гемм собрания Фарнезе в ящичках 189 и 190 освобожденного от слпков Тасси шкафа № 5.
Тонированный гипс, бумага с золоченным краем, дерево
ГЭ, Санкт-Петербург



Рис. 163 Две птицы на вазе, держащие гирлянду из цветов.
Слпки с инталии, Неаполь, посл. четверть XVIII в.
Стеклянная масса, тонированный гипс, бумага с золоченным краем, 18x20 мм
ГЭ, Санкт-Петербург



Рис. 164 Фронтиспис 1-го тома «Каталога античных резных камней Его Высочества князя Станислава Понятовского». Флоренция.1832



Рис. 165 Нептун и Амфитрита или Ифимедея
инталия, сердолик, золото, 32х28мм
Италия, 1820-30-е
Надпись: ГΝΑΙΟΣ
Музей Виктории и Альберта, Лондон, инв. 44-1853



Рис. 166 Ахилл, убивающий Кикна своим щитом
инталия, сердолик, золото, 40х29мм
Италия, 1820-30-е,
Надпись: DIOSKOURIDES
Музей Виктории и Альберта, Лондон, инв. 945-1853



Рис. 167 Аполлон, преследующий Дафну, превращающуюся в лавре
инталия, сердолик, 32х36мм
Италия, 1820-30-е
Музей Виктории и Альберта, Лондон, инв. 947-1853

Gem research

Styles and periods

James Tassie

William Tassie

Lippert

Cades

The Danicourt Collection

The Poniatowski Collection

Search Database

The Marlborough Collection

Paoletti impressions

The Amastini Collection

Piombino Boncompagni

Gems database

Search

Use of cookies on this site

The Poniatowski Collection of gems

This site offers an illustrated catalogue of a 19th century collection of engraved gems which is effectively a major corpus of original Neo-Classical interpretations of Classical mythology, as known from literature, not art.

It was formed by Prince Stanislas Poniatowski (1754-1833), who commissioned about 2500 gems and encouraged the belief that they were, in fact, ancient. The greater part was the product of a group of gem-engravers in Rome who turned to Classical literature, especially the works of Homer; Vergil and Ovid for inspiration, and not to the many ancient Classical representations which had inspired much Neo-Classical art. As such, it seems to have been generally overlooked as a source for such later depictions of mythological subjects, although comparable works by other Neo-Classical artists, in Britain and on the Continent have been well studied.

Poniatowski published a summary catalogue of his gems, *Catalogue des Pierres Gravees Antiques de S.A. le Prince Stanislas Poniatowski*, in 1830, with more elaborate descriptions following in two versions in 1833. His collection was sold after his death at a Christie's auction in 1839 (April 29-May 21). The gems were later recognised as 'modern', and were unjustly spumed and sold cheaply. The majority was acquired by John Tyrrell, but some were purchased by others. All have been widely dispersed ever since.



Comelian, in gold mount

Alexander cutting the Gordian knot by which the cart is tied to a pedestal supporting a figure of Jupiter; a priest and a warrior are standing near. Signature: Dioskourides.

Poniatowski 'Pierres gravees antiques', classe VIII.68; Christie's, no. 718; Tyrrell, no. 1182; now Lausanne, Private Collection



Comelian, in original Poniatowski gold mount with black enamel line

Flora presenting the secret flower to Juno. Signature: Euodos ep.

Poniatowski 'Pierres gravees antiques', classe I. 102; Christie's, no. 85; Tyrrell, no. 68; London, Market, Bonhams, 5.12.2002

Tyrrell published his collection of about 1200 gems in 1841, and republished a selection in 1857 and 1859 with early photographs: *James Prendeville, Photographic Facsimiles of the Antique Gems formerly possessed by the late Prince Poniatowski, accompanied by a description and poetical illustrations of each subject carefully selected from classical authors*. This was a very early use of photography in an art-historical publication, but only the first 471 pieces were illustrated - and the photos were not taken of the original gems but of impressions. Most sets of impressions in circulation today are these Tyrrell gems. The catalogue, which is a separate volume on which this part of the website will be based, contained brief captions for each piece, and often lengthy translations of ancient authors describing the relevant myth.



Рис. 169 Сундучок и выдвижной ящичек со слепками с гемм князя С. Понятовского
Бук, орех, латунь, бумага, гипс.
ш. 245 х д. 375 х в. 205 мм
ГЭ, Санкт-Петербург

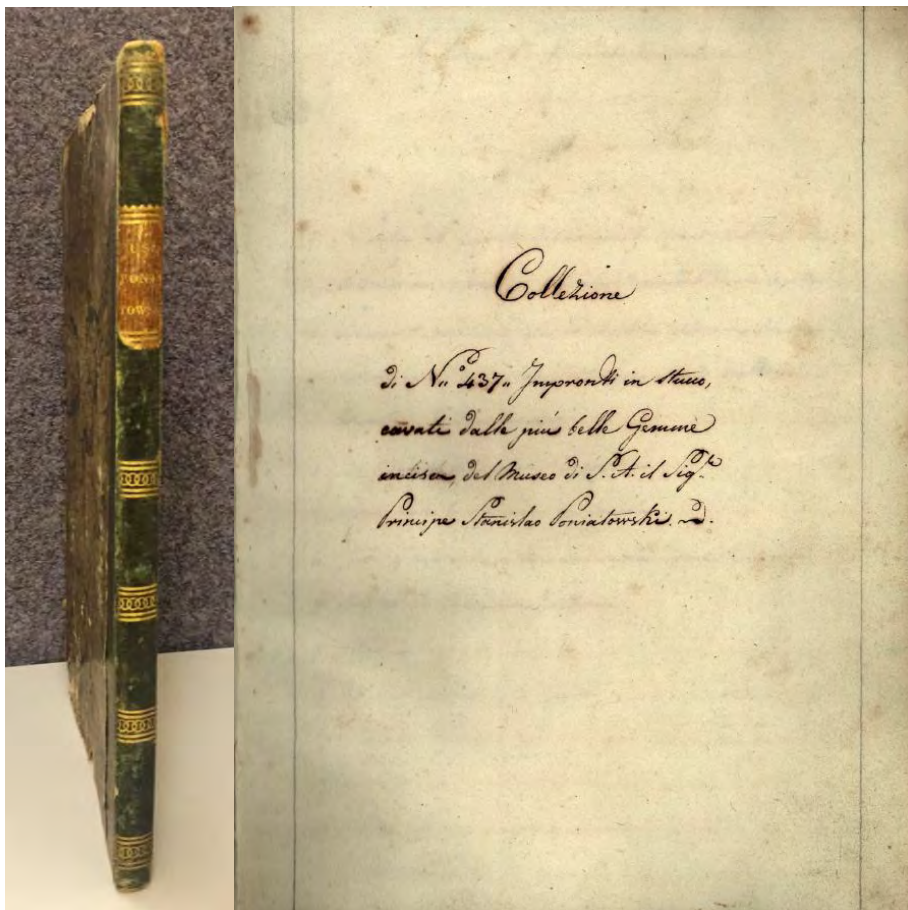


Рис. 170 Корешок и титульная страница «Коллекции 437 гипсовых слепков, снятых с самых прекрасных резных камней Музея Его Высочества князя Станислава Понятовского»
 Мастерская Т. Кадеса, Рим, 1830-е гг (?).
 ГЭ, Санкт-Петербург



Рис. 171 Выдвижной ящичек с гипсовыми слепками с гемм князя С. Понятовского и первая страница каталога с их описанием.
 ГЭ, Санкт-Петербург

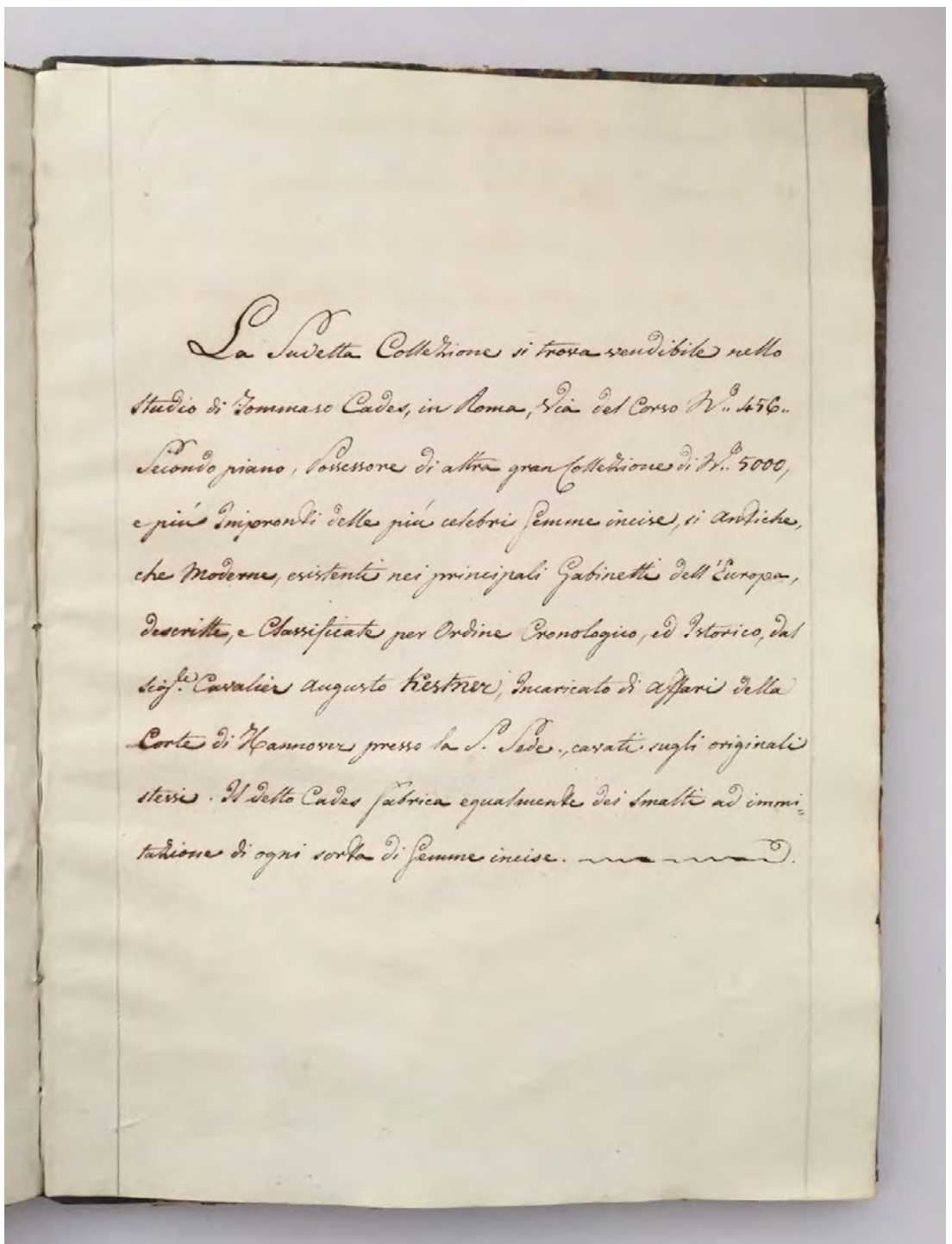


Рис. 172 Страница с объявлением Т. Кадеса из каталога «Коллекция 437 гипсовых слепков, снятых с самых прекрасных резных камней Музея Его Высочества князя Станислава Понятовского».

Текст: «La sudetta collezione si trova vendibile nello studio di Tommaso Cades, in Roma, Via del Corso № 456, Secondo piano, Possessore di altra gran collezione di № 5000 e piu impronti delle piu celebri gemme incise, si antiche che moderni, essisteni nei principali gabinetti dell'Europa, descritti, e classificate per ordine cronologico, ed storico, dal sig. Cavalier Augusto Kestner, incaricato di affari della corte di Hannover la S. Sede., cavati sugli originali stesse. Il detto Cades fabbrica equalmente dei smalti ad immitazione di ogni sorta di gemme incise.»

Перевод: «Настоящая коллекция продается в мастерской Томмазо Кадеса, в Риме, улица Корсо, 456, второй этаж. Он же — владелец другой большой коллекции, превышающей 5000 номеров с наиболее известных резных камней, как античных, так и новых, находящихся в главных кабинетах Европы, описанных и классифицированных в хронологическом и историческом порядке господином Августом Кестнером, поверенным Ганноверского двора при Святом Престоле. Вышеупомянутый Кадес в равной степени выполняет имитации из стеклянной массы все виды резных камней.»

Пер. с итал. — Е.Д.



Рис. 173 Аполлон в лучевой короне.
Слепок №58 с камеи из коллекции князя С. Понятовского
Мастерская Т. Кадеса, Рим, 1830-е гг.
Гипс, бумага с золоченым краем, 32х39 мм
ГЭ, Санкт-Петербург



Рис. 174 Одиссей, убивающий оленя на острове Кирки.
Слепок №233 с сердоликовой инталии коллекции резных камней С. Понятовского
Мастерская Т. Кадеса, Рим, 1830-е гг.
Надпись: ПОЛУКЛЕИТОУ
гипс, бумага с золоченым краем, 53x42 мм,
ГЭ, Санкт-Петербург



Рис.175 Каландрелли Дж. Одиссей, убивающий оленя на острове Кирки.
Тушь, бумага, Рим, 83x128 мм, 1810-20-е гг.
Античное собрание, Берлин



Рис.176 Тезей, убивающий Минотавра
Мастерская Солона, николо, 16x13мм
I в. до н.э.
Поступил из собрания Д.П. Татищева в 1846 г.
ГЭ, Санкт-Петербург, инв. ГР-21585



Рис. 177 Тезей, убивающий Минотавра
Слепок с инталии, мастерская Т. Кадеса,
Рим, 1830-е гг.
гипс, бумага с золоченой каймой; 21x24мм
ГЭ, Санкт-Петербург



Рис. 178 Лаиса на корточках
Камень, сардоникс, 18x21 мм, IV-III вв. до н.э.
Надпись: ΛΑΙΣ
Поступил от О. Лери в 1856 г.
Национальная библиотека, Париж, inv. Samee 66



Рис. 179 Лаиса на корточках
Слепок с инталии, мастерская Т. Кадеса,
Рим, 1830-е гг.
гипс, бумага с золоченой каймой, 25x28мм
ГЭ, Санкт-Петербург



Рис. 180 Фрэнсис Грант. Портрет Уильяма Сеймура Блэкстона (1809-1881)
Холст, масло, 1830-е гг. (?)
Главный холл ратуши г. Уоллингфорда, Великобритания

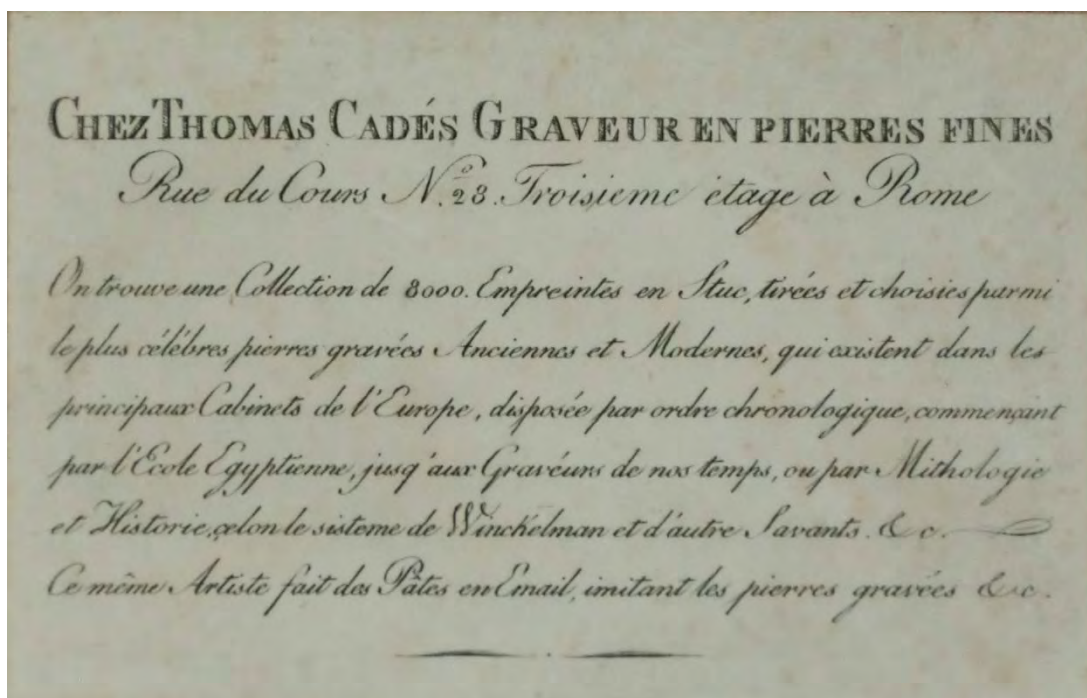


Рис. 181 Визитная карточка Томмазо Кадеса, вклеенная в одну из коробок со слепками, производства его мастерской
Мастерская Т. Кадеса, Рим, 1830-е гг.
Британский музей, Лондон

Текст:

Chez Thomas Cadés Graveur en pierres fines
Rue du Cours N°28 Troisième étage a Rome

On trouve une Collection de 8000 Empreintes en Stuc, tirées choisies parmi le plus célèbres pierres gravées Anciennes et Modernes, qui existent dans les principaux Cabinets de l'Europe, disposée par ordre chronologique, commençant par l'Ecole Egyptienne, jusq aux Gravéurs de nos temps, ou par Mithologie et Histoire selon le système de Winckelman et d'autre Savants. & c.

Ce meme Artiste fait des Pâtes en Email, imitant les pierres gravees c.

Господин Томас Кадес, гравер резных камней
Рим, улица Корсо, №28, 3-й этаж

Здесь вы можете найти коллекцию из 8000 слепков в гипсе, выполненных с самых знаменитых резных камней античных и новых, которые хранятся в главных кабинетах Европы, расположены [слепки] в хронологическом порядке по школам [начиная] от Египетской и до работ граверов нашего времени, согласно мифологии и истории системы Винкельмана и других ученых. Этот же художник выполняет слепки из стеклянной пасты, имитирующие резные камни.

Пер. с фр. — Е.Д.



Рис. 182 Папки-книги с гипсовыми слепками серий «Impronte Gemmarie. Cades» (полки 2,3,4) «Impronte Gemmarie del'Institut» (полка 1, слева)
 Гипс, картон, бумага, мастерская Т. Кадеса, Рим, 1829-1867 гг.
 ГЭ, Санкт-Петербург

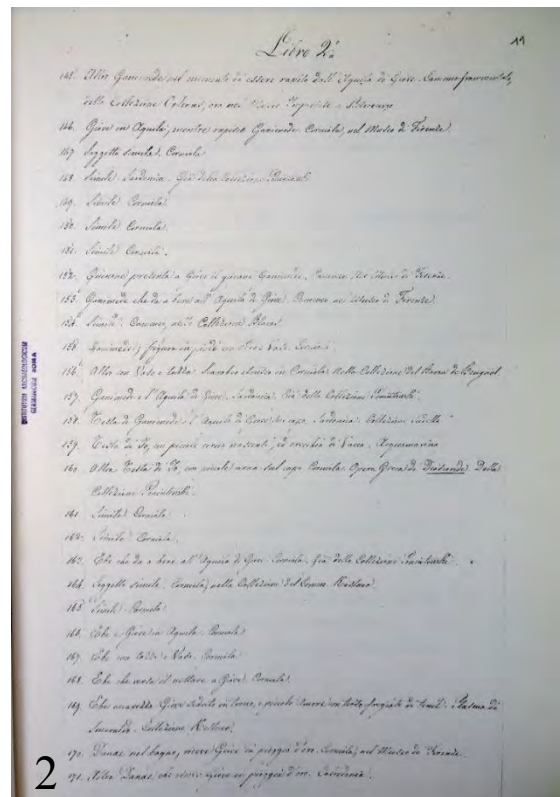
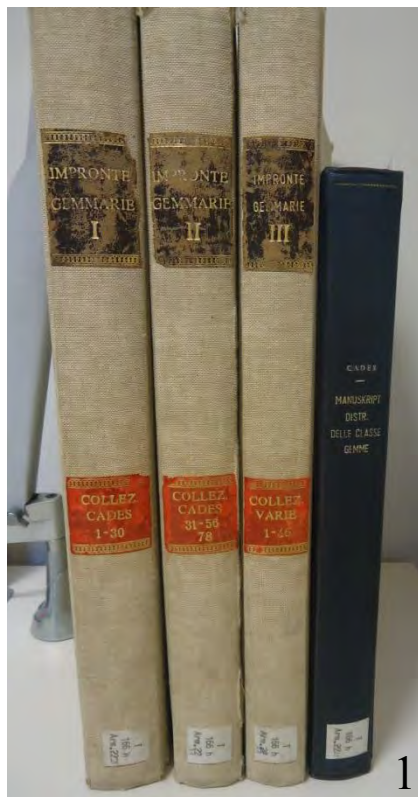


Рис. 183

1: Каталог в 3-х томах с приложением к коллекции «Impronte Gemmarie. Cades». Рим, 1830-е гг.
2: Страница из каталога «Impronte Gemmarie. Cades».
 Библиотека Германского Института в Риме, Рим



Рис. 184 Impronte Gemmarie del' Instituto 1-6 тт.
 Мастерская Т. Кадеса, Рим, 1829-1839 гг.
 Университет Геттингена, Геттинген

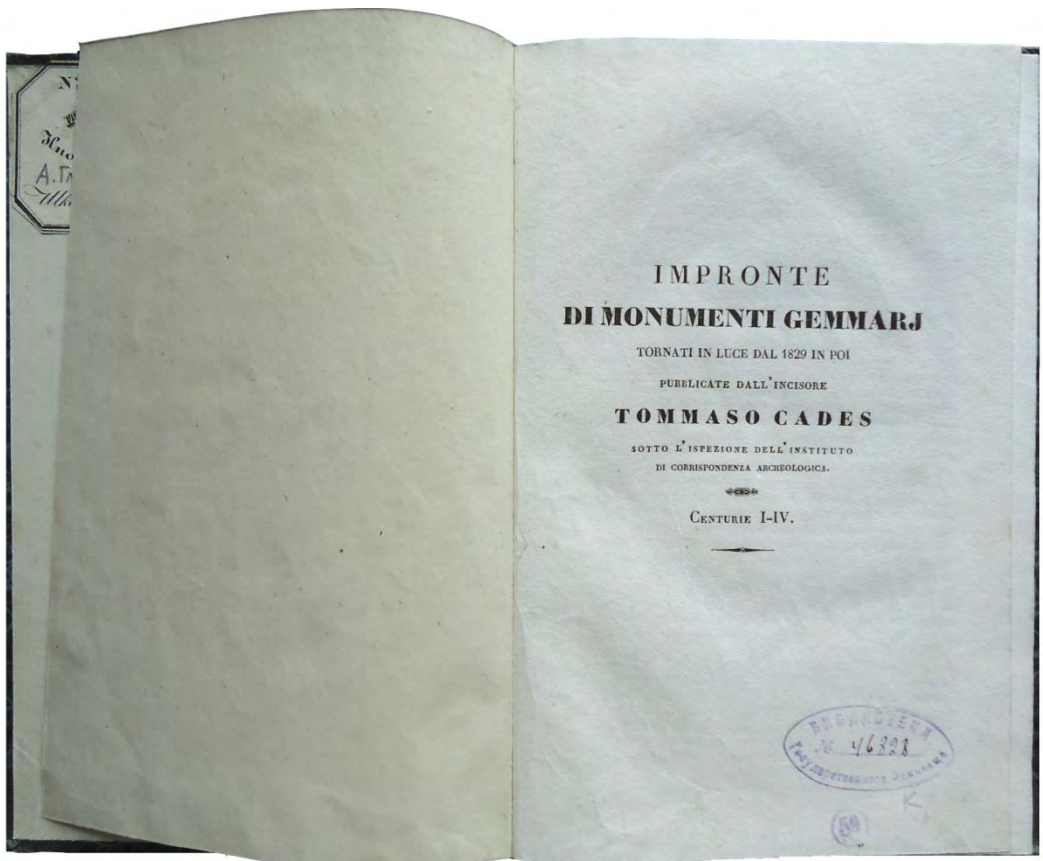


Рис. 185 Титульный лист каталога «Impronte Gemmarie del' Instituto» , 1-6 тт.
 Рим, 1839 г.
 ГЭ, Санкт-Петербург, инв.№46828

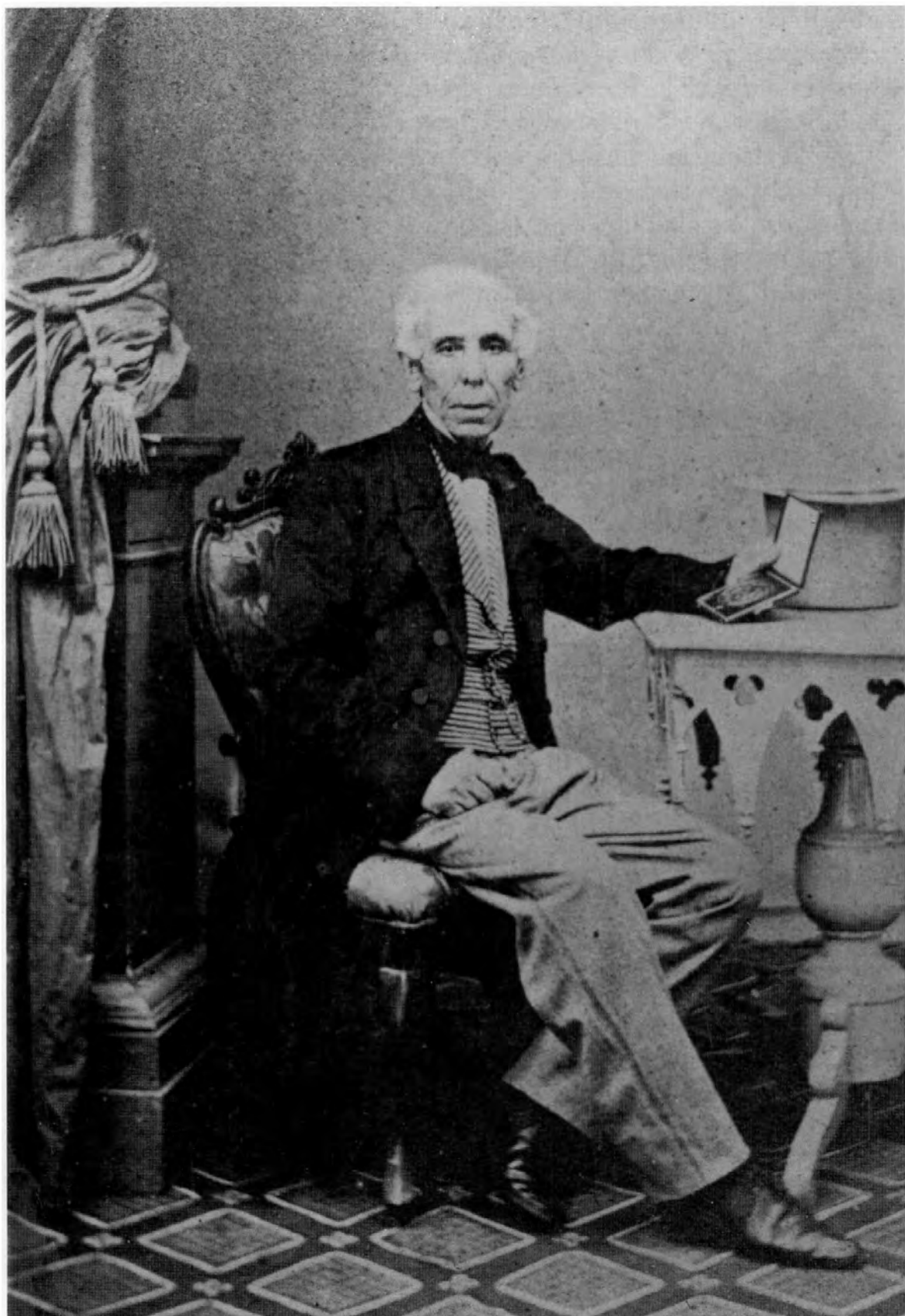


Рис. 186 Симонетти Дж. Портрет Антонио Оделли
Фотография
Архив фотографий Музео ди Рома, Рим



Рис. 187 Impronte Gemmarie del' Instituto. Седьмая центурия.
Гипс, картон, бумага, 1868 г.
Мастерская А. Оделли
ГЭ, Санкт-Петербург, инв. АСвс-2301-2394

356
/y

Bh 106 055

EMPREINTES
DE
CAMÉES ET D'INTAILLES
ANTIQUES
PUBLIÉES

PAR

M. ODELLI

SOUS LA DIRECTION DE L'INSTITUT DE CORRESPONDANCE
ARCHÉOLOGIQUE.

VII. CENTURIE.

par Wolfgang Helbig
ROME 1868

*Cette collection se vend chez M. Odelli, à Rome,
Via della stamperia camerale N. 67.*



R O M E
IMPRIMERIE TIBERINE
1868

Bh 106 055

Рис. 188 Титульный лист каталога слепков с резных камней VII центурии «Impronte Gemmarie del'Instituto». Рим, 1868 г.



Рис.189 Сидящий перс
золото, V в. до н.э.
Диаметр 25 мм
ГЭ, Санкт-Петербург, инв.П.1854.26



Рис.190 Сидящий перс
Слепок с перстня, мастер А. Оделли, 1868 г.
гипс, бумага с золоченым краем, 18x25мм
ГЭ, Санкт-Петербург, инв. АСвс-2366



Рис. 191 Стоящий перс
Халцедон, 25x20 мм, IV в. до н.э.
ГЭ, Санкт-Петербург, инв. П.1839.8



Рис. 192 Стоящий перс
Слепок с инталии, мастер А. Оделли, 1868г.
гипс, бумага с золоченым краем, 23x27мм
ГЭ, Санкт-Петербург, инв. АСвс-2363



Рис.193 Летящая цапля
мастер Дексамен, сапфирин, 26x17мм, V в. до н.э.
Надпись: ΔΕΞΑΜΕΝΟΣ ΕΠΟΙΕ ΧΙΟΣ
ГЭ, Санкт-Петербург, инв.Ю.0.24



Рис.194 Летящая цапля
Слепок с инталии мастер А. Оделли, 1868 г.
Надпись: ΔΕΞΑΜΕΝΟΣ ΕΠΟΙΕ ΧΙΟΣ
гипс, бумага с золоченым краем, 25x20 мм
ГЭ, Санкт-Петербург, инв. АСвс-2392



Рис.195 Визитная карточка Дж. Либеротти
Италия, 1820-1840-е гг.
ГЭ, Санкт-Петербург



Рис. 196 Коллекция слепков мастерской Дж. Либеротти.
Гипс, картон, 1820-1840-е, Италия
Аукцион Christie's 9 ноября 1995.



Рис. 197 Коллекция слепков мастерской Дж. Либеротти.
 Гипс, дерево, 1840-е, Рим
 Аукционный дом Ч. Кларка <http://www.clarkclassical.com/>.



Рис. 198 Коллекция слепков мастерской Дж. Либеротти
 Гипс, картон, 1-я пол XIX в., Рим
 ГЭ, Санкт-Петербург

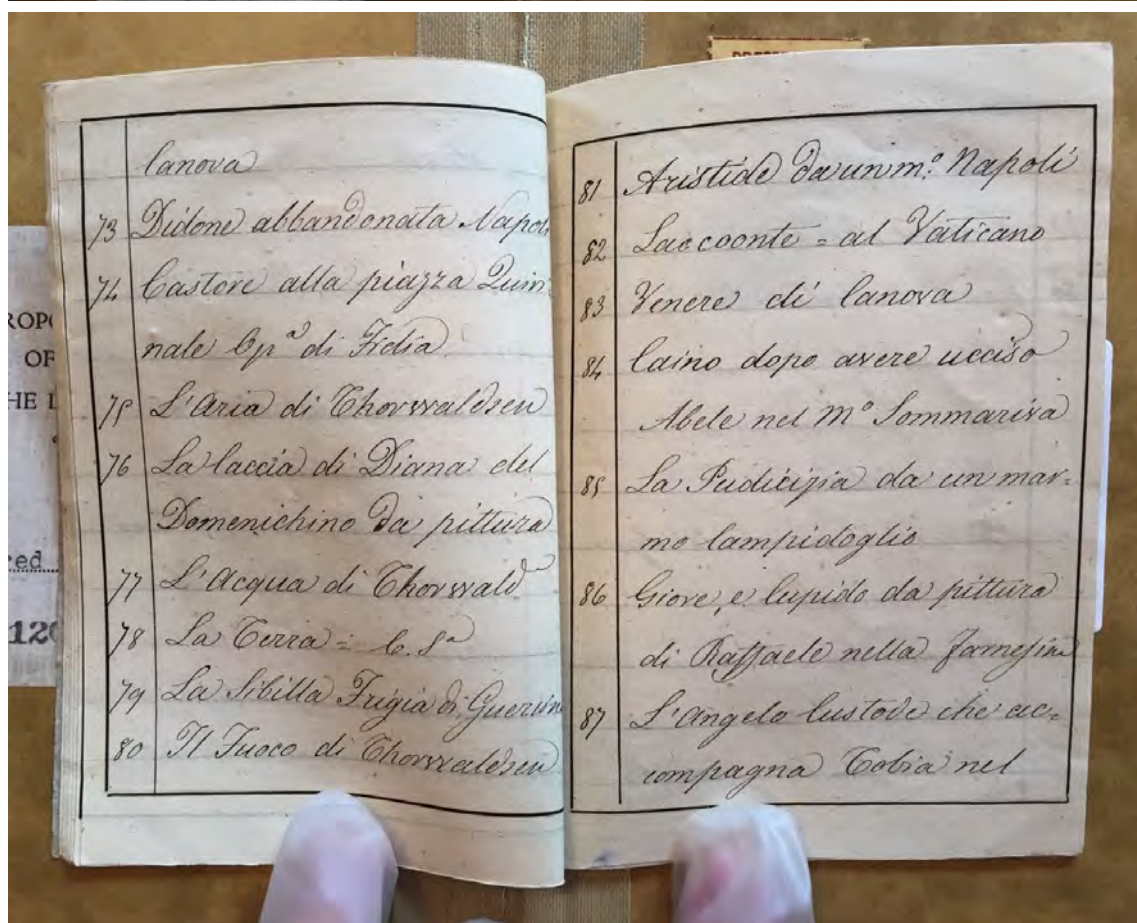


Рис. 199 Титульный лист и страницы каталога слепков с резных камней коллекции Дж.Либеротти Рим, 1820-1840-е гг.
Библиотека Уотсон музея Метрополитен, Нью-Йорк



Рис. 200 Канова А. Геракл и Лихас
Мрамор, выс. 335см, 1795-1813 гг.
Национальная галерея современного
искусства, Рим



Рис. 201 Геракл и Лихас
слепок с инталии С. Пассамонти
гипс, бумага, 55x72мм
ГЭ, Санкт-Петербург, инв. №АСвс-32



Рис.202 Торвальдсен Б. Марс, Венера и Вулкан
мрамор, 78x132см, ок. 1810 г.
Новая пинакотека, Мюнхен, инв. L 2041



Рис.203 Торвальдсен Б. Марс, Венера и Вулкан
Гипс, бумага, 55x72мм
ГЭ, Санкт-Петербург, инв. №АСвс-45



Рис. 204 Канова А. Кающаяся Мария Магдалина
мрамор, выс. 95 см, 1808-1809 гг.
ГЭ, Санкт-Петербург, инв.Н.ск-1108



Рис. 205 Кающаяся Мария Магдалина
Мастерская Дж.Либеротти, Италия,
Гипс, бумага, 61x74 мм, 1820-1840-е гг.
ГЭ, Санкт-Петербург, инв. АСвс-11



Рис. 206 Рафаэль . «Сикстинская мадонна»
Холст, масло, 265x196 см ,1513-1514 гг.
Галерея старых мастеров, Дрезден



Рис. 207 «Сикстинская мадонна»
Мастерская Дж. Либеротти, Италия,
Гипс, бумага, d. 63 мм. 1820-1840-е
ГЭ, Санкт-Петербург, инв.АСвс-80



Рис. 208 Леонардо да Винчи. Тайная вечеря
Фреска, 460x880 см, 1495-1498 гг.
Санта-Мария-делле-Грацие, Милан



Рис. 209 Тайная вечеря
Мастерская Дж.Либеротти, Италия,
Гипс, бумага, 60x43мм, 1820-1840-е гг.
ГЭ, Санкт-Петербург, инв. №АСвс-52



Рис. 210 Чаша с голубями
Мозаика, 85х90см, II в. до н.э.
Палаццо Нуово, Рим, инв. S-402



Рис. 211 Чаша с голубями
Мастерская Дж. Либеротти, Италия, 1820-1840-е гг.
Гипс, бумага, 46х30 мм,
ГЭ, Санкт-Петербург, инв. АСвс-38



Рис. 212 Танцующая менада
Фреска с виллы Цицерона в Помпеях
Национальный археологический музей,
Неаполь



Рис. 213 Танцовщица
слепок с инталии Дж. Пихлера
мастерская Дж. Либеротти, 1820-1840-е гг.
Гипс, бумага, 24х30мм
ГЭ, Санкт-Петербург, инв. АСвс-19



Рис. 214 Продавщица амуров
Фреска, 1-50 гг. н.э.
Национальный археологический музей, Неаполь



Рис. 215 Продавщица амуров
Слепок с инталии, гипс, бумага, 47х37мм, 1820-1840-е гг.
ГЭ, Санкт-Петербург, инв. АСвс-22



Рис. 216 Агесандр Родосский, Полидор, Афинодор.
Лаокоон и сыновья
Мрамор, выс. 184 см, 50-й г. до н.э.
Музей Пия-Климента, Ватикан, инв. 1059, 1064, 1067



Рис. 217 Лаокоон и сыновья, слепок с инталии
Дж. Сеттари, мастерская Дж. Либеротти,
Гипс, бумага, 47x54 мм, 1820-1840-е гг.
ГЭ, Санкт-Петербург, инв. АСвс-34



Рис. 218 Клеомен, сын Аполлодора
«Венера Медичи»
мрамор, конец I в. н.э., выс. 153 см
Галерея Уффици, Флоренция



Рис. 219 Венера Медичи, слепок с инталии Дж. Пихлера
мастерская Дж. Либеротти
Гипс, бумага, 23x30 мм, 1820-1840-е гг.
ГЭ, Санкт-Петербург, инв. АСвс-30



Рис.220 Коллекция слепков с гемм собрания кабинета монет и медалей Национальной библиотеки Франции
Гипс, дерево, бумага
ГЭ, Санкт-Петербург



Рис.221 Ящик №2 из коллекции слепков с гемм собрания кабинета монет и медалей Национальной библиотеки Франции
Гипс, дерево, бумага, 280x280x46 мм
ГЭ, Санкт-Петербург



Рис.222 Сlepки с камей из коллекции слепков с гемм собрания кабинета монет и медалей Национальной библиотеки Франции
Гипс, бумага
ГЭ, Санкт-Петербург

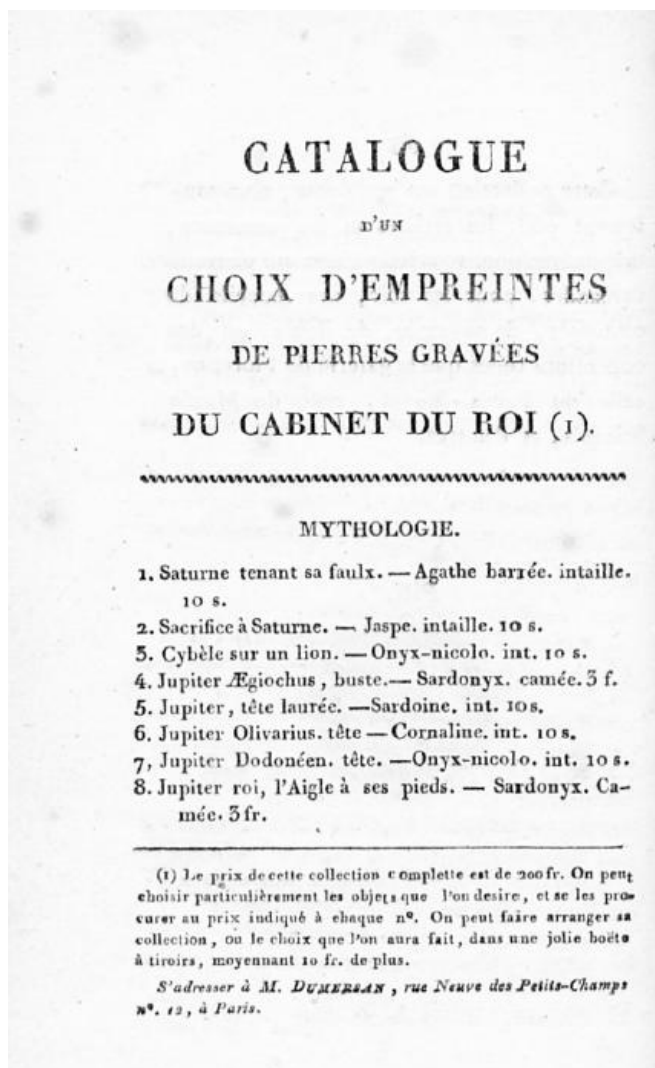


Рис. 223 Страница 66 каталога Т. Дюмерсана Notice des monuments exposés dans le Cabinet des médailles et antiques, de la Bibliothèque du Roi, suivie d'une description des objets les plus curieux que renferme cet établissement, de notes historiques sur sa fondation, ses accroissemens [suivi de] et d'un catalogue d'empreintes de pierres graveés par T.M. Dumersan. Paris, 1819.



Рис.224 Дионисийский бык, слепок с инталии I в. до н.э. мастера Гилла
Гипс, бумага с золоченым краем, 31x25мм
Надпись: ΥΛΛΟΥ
ГЭ, Санкт-Петербург



Рис.225 Апофеоз Клавдия.
Слепок с камеи мастера Гилла
гипс, бумага с золоченым краем, 127x127мм
ГЭ, Санкт-Петербург



Рис. 226 «Шартрская камея», Юпитер с перунами
сардоникс, ок. 41-45 гг. н.э., оправа 14 в., 80x152мм
Поступила в кабинет монет и медалей из
сокровищницы Шартрского собора
Национальная библиотека Франции, Париж, инв.
samée.1



Рис. 227 «Шартрская камея», Юпитер с перунами
Слепок с камеи, 1840-е гг.
гипс, бумага с золоченым краем, 55x84мм
ГЭ, Санкт-Петербург



Рис. 228 «Камея Сен-Дени», портрет Августа в
профиль (вправо)
сардоникс, серебро, сапфиры, жемчуг, 40x49мм
Поступила в кабинет монет и медалей из
сокровищницы собора Сен-Дени
Национальная библиотека Франции, Париж, инв.
samée.234



Рис. 229 Портрет Августа в профиль (вправо)
слепок с камеи, 1840-е гг.
гипс, бумага с золоченым краем, 50x64мм
ГЭ, Санкт-Петербург



Рис. 230 Бюст Минервы в профиль (вправо)
Камея, сардоникс, эмаль, оправа XVIII в., 85x94мм
Поступила в кабинет монет и медалей из
коллекции древностей Людовика XIV
Национальная библиотека Франции, Париж, инв.
samée.17



Рис. 231 Бюст Минервы в профиль (вправо)
Слепок с камеи, 1840-е гг.
гипс, бумага с золоченым краем, 68x87мм
ГЭ, Санкт-Петербург



Рис. 232 Зевс Эгиох
слепок с камеи, 1840-е гг.
гипс, бумага с золоченым краем, 70x82мм
ГЭ, Санкт-Петербург



Рис. 233 Зевс Эгиох «камея Дзулиан»
камея, 2-х слойный сардоникс, II в. до н.э., 65x55мм
Национальный археологический музей, Венеция



Рис. 234 Зевс Эгиох,
слепок с камеи, стеклянная паста, к. XVIII–нач. XIXв.
Национальная библиотека Франции, Париж,
inv.AA.VA.11



Рис. 235 Тетнев Д.О. Бюст Юпитера в венке
из дубовых листьев почти в фас
камея, яшма сибирская, 56x49 мм, 1804 г. (?)
ГЭ, Санкт-Петербург, инв. К-5662



Рис. 236 «Большая камея Франции»
Сардоникс, 1-я четв. I в.н.э., оправка 1-я пол. XIX в.
Размеры: 261x310мм
Национальная библиотека Франции, Париж,
inv. samée.264



Рис. 237 Слепок с «Большой камеи Франции»
Гипс, 275x325x10, 1840-е гг.
ГЭ, Санкт-Петербург



Рис. 238 Визитная карточка Мартина Краузе из 28 тома коллекции слепков с гемм Берлинского Антиквариума
ГЭ, Санкт-Петербург
Текст карточки: Zur Anfertigung von: Glas Pasten und Abdrucken von Gemmen, Münzen, Medaillen in Gyps, Schwefel, etc. emphiehlt sich:
M.Krause Galleriedienner 1ter Klasse im Antiquarium und academischer Künstler zu Berlin ~
Для изготовления: Стекланных паст и слепков с гемм, монет, медалей в гипсе, сере и пр. рекомендуется обращаться к М.Краузе, галерейному служителю 1-го класса в Антиквариуме и академическому художнику в Берлине.
Пер. с нем. — Е.Д.



Рис. 239 Коллекция слепков с резных камней Берлинского Антиквариума
Гипс, картон, бумага с золоченым краем, 1840-е гг.
Мастерская музея Античного собрания в Берлин
ГЭ, Санкт-Петербург



Рис.240 Гау Э.П. Кабинет цесаревича Николая Александровича в Зимнем дворце.
Акварель, бумага, 1865 г.
ГЭ, Санкт-Петербург, инв. ОР-14447



Рис.241 Гау Э.П. Кабинет цесаревича Николая Александровича в Зимнем дворце. Деталь
Коллекция слепков Берлинского Антиквариума в интерьере кабинета Николая Александровича
в Зимнем Дворце (?)
Акварель, бумага, 1865 г.
ГЭ, Санкт-Петербург, инв. ОР-14447

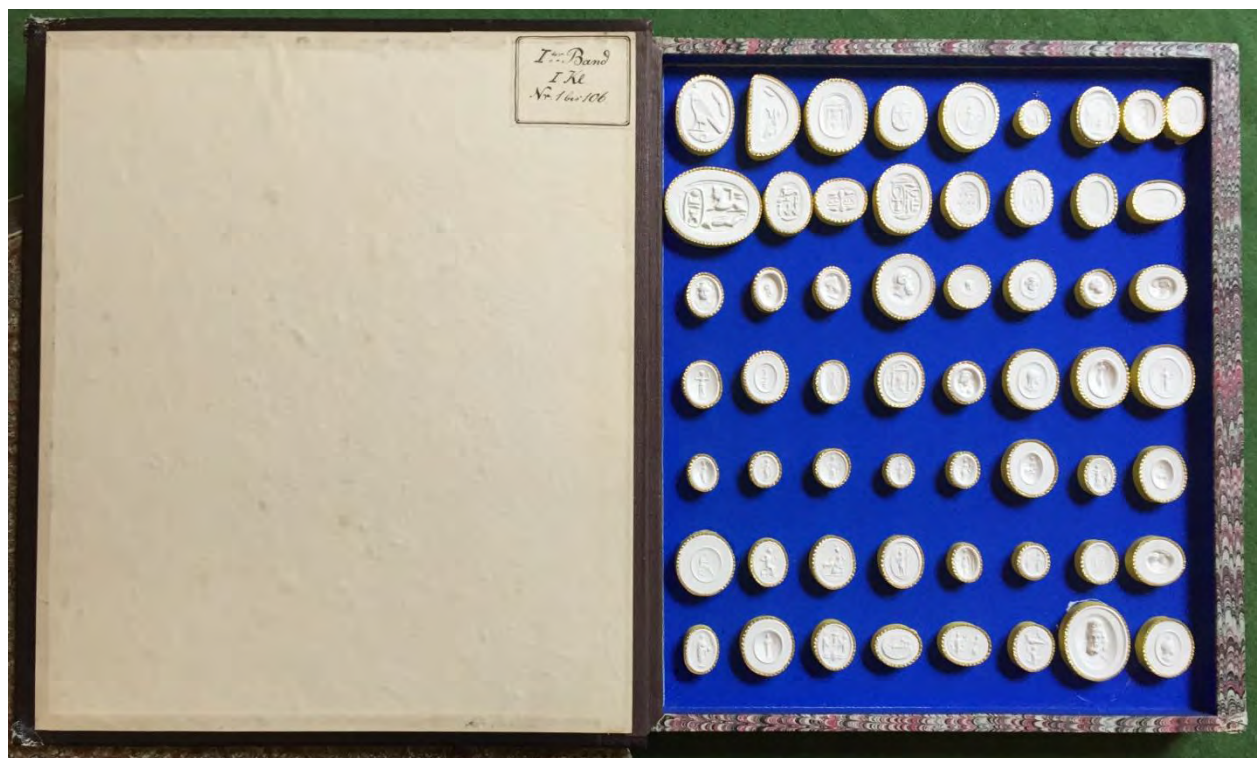


Рис. 242 Том I из коллекции слепков с резных камней Берлинского Антиквариума
 Гипс, картон, бумага с золоченым краем, 1840-е гг.
 Мастерская музея Античного собрания в Берлин
 ГЭ, Санкт-Петербург



Рис. 243 Слепки с камней Античного собрания в Берлине (тт.31 и 29)
 Гипс, картон, бумага с золоченым краем
 ГЭ, Санкт-Петербург



Рис.244 Богиня Рома коронует императора Адриана, камея Сардоникс, 50-е гг. оправа 1-я пол.XIXв.
Размеры: 215x185 мм
Античное собрание, Берлин, inv.FG 11056



Рис.245 Богиня Рома коронует императора Адриана,
Слепок с камеи, гипс, 1840-е
Размеры: 215x185 мм
ГЭ, Санкт-Петербург



Рис.246 ЕГФ. Неизвестный резчик. Умирающий галл
Камень, орская яшма, 23х29 мм, 1833 г.
ГЭ, Санкт-Петербург, инв.К-5802



Рис.247 ЕГФ. Одинцов С.И. Умирающий галл
Камень, оникс, 14х20 мм, 1839-1840 г.
ГЭ, Санкт-Петербург, инв.К-5803



Рис.248 Умирающий галл
Мрамор, 1865х93 см, I в. до н.э.
Палаццо Нуово, Рим, инв.S-747



Рис.249 ЕГФ. Неизвестный резчик. Спящая Ариадна
Камя, яшма ямская, 37х23 мм, 1836 г.
ГЭ, Санкт-Петербург, инв.К-5707



Рис.250 ЕГФ. Резчик Одинцов С.И. Спящая Ариадна
Камя, оникс, 16х21 мм, 1839-1840 г.
ГЭ, Санкт-Петербург, инв.К-5706



Рис.251 Спящая Ариадна
Фригийский мрамор, выс.160 см, II в. до н.э.
Музей Пия-Климента, Ватикан, инв.548



Рис.252 ЕГФ. Неизвестный резчик. Бюст Аполлона Бельведерского
Камень, двухслойный камень, 47х35 мм, 1839-1840 г.
ГЭ, Санкт-Петербург, инв.К-5706



Рис.253 Аполлон Бельведерский. Деталь
мрамор, выс.224 см, II в. до н.э.
Музей Пия-Климента, Ватикан, инв.1015



Рис. 254 Перстень со слепком из стеклянной массы Тасси
 Мастерская Тасси, Лондон, к. XVIII-XIX вв.
 Металл, золото, стекло, 21x16 мм
 Британский музей, Лондон, inv. 1900.0623.112



Рис. 255 Перстень со слепком из стеклянной массы Тасси
 Мастерская Тасси, Лондон, ок. 1780 г.
 Золото, стекло, 15,8x12,7 мм
 Частная коллекция, Нью-Йорк



Рис.256 В. Лопес-и-Портанья. Портрет Антонио Угарте и его жены Марии Антонии Ларрасабаль
Холст, масло, 146х196 см, 1833г.
Музей Прадо, Мадрид, инв. Р.02901



Рис. 257 Лопес-и-Портанья В. Портрет Антонио Угарте и его жены Марии Антонии Ларрасабаль.
Деталь
Холст, масло, 146х196 см, 1833г.
Музей Прадо, Мадрид, инв. Р.02901



Рис. 258 Ожерелье

Золото, камень из сардоникса, инталии: сердолик, никола, зеленая стеклянная паста;
ок. 1805, Лондон

Британский музей, Лондон, Инв. 1978,1002.1067



Рис.259 Тиара и ожерелье

Вороненная сталь, золото, Берлин, 1800-е. гг.

Музей Наполеона, Рим, инв. MN6750



Рис.260 Парюра: тиара, пара серег, пара браслетов, ожерелье
Стеклянная паста, золото, Франция, 1800-е. гг.
Техника: оттиск в форме, зернь, филигрань
Аукцион *Cristie's* от 2.11.2010, Амстердам (Sale 2851), лот 11
Цена 11 250 Евро / 15 687 \$ США



Рис.261 Чаша «Наutilus»
Мартен Ж., Италия-Польша, 24x15,5x11,2 см., 1770-е гг.
Раковина Наutilus, золото, оникс, халцедон, стеклянная паста
Музей Виктории и Альберта, Лондон, инв. М.281-1921



1



2



3

Рис.262 Чаша Наutilus. Деталь.

Мартен Ж., Италия-Польша, 1770-е гг.

Раковина Наutilus, золото, слепки с инталий из стеклянной пасты (Музей Виктории и Альберта, Лондон, инв. М.281-1921):

1. Дионисийский бык (оригинал в Кабинете монет и медалей, Национальной библиотеки Франции)
2. Диомед, похищающий палладиум («Felix gem») (оригинал в Музее Эшмола, Оксфорд)
3. Римляне находят свитки Нумы Помпилия (оригинал в Кабинете монет и медалей, Национальной библиотеки Франции)



Рис. 263 Парюра великой княжны Александры Павловны изготовлены Великой княгиней Марией Федоровной; 1795 г., Санкт-Петербург золото, серебро, бриллианты, слепки из папье-маше, стекло; чеканка, полировка, филигрань; ГЭ, Санкт-Петербург, Инв. Э-4677



Рис. 264 Филигранный золотой бант из парюры великой княжны Александры Павловны. Бант состоит из четырех петель и двух концов; весь бант осыпан бриллиантами; один утерян. По инвентарю 1859 г., «бант с сорок одним бриллиантом». Каждая петля, один конец и центр банта украшены камеей со следующими изображениями:

В центре - Диана, сидящая на табурете с луком и стрелой, в правой верхней части краб; надпись: SABRIEL;

на остальных:

- 1) Венера с Амуром; надпись: КАРПО;
- 2) женщина на коленях с убегающим от нее крылатым амуром;
- 3) женщина, сидящая на летящем лебеде; надпись: НАТАУМ;
- 4) Нереида с гиппокампами в волнах; надпись: ТΗΔΙΟΥΣ;

5) Кронос с косой в руках, сидящий на колеснице, запряженной двумя драконами; справа козерог. ГЭ, Санкт-Петербург, Инв. Э-4677

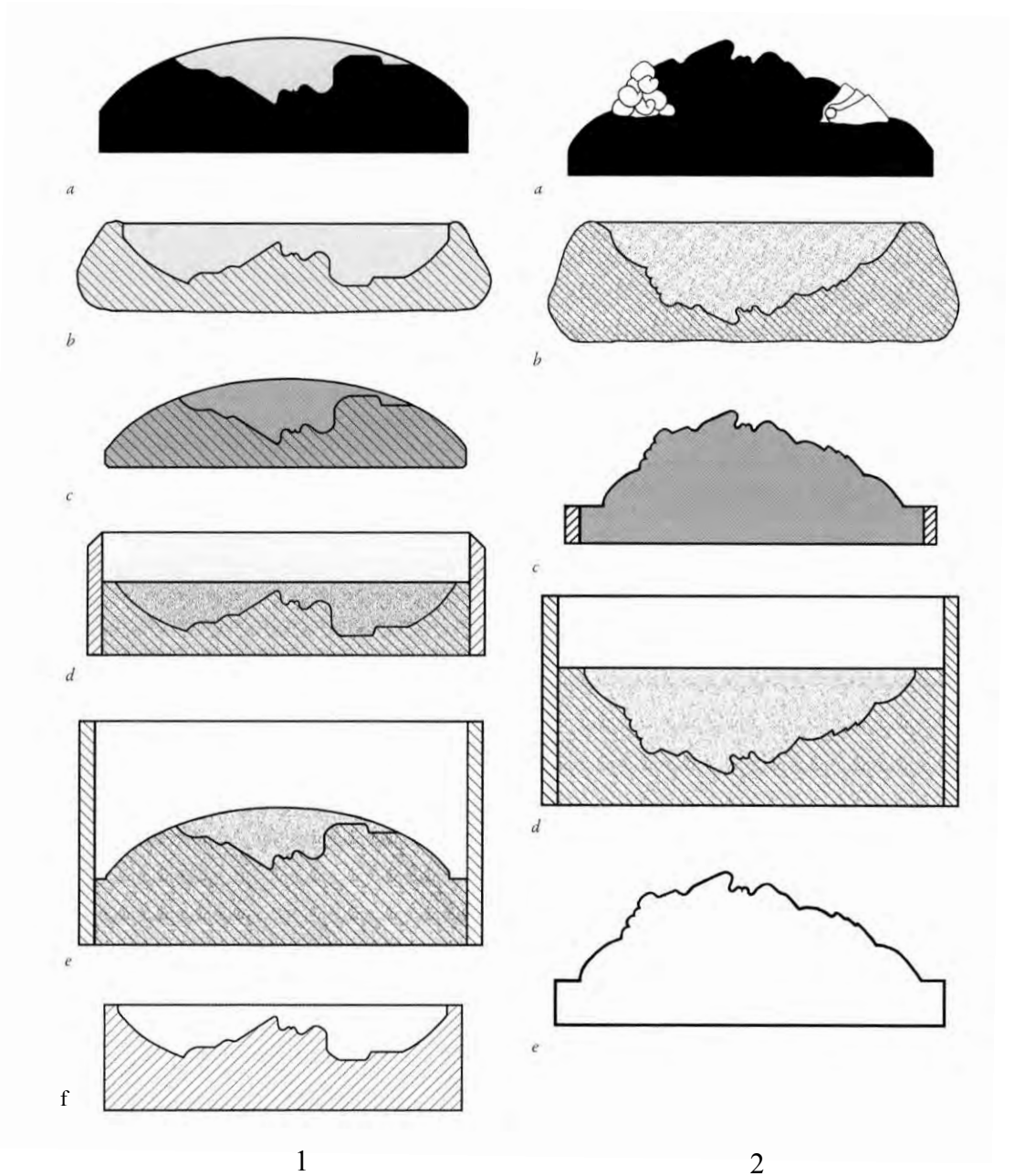


Рис. 265 Процесс изготовления слепков с инталии и ками.

1. Последовательность операций при изготовлении слепка с инталии:

а) инталия; б) оттиск инталии в материале; в) промежуточная пресс-форма; д) литейная форма; е) матрица; ф) готовый слепок.

2. Последовательность операций при изготовлении слепка с инталии:

а) камя; б) оттиск ками в материале; в) промежуточная пресс-форма; д) матрица; е) готовый слепок.

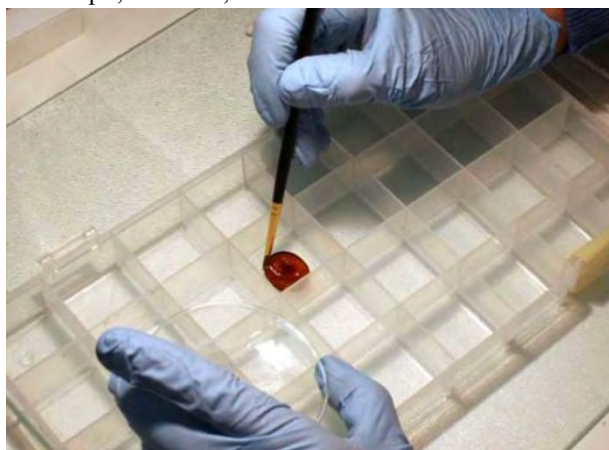


1. Кибела на колеснице, запряженной львами, Инталия, агат, Рим, сер. IV в. н.э. Музей Майкла С. Карлоса, Университета Эмори, Атланта, инв. № МССМ 2008.31.120

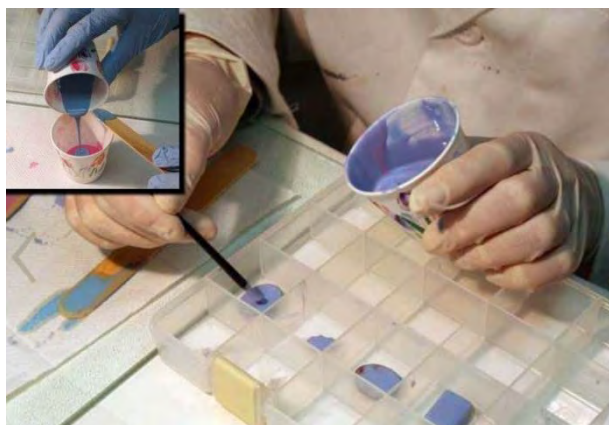


2

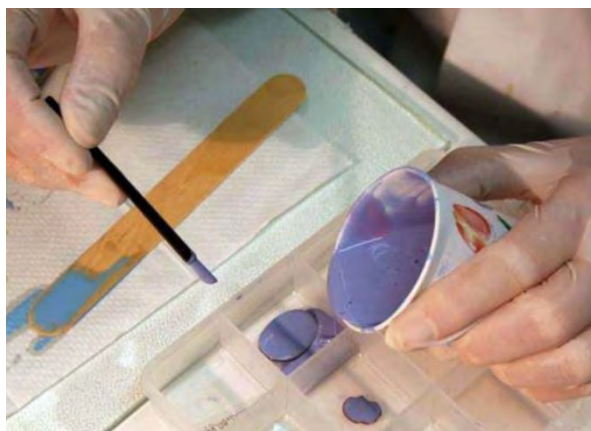
- Силиконово-резиновая формовочная смесь Smooth-On OOMOO30;
- смесь супергипса с канифолью ;
- антиадгезионная смазка (вазелин);
- растворитель;
- деревянные палочки;
- резиновый шпатель;
- пенопластовая лента;
- наждачная бумага разной крупности;
- шлифовальные пилки



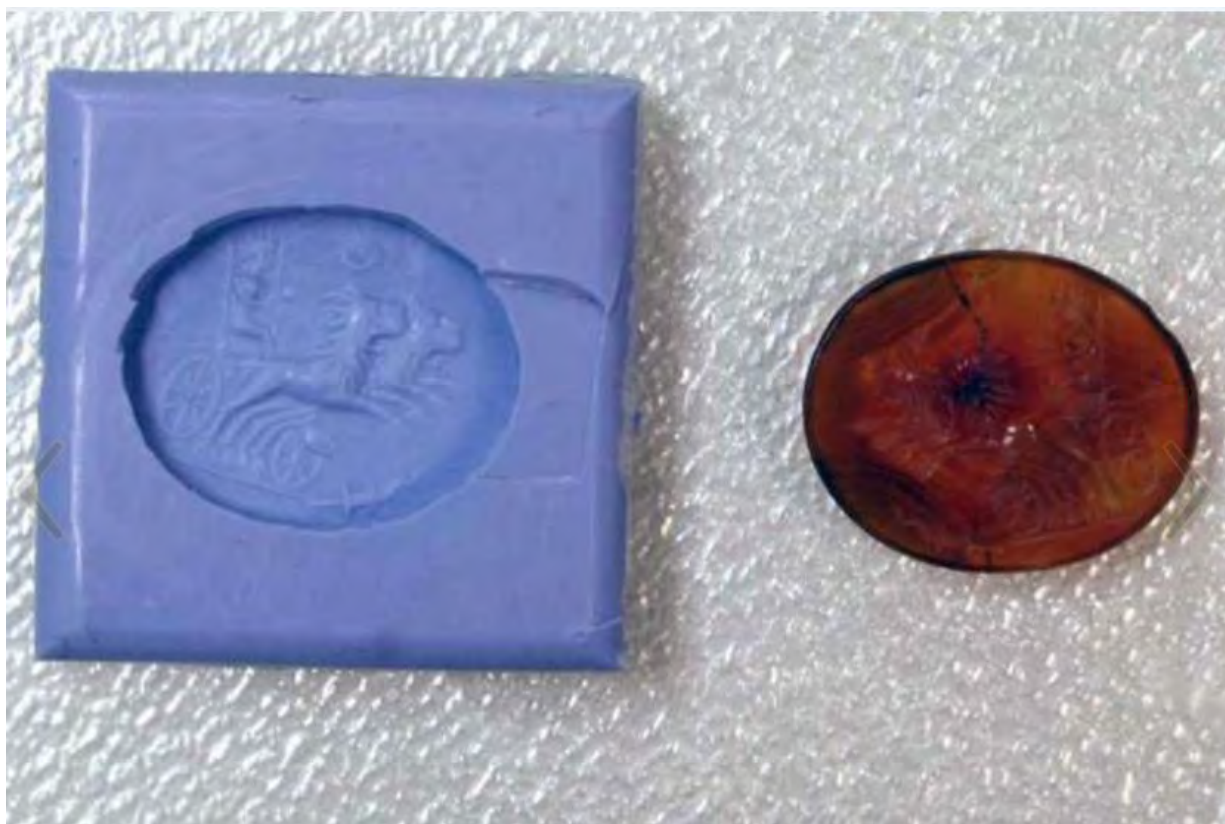
3. Гемма смазывается вазелином, разбавленным растворителем



4. После высыхания антиадгезива на гемме, смешиваются два компонента силиконовой смеси Smooth-On и равномерным слоем наносится на инталию, избегая образования пузырьков воздуха



5. Заполнить силиконовой смесью всю ячейку, избегая образования пузырьков воздуха



6. Осторожно отделить гемму от получившейся литейной формы



7. Антиадгезив наносится на матрицу, и оставляется до высыхания



8. На изображение в форме силикон наносится ровным слоем, избегая образования пузырьков



9. После чего форма заполняется силиконом полностью



10. Матрица отделяется от литейной формы



11. Вокруг матрицы формируется кольцо из пенопластовой ленты для создания стенки



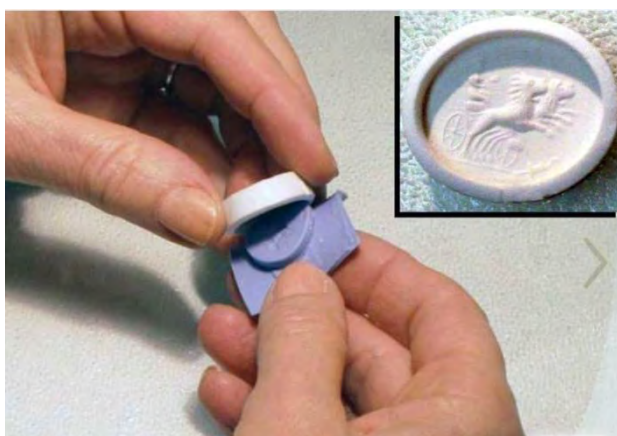
12. Гипсовая смесь смешивается с водой в пропорции 1:3



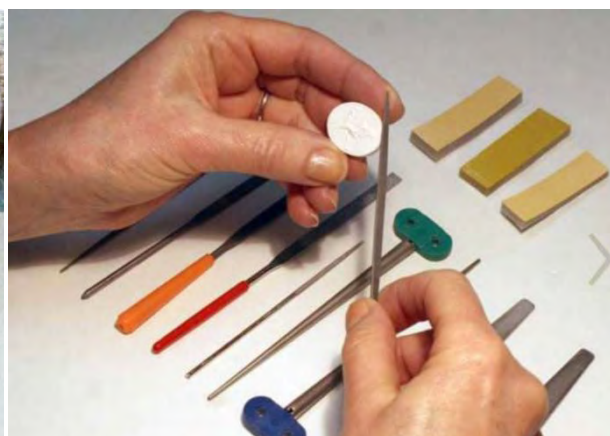
13. Гипсовая смесь наносится на изображение матрицы равномерным слоем, во избежание образования пузырьков



14. Затем матрица полностью заполняется гипсовой смесью



15. Матрица осторожно отделяется от слепка



16. При необходимости края слепка обрабатываются наждачной бумагой или пилкой. Изображение при необходимости протирается ватным тампоном

Рис. 266 Процесс изготовления гипсового слепка с инталии (окончание)

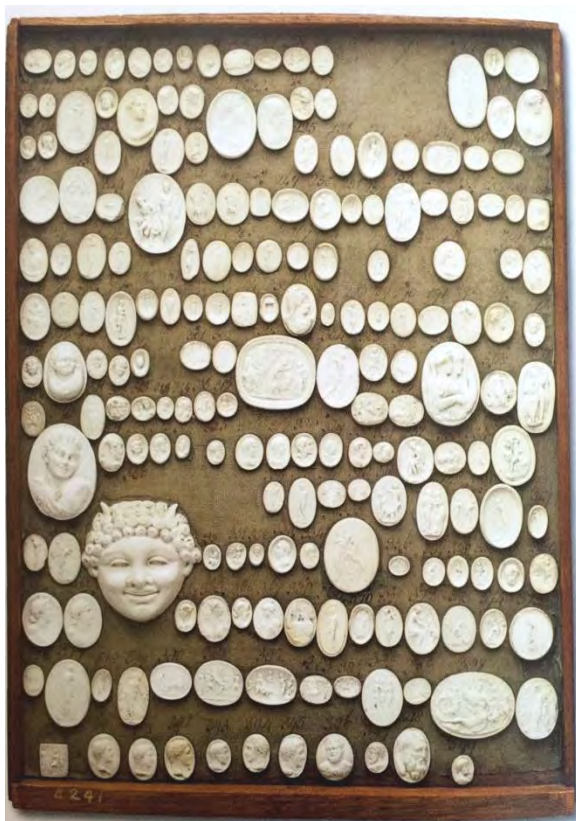


Рис. 267 Экспериментальные образцы отливок с античных гемм из керамической массы Веджвуда ок. 1773-74
Музей Веджвуда, Сток-он-Трент



Рис. 268 Бижутерия Веджвуд пр-ва «Этрурии» по мотивам античных гемм, ок. 1810 г.
Керамическая масса, стальная оправа:
М. Боултон, Дж. Фозергил
Музей Виктории и Альберта, Лондон
инв.414:1294-1885



Рис. 269 Пуговицы Веджвуд пр-ва «Этрурии» с сюжетами с античных инталий, ок. 1795 г.
Керамическая масса, металл
Музей Веджвуда, Сток-он-Трент
инв. 14279а; 14279б



Рис. 270 Коллекция серных слепков с резных камней разных коллекций ГЭ, Санкт-Петербург, б/ инв.



Рис. 271 Коллекция 200-т серных слепков с резных камней Кристиана Дэна. Подкрашенная серная масса, вторая пол XVIII в. Музей Археологического факультета Университет Цюриха



Рис. 272 Портрет Марка Аррия Флакка.
Слепок с инталии, пер. пол. XVIII в.
Красная сера, бумага с золоченым краем, 12х14 мм
Государственные художественные собрания, Дрезден,
инв. ASN 5422 А 053



Рис. 273 Портрет Тиберия и Ливии.
Слепок с камеи, пер. пол. XVIII в.
Красная сера, бумага с золоченым краем, 43х51 мм
Государственные художественные собрания, Дрезден,
инв. ASN 5422 С 043



Рис. 274 Коллекция из 277 сургучных слепков с античных гемм и личных печатей
Сургуч, дерево, втор. пол. XVIII в.
Аукцион Quinn's Auction Galleries от 13.06.2015, lot 0189



Рис. 275 Коллекция слепков с гемм графа Л.А.Перовского
Тонированный гипс, 1860-е гг.
ГЭ, Санкт-Петербург, инв. АСвс-105-166



Рис. 276 Слпки из коллекции князя С. Понятовского очищенные (слева) пленочным способом с применением КМЦ и неочищенные (справа).
ГЭ, Санкт-Петербург



Рис. 277 Слпок с Большой камеи Франции до очистки и реставрации
Справа внизу фрагмент слепка расчищен при помощи карандашных резинок
Гипс, 275х325х10 мм
ГЭ, Санкт-Петербург



Рис. 278 Слпок с Большой камеи Франции после очистки и реставрации
Гипс, 275х325х10 мм
ГЭ, Санкт-Петербург



Рис.279 Сувенирные магниты из музея Палаццо Браски, Рим
Слепки со слепков инталий Н.Маршана, полиуретан, 20x31мм; 30x27 мм, 2010-е гг.
Коллекция автора



Рис.280 Сувенирная продукция ручной работы музея университета г.Тарту, вдохновленная коллекцией слепков с резных камней, экспонируемой в музее. Тарту, 2017 г.



Рис.281 Сувенирная продукция Национальный музей этрусского искусства (Вилла Джулия), Рим
 Бронза, латунь, смола, производства «Grand Tour Collection»
 2014 г.



Рис.282 Образцы сувенирной продукции музея Алтарь мира, Рим
Производства «Grand Tour Collection», <http://grandtourcollection.it/>



Рис.283 Кулоны, вдохновленные слепками с инталий коллекции С. Понятовского
Серебро (цепочка), окисленное серебро (медальон), 42x40мм; 38x43мм
Производство RQP Studio, Мертл-Бич, США



Рис.284 Интерьер дизайнерского бюро М.Уинтерс. Серия «Green Bay». 2016 г
URL: <http://meganwinters.com/interiors/interiors-green-bay/> (дата обращения: 08.09.2017)



Рис.285 Интерьер дизайнерского бюро М.Уинтерс. Серия «Green Bay». Деталь. 2016 г
URL: <http://meganwinters.com/interiors/interiors-green-bay/> (дата обращения: 08.09.2017)



Рис.286 Интерьер гостиной от <http://www.traditionalhome.com>
Хьюстон, США