

**St. Petersburg State University
Lomonosov Moscow State University**

Actual Problems of Theory and History of Art

I

Collection of articles

**St. Petersburg
2011**

Санкт-Петербургский государственный университет
Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова

Актуальные проблемы теории и истории искусства

I

Сборник научных статей

Санкт-Петербург
2011

УДК 7:061.3
ББК 85.03
А43

Редакционная коллегия:

В. Г. Власов, И. И. Тучков, А. П. Салиенко, С. В. Мальцева,
Е. Ю. Станюкович-Денисова, И. Стевович

Editorial board:

Victor Vlasov, Ivan Tuchkov, Alexandra Salienko, Svetlana Maltseva,
Ekaterina Stanyukovich-Denisova, Ivan Stevović

Рецензенты:

д. иск. проф. Т. В. Ильина (СПбГУ);
к. иск. А. В. Захарова (МГУ имени М. В. Ломоносова)

Reviewers:

Tatyana Ilyina (St. Petersburg State University);
Anna Zakharova (Lomonosov Moscow State University)

*Печатается по постановлению Ученого совета исторического факультета
Санкт-Петербургского государственного университета и Ученого совета Московского
государственного университета имени М. В. Ломоносова*

А43 Актуальные проблемы теории и истории искусства : сб. науч. статей. Вып. 1 / СПбГУ ; под ред. С. В. Мальцевой, Е. Ю. Станюкович-Денисовой. — СПб. : Профессия, 2011. — 432 с.

Actual Problems of Theory and History of Art : Collection of articles. Vol. 1 / SpbSU; Svetlana Maltseva, Ekaterina Stanyukovich-Denisova eds. — St. Petersburg: Profession. 2011. — 432 p.

ISBN 978-5-288-05174-6

Сборник научных статей содержит материалы Международной конференции молодых специалистов, проходившей на историческом факультете СПбГУ 1–5 декабря 2010 г. и посвященной актуальным вопросам искусства и культуры от античности до современности. В статьях отечественных и иностранных авторов (на русском и английском языках) представлены результаты исследований преимущественно в области изучения восточнохристианского и западноевропейского искусства от древности до нашего времени, а также в области археологии, реставрации, теории и методологии искусства.

Издание предназначено в первую очередь для специалистов. Может быть использовано в учебной, научно-практической деятельности, а также интересно широкому кругу любителей искусства.

The collection of articles consists of the materials of the International Conference of Young Specialists, held at the Faculty of History of St. Petersburg State University in December, 1–5, 2010. It deals with the actual problems of art theory and history from Antiquity to the 20th c. The articles by Russian and foreign researchers (in English and in Russian) mainly examine the problems of Eastern Christian and Western art, as well as of archeology, restoration, theory and methodology of art.

For art historians, historians, students and art lovers.

УДК 7:061.3
ББК 85.03

ISBN 978-5-288-05174-6

© Авторы статей, 2010
© Исторический факультет Санкт-Петербургского государственного университета
© Исторический факультет Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова

На обложке использована картина О. Лягачева – Хельги «Солнце», 2010. Частное собрание. Париж, Франция.
On the cover: Oleg Liagatchev-Helgi. Soleil, 2010. Private collection. Paris. France.

СОДЕРЖАНИЕ

CONTENTS

<i>Т. В. Ильина, А. В. Захарова.</i> Предисловие. <i>Tatyana V. Ilyina, Anna V. Zakharova.</i> Foreword.....	10
---	----

<i>Олег Лягачев-Хельги.</i> По поводу «Солнца». <i>Oleg Liagatchev-Helgi.</i> Apropos of «The Sun»	14
---	----

Средневековое искусство восточнохристианского мира. Medieval Art of the Eastern Christian World

<i>Д. Д. Ёлшин.</i> Некоторые материалы к реконструкции Десятинной церкви в Киеве. <i>Denis D. Jolshin.</i> Some Evidence for the Remodelling of the Desjatinnaya (Tithe) Church in Kiev	19
--	----

<i>Tatjana Koprivica.</i> Sacral Topography of Late Antique and Early Christian Doclea (Montenegro): the First Modern Preliminary Investigation. <i>Татьяна Копривица.</i> Сакральная топография позднеантичной и раннехристианской Дуклии (Черногория): первое современное предварительное исследование	25
---	----

<i>Valentina Cantone.</i> The Problem of the Eastern Influences on Byzantine Art during the Macedonian Renaissance: Some Illuminated Manuscripts from the National Library of Greece and the National Library of Venice. <i>Валентина Кантоне.</i> Проблема восточных влияний на византийское искусство в эпоху Македонского ренессанса: некоторые иллюстрированные рукописи из Национальной библиотеки Греции и Национальной библиотеки Венеции	33
---	----

<i>Lorenzo Riccardi.</i> Observations on Basil II as Patron of the Arts. <i>Лоренцо Риккарди.</i> Византийский император Василий II как покровитель искусств.....	39
--	----

<i>А. Л. Макарова.</i> Фрески церкви Св. Георгия в Бочорме (Грузия). <i>Anna L. Makarova.</i> Frescoes of St. George Church in Bochorma (Georgia).....	46
---	----

<i>Е. И. Морозова.</i> Эпистили со сценами праздников в системе декорации византийской алтарной преграды (XII в.). <i>Ekaterina I. Morozova.</i> Epistyles with the Scenes of Feasts in Byzantine Altar Screen Decoration of the 12th Century.....	56
---	----

<i>С. В. Мальцева.</i> Значение приделов в формировании региональной традиции в сербской средневековой архитектуре. <i>Svetlana V. Maltseva.</i> Significance of Chapels in Forming the Regional Tradition of Serbian Medieval Architecture.....	63
---	----

<i>Jasmina S. Ćirić.</i> The Art of Exterior Wall 'Decoration' in Late Byzantine Architecture <i>Ясмина Чирич.</i> Искусство украшения внешних стен в поздневизантийской архитектуре	69
---	----

<i>Branka Vranešević.</i> Problems in Studying the Heritage of Antiquity in the Middle Ages. The Case of Personifications of Divine Wisdom in the Leningrad Gospel. <i>Бранка Вранешевич.</i> Проблемы изучения наследия античности в Средние века: персонафикации Божественной Премудрости в Ленинградском Евангелии	77
<i>Miloš Živković.</i> The Legendary Ruler in Medieval Guise: Few Observations on the Iconography of Belgrade Alexanderide. <i>Милош Живкович.</i> Легендарный правитель в средневековых одеждах: об иконографии белградской Александрии.....	79
<i>Silvia Pedone.</i> A Critical Approach to the Byzantine Art in the First Half of 19th Century. The Case of C. M. Texier. <i>Сильвия Педоне.</i> Критический подход к византийскому искусству в первой половине XIX в. Шарль М. Тексье	92
<i>Giovanni Gasbarri.</i> Bridges between Russia and Italy: Studies in Byzantine Art at the Beginning of 20th Century. <i>Джованни Газбарри.</i> Мосты между Россией и Италией. Изучение византийского искусства в начале XX в.....	101
<i>Е. А. Немыкина.</i> О проблеме южнославянских влияний на монументальную живопись Новгорода XIV в. <i>Elena A. Nemykina.</i> On the Problem of “Southern Slavic Influence” on Novgorod Monumental Painting in the Second Half of the 14th Century.....	109
<i>А. Н. Шаповалова.</i> Новгородская монументальная живопись и религиозно-философские течения восточнохристианского мира второй половины XIV в. <i>Alexandra N. Shapovalova.</i> The Novgorod Mural Paintings and Religious Theories of the East Christian World in the Second Half of the 14th Century.....	115
<i>А. В. Трушников.</i> Древнерусские храмы с пристенными угловыми опорами (кон. XIV — нач. XV в.). Происхождение типа в контексте византийской и балканской архитектуры. <i>Alexandra V. Trushnikova.</i> Old Russian Cross-domed Churches with Corner Piers in the Late 14th — Early 15th Centuries. On the Origins of the Architectural Type in the Context of Byzantine and Balkan Architecture.....	124
<i>А. А. Фрезе.</i> Исихастские мотивы в иконографической программе росписи церкви Успения Богородицы в с. Мелётово. <i>Anna A. Freze.</i> Hesychast Concept in the Iconographic Programme of the Frescoes in the Church of Assumption in Melyotovo.....	133
<i>И. Л. Федотова.</i> К вопросу о псковских зодчих в Москве в последней четверти XV в. Историкографический аспект. <i>Irina L. Fedotova.</i> Some Observations and Historiography on Pskovian Architects in Moscow in the Last Quarter of the 15th Century.....	140
<i>Н. М. Абраменко.</i> Образы святых князей Владимира, Бориса и Глеба в храмовых росписях времени Ивана IV. <i>Natalia M. Abramenko.</i> Images of the First Russian Saint Princes Vladimir, Boris and Gleb in the Wall Painting during the Reign of the Tsar Ivan IV.	149
<i>А. И. Долгова.</i> Об истоках и символике иконографии «Лабиринт духовный». <i>Anastasia I. Dolgova.</i> On the Origins and Symbolism of the Iconography of “Spiritual Labyrinth”.....	156

**Русское искусство XVIII–XX вв.
Russian Art in the 18–20th Centuries**

<i>А. М. Васильева.</i> Русское и европейское в творчестве гравера петровского времени Ивана Зубова. <i>Alexandra M. Vasilyeva.</i> Russian and European Tendencies in the Work of Ivan Zubov, Russian Engraver of the Early 18th Century	167
<i>Е. Ю. Станюкович-Денисова.</i> Образцовые проекты в жилом строительстве Петербурга 1730–1760-х гг.: проблема типологии и модификации. <i>Ekaterina Yu. Stanyukovich-Denisova.</i> Exemplary Projects in House Building of the 1730s–1760s in St. Petersburg: Typology and Modifications	174
<i>А. А. Сурова.</i> Росписи часовни в д. Васильева Гора Торжокского района Тверской области: к вопросу западноевропейского влияния в культовой монументальной живописи кон. XVIII в. <i>Anna A. Surova.</i> Murals of the Chapel in the Village of Vasileva Gora in Torzhoksky District of Tver Region: the Problem of European Influence on Church Monumental Painting of the Late 18th Century	180
<i>Ю. И. Чежина.</i> Портреты-двойники кисти Ж.-Л. Монье и А. Е. Егорова: к проблеме заимствования в живописи. <i>Julia I. Chezina.</i> The Twin-Portraits by Jean-Laurent Mosnier and Alexey Egorov: to the Problem of Adoption in Painting.....	186
<i>А. Е. Кустова.</i> Русская тема в живописи Дж. А. Аткинсона. <i>Anna E. Kustova.</i> Russian Subjects in the Paintings by J. A. Atkinson	196
<i>Е. А. Скворцова.</i> Роль Дж. А. Аткинсона в развитии жанра панорамы в русском искусстве. <i>Ekaterina A. Skvortsova.</i> The Role of J. A. Atkinson in the Development of Panoramas in Russian Art	204
<i>Т. В. Белякова.</i> Особенности графики Козловского и Прокофьева в контексте предромантизма. <i>Tatyana V. Beliakova.</i> Peculiarities of Graphic Works by Kozlovsky and Prokofiev in the Context of Pre-Romanticism	214
<i>А. А. Варламова.</i> Источники композиции и декоративного оформления Погодинской избы. <i>Alexandra A. Varlamova.</i> The Sources of Composition and Decoration of the Pogodin Izba in Moscow	222
<i>А. В. Ганган.</i> Русская бронзовая пластика малых форм рубежа XIX–XX вв.: к вопросу о творческом методе. <i>Andrey V. Gangan.</i> Russian Small-Scale Bronze Sculpture in the Late 19th – Early 20th Century: the Problem of Creative Method	227
<i>А. А. Ларионов.</i> Конструктивизм и неоклассика на архитектурном факультете Академии Художеств в 1920-е гг. Учебные работы. <i>Andrey A. Larionov.</i> Constructivism and Neoclassicism at the Department of Architecture of the Russian Academy of Arts in the 1920s. Student Projects.....	234
<i>М. Ю. Евсевьев.</i> «Я что-то должен сказать... в будущее». Н. Н. Пунин и Петербургский университет. <i>Mikhail Yu. Evseyev.</i> “I Am to Say Something... for the Future”. Nikolay N. Punin at the St. Petersburg University.....	242

Г. Э. Аббасова. Восток и Запад. Проблема традиции в творчестве художников Узбекистана 1920–1930-х гг.
Galina E. Abbasova. The East and the West. The Problem of Tradition in the Works of Uzbekistan's Artists in the 1920s–1930s.....250

К. В. Смирнова. Памятники героям и жертвам Великой Отечественной войны. Мемориальные комплексы 1960–1970-х гг. Проблема исторической и художественной ценности.
Ksenia V. Smirnova. Monuments to the Heroes and Victims of the World War II. Memorial Complexes of the 1960s–1970s and the Problem of Historic and Artistic Value.....256

Восток и Запад, от античности до современности. The East and the West, from Antiquity to the 20th Century

М. А. Семина. Оригинал или римейк. Проблема сохранности и реставрации произведений античной скульптуры.
M. A. Semina. Genuine or Remade Item. Condition and Restoration of Ancient Sculpture.....265

А. А. Краснова. К проблеме оценки достоверности реставрируемой скульптуры из раскопок античных городов Северного Причерноморья.
Anastasia A. Krasnova. The Problem of Authenticity of Restored Sculpture Excavated in Ancient Greek Towns of the North Pontic Area275

А. С. Винокурова. Храмы династии Хойсала. Синтез архитектуры и скульптуры.
Anastasia S. Vinokurova. Hoysala temples. A Synthesis of Architecture and Sculpture285

А. А. Янковская. Сообщения арабского путешественника XIV в. Ибн Баттуты о Малайском архипелаге: проблема интерпретации источника.
Aglaya A. Yankovskaya. Accounts of the 14th Century Arab Traveller Ibn Battuta on the Malay Archipelago: the Problem of Interpretation of the Source292

О. Д. Белова. Карта «Смерть» из колоды тарокки Пирпонт Морган-Бергамо и макабрические сюжеты в искусстве Италии XIV–XV вв.
Olga D. Belova. The “Death” Card from the Tarot Pack Pierpont Morgan – Bergamo and Macabre Themes in Italian Art of the 14th and 15th Centuries.....298

М. А. Лопухова. Классические мотивы в поздней алтарной живописи Филиппино Липпи.
Marina A. Lopukhova. Classical Tradition in the Later Altarpieces by Filippino Lippi.....307

Е. А. Титова. Проблемы церковной архитектуры Возрождения в трактатах Антонио Филарете и Франческо ди Джорджо: развитие базиликального и центрического планов.
Elizaveta A. Titova. The Problems of the Renaissance Church Architecture in the Treatises by Antonio Filarete and Francesco di Giorgio: the Development of Basilical and Central Plan.....314

Л. А. Чечик. «Свой–чужой» в «дипломатической» живописи Венеции эпохи Возрождения.
Liya A. Chechik. ‘Friend-or-foe’ in the ‘Diplomatic’ Painting of the Renaissance Venice.....322

Е. А. Павленская. Эволюция жанра детского портрета в творчестве испанских придворных художников XVI–XVII вв.
Elizaveta A. Pavlenskaya. The Evolution of Children's Portraiture in the Works of Spanish Court Painters of the 16th–17th Centuries329

<i>А. Е. Челован.</i> Испанский ориентализм XIX в. Мариано Фортуну. <i>Anastasia E. Chelovan.</i> Spanish Orientalism of the 19th Century. Mariano Fortuny	335
<i>Е. Г. Гойхман.</i> Традиция в творчестве Эжена Делакруа. Романтическая живопись 1820-х гг. и искусство старых мастеров. <i>Elena G. Goikhman.</i> Tradition in the Work of Eugène Delacroix. Romantic Painting of the 1820s and the Art of the Old Masters	341
<i>Vladimir Dimovski.</i> An Approach to Avant-Garde Manifestoes. <i>Владимир Димовски.</i> Манифесты авангарда: попытка осмысления	353
<i>Lora Mitić.</i> The Achievements of the Rochester School in the Field of the Critical Art History. <i>Лора Митич.</i> Достижения Рочестерской школы в области теории и истории искусств	359
<i>А. В. Григораш.</i> Выставка «Документ немецкого искусства» (1901 г.) в контексте открытия Дармштадской колонии: гезамткунстверк или синтез искусств? <i>Alyona V. Grigorash.</i> The “Document of German Art” Exhibition (1901) in the Context of the Opening of the Darmstadt Colony: Gesamtkunstwerk or Synthesis of Arts?.....	368
<i>Н. Л. Данилова.</i> Архитектура Йозефа Хоффмана в зарубежной историографии 1990–2010 гг. <i>Nina L. Danilova.</i> Architecture of Josef Hoffman in Foreign Historiography of the 1990–2000s.....	376
<i>В. О. ван дер Вестэйзен.</i> Авторские права и проблема интерпретации современной живописи аборигенов Австралии. <i>Valeria O. van der Westhuizen.</i> The Problem of Copyright and the Interpretation of Australian Contemporary Aboriginal Painting	383
<i>Е. И. Станиславская.</i> Хэппенинг как действенно-зрелищная форма искусства XX в. <i>Katerina I. Stanislavska.</i> Happening as Action-Show Art Form of the 20th Century.....	387
<i>Е. В. Барышникова.</i> О студенческой фотовыставке «Мир глазами искусствоведов». <i>Elizaveta V. Baryshnikova.</i> The Students’ Photo Exhibition “World Seen by Art Historians”	395
Аннотации	398
Abstracts.....	412
Сведения об авторах	424
About authors	427

М. А. Сёмина
(СПбГУ)

ОРИГИНАЛ ИЛИ РИМЕЙК. ПРОБЛЕМА СОХРАННОСТИ И РЕСТАВРАЦИИ ПРОИЗВЕДЕНИЙ АНТИЧНОЙ СКУЛЬПТУРЫ

Далеко не всегда указанная на этикетке информация о скульптуре, находящейся на музейной экспозиции, дает полное и корректное представление о памятнике. Речь в данном случае идет не о неверной его датировке или атрибуции, а о том, что изначально разрозненные фрагменты статуй-пастиччо, фактически принадлежащие разным эпохам и вместе с позднейшими дополнениями составляющие значительную долю реставрированной скульптуры (иногда ее большую часть), формально объединены временем создания наиболее раннего из них.

Ситуация достаточно распространенная — подавляющее большинство античных скульптур из собрания Государственного Эрмитажа имеют большее или меньшее количество реставрированных частей (во многих случаях привнесенные дополнения даже не соответствуют первоначальному образу). В качестве примера можно назвать статую танцующего сатира и скульптурные изображения муз, представленные на постоянной экспозиции Отдела античного мира¹. Более того, некоторые из реставрированных статуй муз не только дополнены в ходе реставраций или составлены из фрагментов, принадлежавших другим статуям, но и получили названия исключительно на основании добавленных атрибутов.

Казалось бы, искусствоведческой наукой давно выработаны приемы и методы анализа памятников такого рода — специалисты применяют к таким произведениям определение «пастиччо», или, выявляя наиболее раннюю составляющую из числа образующих скульптуру фрагментов, предлагают варианты атрибуций с дополнением «реставрированный как». Тем не менее, сегодня проблема выбора точных определений для реставрированных произведений искусства становится необычайно актуальной, в первую очередь, в силу тезиса о самостоятельной ценности и художественной значимости реставрационных работ, проведенных в ставший историческим прошлым период времени. С особой остротой встает и вопрос об отнесении реставрированных памятников к той или иной группе с точки зрения признания или непризнания изучаемого памятника подлинным произведением древнего искусства. Какова допустимая степень реставрационного вмешательства в оригинал? Можно ли упорядочить реставрированные произведения скульптуры, исходя из количества замещенных частей и положив в основу такой иерархии принцип пропорционального соотношения оригинальных и новых фрагментов? Эти и многие другие вопросы встают при попытке анализа некоторых статуй из известных и давно сформировавшихся музейных собраний.

Задачей данной работы является попытка предложить критерии для группировки произведений античной скульптуры, в зависимости от степени их сохранности

и «численного перевеса» оригинальных частей или привнесенных дополнений более позднего времени.

Одним из характерных примеров скульптур, составленных из разновременных фрагментов и значительно дополненных, следует считать статую танцующего сатира. Этому произведению из скульптурного собрания Государственного Эрмитажа посвящено исследование А. В. Круглова², полагающего, что в целом статую следует считать работой римского мастера первой половины — середины II в., отдельные же ее части датировать XIX в. Так, говоря об античной части скульптуры, лицо сатира А. В. Круглов относит к середине — второй половине II в., ссылаясь на искусную обработку мрамора при моделировке век и прядей волос, а торс — к началу II в., исходя из того, что каждый уплощенный завиток в области паха просверлен³. Теперь рассмотрим этот памятник, уделяя особенно пристальное внимание его сохранности.

Танцующий сатир

Римская копия греческого оригинала работы Фоина первой половины — середины II в. до н. э.; реставрация XIX в.

Мрамор.

Государственный Эрмитаж.

Поступление из собрания Демидовых в 1851 г.⁴

Инв. А 151.

Скульптура изображает спутника Диониса, стремительно разворачивающегося в танце. Голова сатира слегка запрокинута назад и повернута вправо, на толстых губах играет легкая улыбка, глаза чуть прищурены. Лишенное утонченности круглое лицо с вздернутым носом кажется еще более курносым при взгляде на него снизу, крупные локоны пребывают в живописном беспорядке. О звериной натуре персонажа прежде всего свидетельствуют острые уши и очень крепкая, толстая шея⁵. Правая рука сатира утрачена, скол сохранившейся части плеча указывает на то, что направлена она была вверх. За спиной у него развевается небрида — плащ из шкуры пантеры⁶, закрепленный лентой на шее; частично небрида переброшена через согнутую левую руку, пальцы которой сжимают конец дубины — лагоболон⁷, изогнутым концом перекинутого через плечо сатира. Торс развернут вправо, характер напряжения мышц (верхние мышцы пресса напряжены сильнее, нижние более расслаблены) подчеркивает вращательное движение. В момент разворота сатир стоит, приподнявшись на носках, чуть согнутая в колене левая нога находится позади правой. Вплотную к левой ноге примыкает ствол дерева, выполняющий роль опоры.

В целом голова сатира не отличается хорошей сохранностью — мрамор посерел от времени и влаги, очертания прядей волос потеряли четкость, много утрат, сколов, края которых к настоящему времени успели сгладиться. Голова состоит из двух основных фрагментов (меньший — это правая часть лица и затылок, больший — левая часть лица и висок), а также нескольких реставрационных вставок. Как пишет А. В. Круглов, основная часть головы сатира ранее принадлежала другой античной статуе, но Игнацио Весковали, скульптор и антиквар, дополнил ею известную нам фигуру сатира⁸. Данный фрагмент включает в себя только голову, шея же выполнена из совершенно иного мрамора, резко контрастирующего с основной поверхностью головы по цвету и степени сохранности. Лицо по диагонали разделено сквозной

трещиной на две неравные части. Между затылком и левым виском сатира проходит линия стыка фрагментов.

Допустим, что составляющие голову части принадлежали ей изначально, но впоследствии она была расколота. В подтверждение такого допущения можно указать на то, что края по линии склейки не имеют зазоров, то есть фрагменты идеально совпадают. При фронтальном обзоре статуи видно, что прическа на обеих частях моделирована одинаково — крупные локоны показаны без детальной проработки, однако достаточно реалистично, мастером умело передан объем волос и живое неупорядоченное расположение локонов. Правда, ввиду недостаточно хорошей сохранности, волосы на виске имеют крайне нечеткие очертания, и заметна разница между изначально объемной их проработкой и плоскостной трактовкой волос на затылке, принадлежащем другому фрагменту. Впрочем, волосы на правом виске сатира вполне органично сочетаются с волосами надо лбом и на левом виске, то есть на лицевом стыке волосы проработаны схожим образом.

На лице фрагменты различаются по характеру обработки поверхности мрамора: часть, включающая в себя подбородок, правую щеку и затылок, выглядит гораздо более гладко отшлифованной, а ее мягкий цвет, пусть и потускневший под воздействием среды, контрастирует с поверхностью левой части лица и виска, где зерно мрамора настолько заметно, что блестит на свету. Кроме того, цвет этого участка заметно темнее фрагмента затылка с правой щекой; причем, если затылок со щекой — мягкого матово-серого цвета, то серый цвет большей части лица с левым виском значительно более холодного оттенка.

Следует отметить, что основная часть повреждений мрамора находится именно на фрагменте, включающем левую часть лица и висок. К этой же части относятся три реставрационные вставки, находящиеся вдоль линии стыка на лице сатира — на правой скуле, на нижней губе и в левой половине подбородка. Вставки тщательно отшлифованы и резко контрастируют с основным объемом головы, выделяясь на выцветшей поверхности белоснежным цветом. Этот фрагмент головы дополняет острый кончик уха, который на общем фоне крупнозернистого мрамора выглядит гораздо более гладким и светлым. Совершенно очевидно, что голова сатира составлена из двух основных фрагментов. Один, включающий четыре реставрационные вставки, принадлежал античной статуе, а другой лишь дополняет его.

Отдельный фрагмент — шея, изготовленная из гладко отшлифованного сияющего белизной мрамора, по фактуре близкого к реставрационной вставке на нижней губе сатира. Ниспадающие с затылка волосы трактованы иначе — отдельные крупные локоны выглядят гладкими и упорядоченными. Более того, если на описанных выше фрагментах волосы показаны развевающимися в естественном беспорядке, и прическа не только составляет единое целое, но как нельзя более точно соответствует природе сатира и подчеркивает динамичность композиции, то здесь пряди четко разграничены между собой и аккуратно уложены вдоль шеи.

Следующий фрагмент — торс, часть левой руки с накинута на нее небридой и лагоболоном на плече, правая нога до колена и часть левой ноги. Мрамор матовый, чуть желтоватого оттенка, слегка просвечивающий, испещренный тонкими рыжеватыми прожилками. Резко выделяется на этом мягком фоне белоснежный фиговый лист. Однако разница между этим фрагментом и фрагментом античной головы не ограничивается фактурой материала, она заметна и в проработке волос: если прическа представляет собой объемную развевающуюся в танце копну

разрозненных локонов, то волосы в области паха трактованы плоскостно и даже геометрически.

Очередной фрагмент — это оставшаяся часть левой руки, составленная из трех фрагментов: накинута на нее небриды, по фактуре совпадающей с фактурой торса, порыжевшая кисть без указательного и среднего пальцев, и, наконец, сами пальцы, сжимающие часть лагоболона, выделяющиеся гладкостью и белизной.

С коленной чашечки начинается фрагмент правой ноги, включающий верхние три четверти голени. Поверхность мрамора своим мягким цветом и рыжеватокоричневыми прожилками напоминает предыдущий фрагмент — первоначально они составляли единое целое. Подтверждает это и достаточно грубый стык с отсутствующими мелкими частичками — безусловно, мы имеем дело с фрагментом, впоследствии разбитым на части. Следующий фрагмент — лодыжка и ступня. Поверхность мрамора гораздо более матовая, мягко обработанная, достаточно зернистая, состоящая из тонких продолговатых волокон и покрытая черными пятнами до 2 см в диаметре, которые слабо просвечивают сквозь мраморный слой. Стык этой и предыдущей частей — ровный и аккуратный.

По пальцам правой ноги сатира проходит трещина-стык, отделяющая от ступни ногтевые пластины всех пальцев, кроме мизинца. По обе стороны трещины пальцы вытерты совершенно одинаковым образом, что наводит на мысль о единстве их происхождения. Впрочем, поверхность мрамора на двух этих фрагментах сильно истерта.

Оставшаяся часть левой ноги состоит из двух основных частей: нижней трети голени со ступней без пальцев и с примыкающей к ней сзади частью опоры, и части ступни с пальцами, составляющей единое целое с постаментом. По характеру поверхности первый фрагмент близок к торсу — он имеет тот же чуть желтоватый оттенок и так же испещрен мелкими рыжеватыми прожилками. Фрагмент же с пальцами, небольшой частью стопы и постаментом несколько белее предыдущего; моделировка мягкая. Кроме того, левую ногу дополняют две реставрационные вставки из белоснежного великолепно отшлифованного мрамора — на стыке между верхней частью голени и нижней и на той же линии стыка, но в задней части опоры.

Постамент состоит из семи частей, различных по характеру обработки. Можно отметить, что мрамор серый, слабо отшлифованный, и только участок, к которому относится фрагмент ступни с пальцами, выделяется в средней части относительной белизной и некоторой прозрачностью, края же по тону совпадают с остальными частями постаменты.

Итак, статуя составлена из следующих фрагментов:

- 1 — часть головы, включающая левую сторону лица и височную часть;
- 2 — другая часть головы, к которой относится правая сторона лица и затылок;
- 3 — правая скула сатиры;
- 4 — треугольная вставка в правой части нижней губы;
- 5 — каплевидная вставка в левой половине подбородка;
- 6 — острый кончик уха;
- 7 — шея;
- 8 — торс, часть левой руки с накинута на нее небридой и лагоболоном на плече, правая нога практически до колена и верхние две трети голени, примыкающие к опоре;
- 9 — фиговый лист;
- 10 — фрагмент, включающий в себя часть накинута на левую руку небриды;
- 11 — кисть, лишенная указательного и среднего пальцев;

- 12 — указательный и средний пальцы и часть лагоболона;
- 13 — фрагмент правой ноги от коленной чашечки до верхних двух третей голени;
- 14 — лодыжка и ступня правой ноги;
- 15 — пальцы правой ноги за исключением мизинца;
- 16 — нижняя треть голени левой ноги, ступня без пальцев и примыкающая к ней сзади часть опоры;
- 17–18 — два реставрационных дополнения в области голени правой ноги;
- 19 — часть ступни с пальцами, составляющая единое целое с постаментом;
- 20–26 — фрагменты постамента.

Уточняя детали сохранности отдельных частей статуи, отметим, что голова сатира, изначально принадлежавшая другой античной статуе, сохранилась не полностью. Правая скула, часть нижней губы, левая сторона подбородка и угол левого уха были утрачены и дополнены новыми вставками. На сколе утраченной правой руки — след от крепления позднего дополнения. Левое плечо покрывают малозаметные порыжевшие царапины. Поверхность кисти левой руки целиком порыжелела, следы выступивших солей особенно заметны на среднем пальце и внутренней стороне руки. Трещина с догипсовкой (толщиной ок. 1 мм) и небольшой круглый скол имеются на поверхности небриды. Сама небрида сохранилась лишь до середины бедра. Скол покрывают темные пятна и четыре точечных углубления одинакового размера — очевидно, следы скрепления фрагментов.

Тело сатира практически по всей поверхности подверглось воздействию солей. В целом, при фронтальном рассмотрении оно предстает достаточно хорошо сохранившимся, за исключением того, что к античной статуе был добавлен фиговый лист. На спине видна крупная трещина с почерневшими краями, исходящая из согнутого локтя. От самого верха правого бедра вниз проходят три прямые царапины, две обрываются, а одна продолжается в виде аккуратного углубления.

На левом бедре — два круглых гладких скола (диаметром 1 и 1,5 см), белизна которых контрастирует с наружными потемнениями. На стыке икроножной мышцы с лодыжкой имеется утрата, восполненная белоснежным отшлифованным мрамором, и множество мелких сколов по его краям. Переднюю часть стопы покрывают пятна мягкого серого тона, стык со следующим фрагментом ровный, над безымянным пальцем — догипсовка.

Опорой сатиру служит состоящий из двух частей ствол, покрытый круглыми сучками. Стык фрагментов опоры — грубый, неровный, с множеством мелких утрат, которые небольшая догипсовка в задней части опоры не восполняет. Область около стыка покрывают рыже-коричневые пятна, похожие на наслоения другого материала. В целом опора буквально пестрит мелкими повреждениями: нижняя часть сзади практически по всей поверхности покрыта рыжевато-коричневыми разводами и скоплениями мелких темных пятен неопределенной формы. Линия стыка опоры и постамента целиком догипсована и в этой области имеет особенно темный оттенок. В левой части линия стыка опоры с постаментом относительно ровная, однако справа и сзади видна мощная догипсовка.

Подводя итог описанию сохранности статуи, можно сказать, что скульптурное изображение танцующего сатира составлено из частей, по крайней мере, двух разных скульптур античного времени⁹ с достаточно весомой долей реставрационных дополнений более позднего времени (порядка 30 % всех частей образующих сегодняшний

памятник предположительно следует отнести к более позднему времени: как уже отмечалось, А. В. Круглов датирует дополнения XIX в.). Цвет и фактура материала фрагментов, составляющих сегодняшнюю скульптуру, искусственные повреждения и естественная испорченность поверхности мрамора на разных участках статуи отличаются столь заметно, что без сомнения можно говорить о различном происхождении камня. Отличия в характере обработки поверхности более светлых отполированных новых частей и более шероховатых, покрытых множественными пятнами античных фрагментов также весьма красноречивы. Заполнения швов на стыках частей, их тонировка и выравнивание оббитых краев указывают на стремление реставраторов XIX столетия привести статую к такому состоянию, которое обеспечило бы ей вид, соответствующий спросу на антикварном рынке, при этом в полном соответствии с обликом, ожидаемым потенциальными покупателями от произведения искусства древности. Именно в этом двуединстве задач реставраторов прошлого и состоит главная трудность искусствоведческой экспертизы — необходимость сочетать «дыхание времени» и «красивую вещь» в одном произведении часто ставила работу по восстановлению древнего памятника на грань, за которой начинается фальсификация. Собственно, потребностью выработки критериев для обозначения тонкой грани между этими принципиально различными задачами в работе с произведениями искусства и руководствуются специалисты в процессе составления подробных альбомов сохранности изучаемых произведений живописи, скульптуры или декоративно-прикладного искусства. Из приведенного описания становится понятно, что рассмотренная скульптура представляет собой сложное пастиччо, фрагменты которого принадлежат разным эпохам. Документы свидетельствуют о находке торса в 1823 г. в ходе раскопок на Эсквилинском холме в Риме, остальные же части статуи — это позднейшие дополнения как античными фрагментами, так и реставрационными вставками¹⁰, что и подтверждается характером и особенностями сохранности статуи.

К категории пастиччо с поздними реставрационными дополнениями можно отнести и статую музы Эрато¹¹, количество реставрированных фрагментов которой в процентном соотношении превосходит число поздних дополнений в скульптуре танцующего сатира. Голова первоначально принадлежала не статуе сегодняшней Эрато, а другой античной скульптуре; кроме того, новыми в данном случае являются шея, левая рука и нижняя часть статуи вместе с базой, сделанные взамен некогда отбитых. Одежды дополнены многочисленными реставрационными вставками, а поверхность переработана¹². Таким образом, от первоначального облика статуи фактически сохранилось не более двух третей. Основание для атрибуции скульптуры как изображения Эрато дал обломок правого рога лиры, зажатой в руке¹³.

Аналогичную ситуацию мы наблюдаем со статуей, изображающей Талию¹⁴. Доля реставрационных дополнений в ней, по сравнению со статуей Эрато, составляет гораздо меньшую часть; однако и она имеет основания для точной атрибуции римскому мастеру и датировки большей части скульптуры античным временем (торс, лицо, за исключением носа, и левая рука с нижней частью маски)¹⁵.

Итак, статуи танцующего сатира и музы лирической поэзии Эрато, лишенные немалой доли первоначальных фрагментов и собранные из частей, прежде принадлежавших разным статуям, тем не менее, по числу сохранившихся единообразных частей имеют основания для атрибуции античному времени. Соответственно, определение статуй аналогичной степени сохранности как относящихся к античности, но реставрированных статуй-пастиччо является, на наш взгляд, наиболее точным.

По всей видимости, к этой же категории следует отнести и статуи, в состав которых включена деталь только одной античной статуи, дополненная затем при поздних реставрациях новыми частями. Таково, например, скульптурное изображение повешенного силена Марсия из эрмитажного собрания¹⁶.

Существуют также статуи, требующие выделения в отдельную категорию. Подобно предыдущей группе скульптур, они несут на себе следы реставрации и/или имеют фрагменты, принадлежавшие изначально другим античным статуям. Однако от приведенных выше примеров эти памятники отличает способ их атрибуции — если в предыдущих случаях атрибуция статуй в процессе реставрации не менялась, то эти статуи были атрибутированы именно на основе позднейших реставраций¹⁷. Такая судьба постигла статуи, реставрированные как изображения муз Клио¹⁸, Полигимнии¹⁹ и Терпсихоры²⁰, а также статуи-пастиччо, реставрированные как фигуры Терпсихоры²¹, Каллиопы²², Эвтерпы²³ и Мельпомены²⁴.

Отметим, что в работе Г. Е. Кизерицкого все статуи муз приводятся под именами, данными на основе поздних реставраций²⁵, а О. Ф. Вальдгауер называет каждую статую, уточняя: «женская статуя, реставрированная как Клио» и т. п.²⁶ Исключениями в данном случае являются статуи Полигимнии, Терпсихоры и Мельпомены, названные О. Ф. Вальдгауером «статуями» без упоминания реставрации, повлиявшей на атрибуцию. Наряду с ними «статуей» названо и скульптурное изображение Талии, в котором для определения персонажа решающую роль сыграла не столько реставрация, сколько сохранившийся фрагмент комической маски — атрибут музыки комедии.

Итак, реставрированная скульптура может подразделяться на категории не только по наличию в ее составе большего или меньшего числа инородных фрагментов (как принадлежавших другим скульптурам, так и вставок, предназначенных для реставрации конкретной статуи), но и в зависимости от влияния реставрационного вмешательства на последующую атрибуцию памятника. Выше были рассмотрены реставрированные статуи и статуи-пастиччо, в которых сам *предмет изображения не изменился в процессе реставрации*. Коснемся теперь скульптур и статуй-пастиччо, предположительно реставрированных как другие персонажи.

Так, в ходе поздней реставрации у женской статуи, впоследствии названной Терпсихорой²⁷, были реставрированы голова, вся верхняя часть фигуры до живота, а сзади — до ног, обе руки, лира, ступни, плинтус²⁸. Таким образом, новыми в данной статуе являются более половины фрагментов, формирующих ее нынешний облик, в то время как сохранившаяся меньшая античная часть статуи не позволяет ее определить как Терпсихору. Атрибуция в данном случае осуществлена на основе поздней реставрации, а именно, вследствие добавления в числе новых фрагментов лиры — атрибута музыки танца.

Что касается статуи, реставрированной как Клио, то, наряду с другими фрагментами, она была дополнена свитком в левой руке и стилосом в правой, на основании чего и стала значиться в инвентаре как муза истории²⁹. В действительности античными в ней являются лишь отдельные части — лицо (за исключением носа), торс, часть ног и правой руки.

Еще несколько статуй-пастиччо, атрибутированных на основании поздней реставрации, думается, следует выделить в отдельную подгруппу. Это произведения, не только значительно дополненные новыми частями в ходе позднейших реставраций, но и собранные из фрагментов античного времени, принадлежавших разным скульптурам, например, женские статуи, реставрированные как Терпсихора³⁰, Каллиопа³¹ и Эвтерпа³².

Новыми элементами в скульптурном изображении Терпсихоры является верхняя часть груди, правая рука, левая рука с лирой, левая ступня, плинтус и часть скалы; голова античная (реставрированы нос, нижняя губа и подбородок), но принадлежавшая другой статуе³³ (по мнению Г. Е. Кизерицкого — статуе Артемиды)³⁴. Атрибуция статуи осуществлена на основе позднейшей реставрации, хотя динамичность композиции в данном случае вызывает некоторые ассоциации с танцем: «Поза наполнена движением, — пишет Л. И. Давыдова, — в развороте плеч и постановке ног, в их подчеркнутом хиастическом расположении заключен своеобразный ключ к восприятию этой сидящей музы как музы танца»³⁵. Однако указанные черты и детали образа, его стилистические и композиционные особенности лишь делают атрибуты Терпсихоры уместными в скульптуре с подобной композицией, но не дают повода атрибутировать первоначальный вариант статуи именно как Терпсихору. Таким образом, данное скульптурное изображение относится к категории статуй-пастиччо, атрибутированных на основе поздней реставрации, изначально оснований для такой атрибуции не имевших.

В статуях-пастиччо, реставрированных как Каллиопа и Эвтерпа, в отличие от скульптуры сидящей Терпсихоры, дополнений меньше — если стоящую женскую статую-пастиччо, реставрированную как Терпсихора, поздние элементы дополняют более чем на треть, то эти две скульптуры, напротив, реставрированы менее чем на треть.

В статуе-пастиччо, реставрированной как Каллиопа, новыми являются «нижняя часть фигуры от середины голени и база, правая рука от середины предплечья и вся левая (с одеждой и частью плеча); многочисленные вставки на одежде, плечах и шее»³⁶, а также нос и вставка в нижней губе; голова при этом взята от другой античной статуи³⁷ — по мнению Г. Е. Кизерицкого, от статуи Геры³⁸. Первоначально статуя, вероятно, не создавалась как изображение Каллиопы, однако на основе поздних реставраций она определена именно так. Что касается статуи, реставрированной как Эвтерпа, то ее голова принадлежала прежде другой античной статуе, однако нос и подбородок новые. Новыми также являются верхняя часть груди, левая рука с атрибутом, нижняя часть статуи (начиная от края плаща) и база³⁹. Определение статуи как изображения Эвтерпы также основано лишь на поздней реставрации.

По аналогии со статуей Полигимнии из Музеев Ватикана, определена статуя в виде стоящей женской фигуры в хитоне и длинном плаще, без атрибутов⁴⁰. Новые шея и голова также реставрированы по образцу Ватиканской Полигимнии⁴¹. Кроме того, новыми в данной скульптуре являются правая рука и часть левой, держащей плащ, а также база; значительно переработана и поверхность статуи⁴².

Последней в этом ряду должна быть названа статуя, изображающая музу трагедии, у которой, помимо иных дополнений, новые обе руки. Как пишет Л. И. Давыдова, «статуя в виде стоящей женской фигуры определена как статуя Мельпомены на основании атрибутов, дополненных позднейшими реставраторами»⁴³. У О. Ф. Вальдгауера эта скульптура значится как Мельпомена (а не «женская статуя, реставрированная как Мельпомена»).

Итак, пытаясь разобраться в том, какие особенности того или иного произведения античной скульптуры играют первостепенную роль для его датировки и определения ценности, отметим анализ сохранности как одну из важнейших составляющих при принятии решений по указанным проблемам. Предлагаемые здесь варианты классификации «составных» памятников, входящих в музейные собрания, сводятся к выделению двух основных групп:

- сложное пастиччо — памятник, составленный из одновременных фрагментов, в котором соединение частей одного, двух (а возможно и более) античных произведений в значительной степени (не менее одной трети скульптуры) дополнено частями и реставрационными вставками нового времени; при этом изображенный персонаж изначально являлся таким, каким предстает перед зрителем и сегодня;

- переатрибутированное пастиччо — памятник, составленный из одновременных фрагментов (аналогично первой группе), у которого позднейшие реставрационные вмешательства и дополнения послужили основанием для его современного наименования и определения изображенного персонажа.

Оговоримся, что во второй группе памятников правомерно было бы выделить две самостоятельные подгруппы, различающиеся присутствием фрагментов одного или более произведений античного времени.

Предлагаемая предварительная классификация отнюдь не претендует на полноту рассмотрения всех вариантов реставрированных произведений античной скульптуры, но имеет своей целью обозначить один из способов группировки памятников по признаку сочетания в них разнохарактерных и одновременных частей, нередко серьезно влияющих на их окончательную оценку. Представляется, что отнесение памятника к той или иной группе на основании анализа его сохранности в ряде случаев может быть определяющим критерием при принятии решения о его принадлежности к числу произведений древнего искусства.

Maria A. Semina
(St. Petersburg State University, Russia)

GENUINE OR REMADE ITEM. CONDITION AND RESTORATION OF ANCIENT SCULPTURE

The present work touches upon a problem of authenticity of ancient sculpture that is traditionally referred to as dating back to Classical antiquity. In fact many of these items combine fragments from different periods in one and the same sculpture. Some of these parts were executed specially to restore the particular work of art, some belonged to other ancient sculptures, but finally were combined in the same statue, and formally ascribed by the date of the earliest fragment. In many cases such restoration interference into the genuine part influenced the appearance of each monument differently: sometimes it happened to change more or less in comparison with the original, sometimes restoration led to entire reattribution of a statue.

An attempt is made to suggest some criteria for grouping pieces of ancient sculpture depending upon their condition and the prevalence of either original or added parts of later periods. While analyzing the items' condition, it is important not only to take into account certain features of the present-day appearance of statues, but to research the whole story of the sculptures existence before they entered a museum collection as precisely as possible. Summing up the entire information may become determinant to form the exact conclusion about a statue.

Several sculptures from the collection of the State Hermitage museum are taken as examples to demonstrate the way of grouping sculptures depending on their condition.

Примечания

¹ Речь идет о статуе Сатира (инв. А 151) и статуях муз — Каллиопы (инв. А 384), Талии (инв. А 377), Клио (инв. А 376), Мельпомены (инв. А 378), Полигимнии (инв. А 381), Эвтерпы (инв. А 383), Терпсихоры (инв. А 379 и инв. А 156) и Эрато (инв. А 380), которые экспонируются в зале 109 Нового Эрмитажа.

² *Круглов А. В.* Раскопки на Эсквiline и статуя работы Фоина // Сообщения Государственного Эрмитажа. Вып. LXI. СПб., 2004. С. 62–69.

³ Там же. С. 64–66.

⁴ Архив ГЭ. Дело № 22. Лист 2, 5 1851. О купленной у г-на Демидова для Нового Эрмитажа коллекции древних скульптурных произведений.

⁵ На аналогичной по композиции статуе сатира из Эрмитажного собрания, созданной в эпоху Ренессанса (инв. А 152), она дополнительно «украшена» двумя бородавками.

⁶ *Кизерицкий Г. Е.* Императорский Эрмитаж. Музей Древней скульптуры. СПб., 1901. С. 8.

⁷ Там же.

⁸ *Круглов А. В.* Раскопки на Эсквiline... С. 64.

⁹ По мнению А. В. Круглова, относящихся к II в.

¹⁰ *Вальдгауер О. Ф.* Античная скульптура. Петроград, 1924. С. 49; *Кизерицкий Г. Е.* Императорский Эрмитаж... С. 8; *Круглов А. В.* Раскопки на Эсквiline... С. 64.

¹¹ *Давыдова Л. И.* К иконографии статуй муз из коллекции Эрмитажа // Эллинистические штудии в Эрмитаже. СПб., 2004. Кат. 9. С. 58 (инв. А 380; поступила в 1861 г. из собрания маркиза Дж. П. Кампана).

¹² Там же.

¹³ Там же.

¹⁴ Там же. Кат. 2. С. 52 (инв. А 377; поступила в 1861 г. из собрания Дж. П. Кампана).

¹⁵ Там же.

¹⁶ Инв. А 391.

¹⁷ *Давыдова Л. И.* К иконографии статуй муз... С. 44–61.

¹⁸ Там же. Кат. 3. С. 53–54 (инв. А 376; поступила в 1861 г. из собрания Дж. П. Кампана).

¹⁹ Там же. Кат. 5. С. 54–55 (инв. А 381; поступила в 1861 г. из собрания Дж. П. Кампана).

²⁰ Там же. Кат. 7. С. 56–57 (инв. А 379; поступила в 1861 г. из собрания Дж. П. Кампана).

²¹ Там же. Кат. 8. С. 57 (инв. А 156; поступила в 1851 г. из собрания П. Н. Демидова).

²² Там же. Кат. 1. С. 51–52 (инв. А 384; поступила в 1861 г. из собрания Дж. П. Кампана).

²³ Там же. Кат. 9. С. 58 (инв. А 380; поступила в 1861 г. из собрания Дж. П. Кампана).

²⁴ Там же. Кат. 4. С. 54 (инв. А 378; поступила в 1861 г. из собрания Дж. П. Кампана).

²⁵ *Кизерицкий Г. Е.* Императорский Эрмитаж... С. 3-184.

²⁶ *Вальдгауер О. Ф.* Государственный Эрмитаж. Путеводитель по Отделу Древностей. СПб., 1922. С. 3–84.

²⁷ *Давыдова Л. И.* К иконографии статуй муз... Кат. 7. С. 56–57 (инв. А 379).

²⁸ Там же. С. 56; *Кизерицкий Г. Е.* Императорский Эрмитаж... С. 146.

²⁹ Там же. С. 146; *Вальдгауер О. Ф.* Античная скульптура. С. 47; *Давыдова Л. И.* К иконографии статуй муз... Кат. 3. С. 53.

³⁰ *Давыдова Л. И.* К иконографии статуй муз... Кат. 8. С. 57 (инв. А 156).

³¹ Там же. Кат. 1. С. 51–52 (инв. А 384).

³² Там же. Кат. 6. С. 55–56 (инв. А 383).

³³ Там же. С. 57.

³⁴ *Кизерицкий Г. Е.* Императорский Эрмитаж... С. 154.

³⁵ *Давыдова Л. И.* К иконографии статуй муз... Кат. 7. С. 57.

³⁶ Там же. Кат. 1. С. 51.

³⁷ Там же.

³⁸ *Кизерицкий Г. Е.* Императорский Эрмитаж... С. 149.

³⁹ *Давыдова Л. И.* К иконографии статуй муз... Кат. 5. С. 55.

⁴⁰ Там же. С. 54–55.

⁴¹ *Кизерицкий Г. Е.* Императорский Эрмитаж... С. 148.

⁴² Там же; *Давыдова Л. И.* К иконографии статуй муз... Кат. 5. С. 54.

⁴³ Там же. Кат. 4. С. 54.