

Е. Б. МОЗГОВАЯ, К. Ю. ЛАППО-ДАНИЛЕВСКИЙ

**ИДЕИ И. И. ВИНКЕЛЬМАНА И ПЕТЕРБУРГСКАЯ АКАДЕМИЯ  
ХУДОЖЕСТВ В XVIII СТОЛЕТИИ\***

Учреждение в Петербурге Императорской Академии художеств, последовавшее в результате высочайшего указа от 6 ноября 1757 года,<sup>1</sup> было одной из важнейших государственных мер, направленных на преодоление культурного отставания, болезненно ощущавшегося русскими в первой половине XVIII века. Из доношения Московского университета (текст его, по всей видимости, был составлен И. И. Шуваловым), представленного в Сенат, явствует, что отсутствие собственных мастеров, приводившее к зависимости от мастеров иностранных,<sup>2</sup> было источником патриотической озабоченности русских вельмож, претворявших в жизнь идеалы просвещенного абсолютизма:

«...Необходимо должно установить Академию художеств, которой плоды когда приведутся в состояние, не только будет славою здешней Империи, но и великою пользою казенным и партикулярным работам, за которые иностранные посредственного знания, получая великие деньги, обогатятся, возвращаются, не оставя по сие время ни одного русского ни в каком художестве, который бы умел что делать».<sup>3</sup>

Им куратор Академии художеств И. И. Шувалов, и его фактотум А. Ф. Кокоринов стремились к тому, чтобы ученики Академии в наикрат-

\* Предварительную частичную разработку этой темы см.: *Lappo-Danilevskij K. Die Anfänge der Winckelmann-Rezeption in Rußland // Zeitschrift für slavische Philologie. 1999. Bd. 58. H. 2. S. 293–311.*

<sup>1</sup> О проектах создания аналогичного учебного заведения еще в Петровскую эпоху см.: *Гаврилова Е. И. О первых проектах Академии художеств в России // Русское искусство XVIII — первой половины XIX века. Материалы и исследования / Под ред. Т. В. Алексеевой. М., 1971. С. 219–228.*

<sup>2</sup> Справедливости ради отметим, что уже с начала XVIII века во всех русских контрактах, заключавшихся с иностранными архитекторами, живописцами, скульпторами, граверами и т. п., непременно присутствовало условие подготовки ими русских мастеров. Так, у Адриана Шхонебека учились братья И. Ф. и А. Ф. Зубовы, у О. Эллингера — И. М. Махаев, у И. Ф. Дункера — Михаил Павлов, у П.-А. Ротари — И. П. Антропов и т. п.

<sup>3</sup> Об учреждении в С.-Петербурге Академии художеств // Полное собрание законов Российской империи с 1649 года. СПб., 1830. Т. XIV. С. 806. С учетом опыта первых лет существования Академии ее жизнь вскоре подверглась дальнейшей регламентации, см.: *Привилегия и устав императорской Академии трех знатнейших художеств, живописи, скульптуры и архитектуры с воспитательным при оной Академии училищем. СПб., 1764.*

чайший срок достигли уровня мастерства их европейских собратьев. Первоначально предпочтение отдавалось французским учителям. В первые годы существования Академии в числе ее преподавателей находим скульптора Н.-Ф. Жилле, архитектора Ж.-Б. М. Валлен-Деламота, живописцев Л.-Ж. Ле Лоррена, Ж.-Л. Девельи, Л.-Ж. Ф. Лагрена Старшего, С. Торелли и некоторых других.

И И. Шувалов и его единомышленники видели свою задачу не только в том, чтобы организовать учебный процесс, привить питомцам Академии определенные практические навыки или обзавестись необходимыми учебными пособиями и инвентарем, но и в том, чтобы с течением времени их ученики оказались в состоянии воспринять наиболее важные достижения европейской мысли в области теории и истории искусств. Последнее обстоятельство делало неизбежным знакомство в той или иной форме с идеями И. И. Винкельмана, чьи труды после публикации в 1755 году его первой книги «Мысли по поводу подражания греческим произведениям в живописи и скульптуре» были в центре внимания современников.

Ориентация русской культурной элиты главным образом на французское искусство привела все же к тому, что приоритет был изначально отдан французским сочинениям. Первую попытку популяризировать их содержание на русском языке предпринял дипломат и писатель князь Дмитрий Алексеевич Голицын (1734–1803),<sup>4</sup> состоявший с 1754 по 1768 год русским посланником в Париже, где он завязал дружеские отношения с Вольтером, Д. Дидро, М. Гриммом и другими знаменитостями. В патриотическом порыве, желая содействовать просвещению на родине, он прислал в Академию художеств три компилятивных сочинения:

«О пользе, о славе и прочем художеств» (1766);<sup>5</sup>

«Описание знаменитых произведениями школ и вышедших из оных художников и проч.» (1767–1768);<sup>6</sup>

«О рисунке» (1769).<sup>7</sup>

Остающиеся в рукописи по сию пору, они пользовались известностью в среде преподавателей Академии и стали позднее источником новых компиляций.<sup>8</sup>

Если в связи с первыми двумя компиляциями Голицына вряд ли можно говорить о существенном влиянии идей Винкельмана, то в его кратком сочинении «О рисунке» (1769) оно заметно, что несомненно связано с тем

<sup>4</sup> См о нем подробнее *Цверева Г К Д* А Голицын (1734–1803) Л, 1975, *Dulac G. Evdokimova L* La Correspondance de Dmitri A Golitsyn (1760–1784) // Dix-huitieme siecle 1990 Nr 22 P 367–400 Реконструкции библиотеки Д А Голицына был посвящен доклад В А Сомова, сделанный 23 ноября 1998 г в Пушкинском Доме

<sup>5</sup> РГИА, ф 789, оп 1, ч 1, 1766, д 246, л 1–9 об (Датировано 5 ноября 1766 г и прочтено на заседании Совета Академии художеств 8 июня 1768 г)

<sup>6</sup> Там же, 1806, д 1927, л 1–170 об Известна также писарская копия этого сочинения без вставок на французском и латинском языках там же, д 1926, л 1–115 об Заслуга первого обращения к этому трактату и установление его авторства принадлежит А Л Кагановичу *Каганович А Л* Антон Лосенко и русское искусство середины XVIII столетия М, 1963 С 116–122

<sup>7</sup> РГИА, ф 789, оп 1, ч 1, 1768, д 368, л 1–8

<sup>8</sup> См ниже, например, о книге П П Чекалевского «Разсуждение о свободных художествах» (1792) и анонимном «Кратком руководстве к истории свободных художеств» (1794)

успехом, что выпал на долю трудов немецкого историка и теоретика искусств в 1760-е годы. Появление в 1766 году «Истории искусства древности», а вскоре и ее французского перевода<sup>9</sup> способствовало более широкому знакомству с трудами Винкельмана во всей Европе, а его пресловутая смерть в Триесте в 1768 году усилила интерес к его личности. Хочется отметить, что само название рукописи Голицына («О рисунке») связано с одним из основных вопросов, не перестававших волновать европейскую художественную мысль XVII—XVIII веков и нашедших свое выражение прежде всего в спорах между рубенсистами и пуссенистами. При этом характерно, что в сочинениях Голицына находим ссылки как на сторонников приоритета «dessein» (Ш. Лебрен, Ф. Шампень, А. Фелисьен и др.), так и «coloris» (Роже де Пиль, Ж. Б. Бланшар)<sup>10</sup>.

Уже в своем первом сочинении «Мысли по поводу подражания греческим произведениям в живописи и скульптуре»<sup>11</sup> Винкельман занял недвусмысленную позицию по отношению к важнейшим эстетическим полемикам, волновавшим его современников: 1) о древних и новых,<sup>12</sup> 2) о рисунке и цвете. Уже в начале своего труда он выступил как восторженный поклонник древних и оставался таковым всю жизнь. Знаменитое парадоксальное утверждение, открывающее первую книгу Винкельмана, — это, имплицитно, целая программа.

«Единственный путь для нас сделаться великими и даже, если можно, неподражаемыми — это подражание древним, и сказанное кем-то про Гомера, что тот научается им восторгаться, кто научился его понимать, относится также к произведениям древних, и в особенности греков. Необходимо познакомиться с ними, как с близким другом, для того, чтобы найти Лаокоона столь же неподражаемым, как и Гомера».<sup>13</sup>

Провозглашая античное искусство (и в первую очередь древнегреческую пластику) высочайшим достижением всех эпох и народов, Винкельман закономерно приходил к мысли о том, что античные скульптуры — объект подражания для всех изобразительных искусств, и в том числе для

<sup>9</sup> Д. А. Голицын, по всей видимости, пользовался следующим изданием: *Histoire de l'art chez les anciens* Par Mr J. Winckelmann. Ouvrage traduit de l'allemand [par G. Sellius et redigé par J. B. R. Robinet]. Amsterdam (в действительности — Paris), 1766. Vol 1–2.

<sup>10</sup> Следует отметить, что перевод одного из сочинений Р. де Пилля, выполненный А. М. Ивановым (русское название — «Понятие о совершенном живописце, служащее основанием судить о творениях живописцев» — СПб, 1789), пользовался значительно меньшей популярностью, чем сочинения И. И. Виена и П. П. Чекалевского (о них ниже), как явствует из просьбы А. М. Иванова приобрести у него нераспроданные 368 экземпляров за одну пятую первоначальной цены (50 копеек вместо 2 руб. 50 коп. за шесть лет до этого, общий тираж вряд ли превышал 500 экземпляров). См. О купленной книге от академика Архипа Иванова под названием «Понятие о совершенном живописце» (РГИА, ф. 789, оп. 1, ч. 1, д. 1206, 1795, л. 1–2).

<sup>11</sup> *Winckelmann J. J. Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst*. Dresden, Leipzig, 1756 (Здесь и далее использовались репринты первоизданий, осуществленных в серии «Studien zur deutschen Kunstgeschichte»). Книга вышла в 1755 г. тиражом 30 экземпляров и была переиздана через год.

<sup>12</sup> См. подробнее *Käfer M. J. J. Winckelmann — ein Ancien? // Winckelmann J. J. Neue Forschungen Eine Aufsatzsammlung*. Stendal, 1990. S. 73–78.

<sup>13</sup> *Винкельман И. И. Избранные произведения и письма*. Перевод А. А. Алявиной / Вступ. ст. и ред. Б. Шибышевского. М., Л., 1935. С. 86.

живописи. Древние греки, изучив природу, свершили таким образом необходимый синтез, и, подражая античным скульптурам, можно скорее приблизиться к прекрасному, к идеальной красоте, чем если избрать путь подражания природе. Четкий рисунок, изящная линия, благородный контур — наиважнейший итог этого ученичества:

«Если бы подражание природе и могло дать художнику все, то он во всяком случае не мог бы у нее позаимствовать правильность контуров; ей можно научиться только у греков.

Благороднейший контур в греческих фигурах объединяет или очерчивает все части прекраснейшей природы и идеальной красоты; или, лучше сказать, он — высшее понятие в обеих». <sup>14</sup>

Более детально разработанное учение о красоте, занимающее в эстетике Винкельмана центральное место и столь важное для темы данной статьи, находим в его «Истории искусства древности». Объявляя красоту «высшей конечной целью и средоточием искусства» («Die Schönheit, als der höchste Entzweck und als der Mittelpunkt der Kunst»<sup>15</sup>), Винкельман настаивает на ее идеальной, божественной природе: <sup>16</sup>

«Бог есть высшая красота, и понятие о человеческой красоте будет тем совершеннее, чем более мы его мыслим соответствующим и совпадающим с высшим существом, которое отличается для нас от материи понятием единства и неделимости. Это понятие о красоте подобно духу, возникшему из материи, прошедшему через огонь и стремящемуся породить тварь, созданную по образу и подобию первого разумного существа, задуманного божественным разумом. Формы такого образа просты и непрерывны и в этом своем единстве многообразны, а вследствие этого и гармоничны». <sup>17</sup>

При создании красоты художнику открыто два пути — или изображать прекрасного индивидуума (найти безусловно прекрасного человека, по мнению Винкельмана, весьма затруднительно), или следовать идеальному представлению, выработанному в результате созерцания многих людей и произведений искусства:

«Образование красоты может быть *индивидуальным*, то есть направленным на единичное, или представлять собой подбор прекрасных частей, взятых у многих разных индивидуумов, и объединение их в единое целое, которое мы называем *идеальным*. Образование красоты началось с индивидуально прекрасного, как подражание какому-либо предмету, даже при изображении богов; мало того, в самый расцвет искусства богинь делали по образу и подобию прекрасных женщин, даже из тех, которые всем и за мзду расточали свое благоволение». <sup>18</sup>

<sup>14</sup> Там же. С. 103.

<sup>15</sup> *Winckelmann J. J. Geschichte der Kunst des Alterthums. Erster Teil. Dresden, 1764. S. 142.*

<sup>16</sup> Именно поэтому Гёте видел в идеях Винкельмана своеобразную религиозность: «Ему мерещится своего рода самобытная религия, по которой, впрочем, Бог является первоисточником прекрасного и не имеет почти никаких иных отношений к человечеству» (*Гёте. Наброски к характеристике Винкельмана // Винкельман И. И. Избранные произведения и письма. С. 640*).

<sup>17</sup> *Винкельман И. И. Избранные произведения и письма. С. 282.*

<sup>18</sup> Там же. С. 284.

Именно древнегреческие скульпторы поднялись впервые до этого синтеза:

«Природа, однако, и строение самых прекрасных тел редко бывают без недостатков, и в нем встречаются формы или части, которые в более совершенном виде можно найти или представить себе в каком-либо другом теле. На основе этого опыта эти мудрые художники поступали подобно искусному садовнику, прививающему к одному стволу черенки разных благородных пород; и подобно тому как пчела собирает мед со многих цветов, так и у греческих художников понятия о красоте не ограничивались только индивидуальными ее проявлениями, как это иногда бывает у древних и новейших поэтов и у большинства современных художников; они стремились, напротив, объединить в одно целое прекрасные части многих прекрасных тел. Они устранили из своих произведений всякие проявления личного вкуса, отвращающего наш ум от истинно прекрасного».<sup>19</sup>

Краткое сочинение «О рисунке» Голицын начинает с оценки роли Дедала, имеющей аналог в «Истории искусства древности» Винкельмана и восходящей в конечном счете к Павсанию.<sup>20</sup> Переходя к общему описанию последующих достижений древнегреческого искусства, Голицын излагает свои представления о прекрасном, которые, как две капли воды, схожи с рекомендациями Винкельмана:

«Тогда красота не была уже более подданна простому подражанию, никогда до совершенства оригинала не доходящего. Дабы копия могла равное действие произвести, должно ей некоторые преимущества над моделями дать. И так художники, приметя, что натура весьма скупко совершенствами своими нас одаряет, что ее дары в разных частях тела рассеяны, воспользовались оным разделением, соединили в одном предмете все рассеянные оные красоты и из недостаточного подражания достигнули до красоты единственно мнением нашим изображающим.

Разные модели служили греческим живописцам для сочинения одной фигуры. В оную употребляли они стан Фринейн, грудь Файсову, лицо Глисерино и пр. Воображение их набогачалось, а вкус процветал беспрепятственным зрением на красоту, и хотя они подражателями были, что касается до разных частей, соединению всех оных были они, однако ж, вымышленники. И действительно, естли посмотрим мы, сколько должно иметь вкусу и рассуждения в соединении сих разных частей таким образом, чтоб оно произвело сочинение с натурою сходственное и нам милое, работе их довольно чести невозможно воздать.

Древние авторы и поэты признали превосходность мнимой красоты над натурою».<sup>21</sup>

Неразработанность искусствоведческой терминологии в русском языке XVIII столетия побудила Голицына сделать к выражению «мнимая красота» следующее пояснение: «Разуму нашему воображающей. Beauté idéale». Это примечание проливает свет и на то, что имелось в виду под «мнением изображающим» — Голицын (или его переводчик) мучительно

<sup>19</sup> Там же. С. 288.

<sup>20</sup> *Winckelmann J. J. Geschichte der Kunst des Alterthums. S. 7.*

<sup>21</sup> РГИА, ф. 789, оп. 1, ч. 1, № 368, л. 1–1 об.

подыскивал в русском языке термин для «Beauté idéale»<sup>22</sup> (в немецком оригинале Винкельмана — «die idealische Schönheit»).

Развивая далее свои мысли, Голицын восторженно упоминает «Аполлона Бельведерского», «Венеру Медичи» из Уффици, «Гладиатора» из Виллы Боргезе, группы Лаокоона и Ниобы, т. е. именно те скульптуры, бывшие в центре внимания Винкельмана в «Истории искусства древности» (да, впрочем, и в других его сочинениях) и признанные им наиболее совершенными произведениями античного искусства.<sup>23</sup> Благодаря его авторитету они во второй половине XVIII века приобрели статус эталонов, копировавшихся во всех европейских академиях и привлекавших внимание путешественников (ср. также их частые изображения на живописных полотнах — в частности, у П. Батони). Заслуживает внимания противопоставление Голицыным Рафаэля Микеланджело (как известно, Винкельман чем далее, тем более критиковал второго из них, подчеркивая искусственность поз его скульптур):

«Одним словом, чрезмерная разнота есть между движениями, натурой возбужденными или хитростию произведенными. Древние в том уверены были, и от того происходит отменная та простота, коя сочинении их составляет. Рафаэль успешно в оной части древним подражал, в доказательство чему может служить, между прочим, картина его Святыя Цецилии. Он избежал со тщанием притворные сопротивления Микел-Анжело и насильственные постановления Гвидовы».<sup>24</sup>

В «Истории искусства древности» Винкельман особенно подробно остановился на том, какое положение занимали художники в греческом полисе (ср. главу «Von der Achtung der Künstler»), сколь важную роль в этом обществе играла личная свобода граждан и сколь способствовала она процветанию искусств (глава «Die aus der Freyheit gebildete Denkungsart»). Схожие идеи находим и у Голицына, хотя и в значительно более сжатом изложении:

«Греческие статуи не довольствовались быть художниками: разум их, подкрепленный воспитанием, процветанный наукою, был сверх того украшен еще светским обхождением. Они были друзья философов, ученых людей, знатных особ и ровные тем, для кого работали, и действительно вкус их к наукам и вольность душевная во всех их сочинениях ощущаются».<sup>25</sup>

<sup>22</sup> Ср. в первом французском переводе «Истории искусства древности» название главы «Formation de la beauté idéale» (Histoire de l'art chez les anciens Par Mr J. Winckelmann T 1 P. 261–276)

<sup>23</sup> Это не обширные аналитические описания, как у Винкельмана, а, скорее, восторженные краткие упоминания, как например в этом случае. «...взгляните на удивительные пропорции, на силу штиля Лаокона и Борца (во франц. варианте текста «Gladiateur» — Е М, К Л - Д.), на сильное выражение и божественный характер Аполлона, на приятности Медисской Венеры! Когда рисунок соединяет приятность и красоту с характером, далее уже совершенство распространить не может» (там же. Л. 1 об.).

<sup>24</sup> Там же. Л. 7–7 об. Ср. суждение Винкельмана о Гвидо Рени в статье «О способности чувствовать прекрасное в искусстве» (1763). «Гвидо Рени не ровен ни в рисунке, ни в выполнении; он понимал красоту, но не всегда был способен достигнуть ее» (Винкельман И И Избранные произведения и письма. С. 246).

<sup>25</sup> Там же. Л. 7 об.

В заключение рассуждения Голицын не вполне мотивированно писал о сходстве ситуации в Древней Греции и в Российской империи<sup>26</sup> и выражал уверенность, что русские художники достигнут необходимого совершенства в рисунке «благодаря неусыпным трудам Ея Императорского величества о благополучии и славе Ея империи» и «беспрестанному старанию его превосходительства» президента Академии художеств

В кратком сочинении Голицына находим также латинские цитаты из Плиния, Овидия, Сенеки, свидетельствующие о его обращении к латинским первоисточникам, несомненно, пользовался он и какими-то французскими трудами по истории искусств. Однако изложение им на первых листах учения Винкельмана об идеальной красоте и о задачах художника, заключающихся в ее постижении и воплощении, позволяет говорить о значительном влиянии идей Винкельмана на русского писателя-дипломата в 1760-е годы

\* \* \*

Длительное, почти непрерывное пребывание Винкельмана в Риме (с 1755 по 1768 год) и возникшая здесь под его влиянием художественно-интеллектуальная среда привели к примечательному перерасположению культурных сил на европейской карте. Это произошло не только из-за того, что наиболее авторитетный немецкий историк и теоретик искусства, пойдя на компромисс с католической метрополией, оказался в непосредственной близости от обожаемых им древностей и получил великолепные возможности для своих штудий и реализации творческих замыслов, но также и по той причине, что в Риме он обрел и меценатов, и друзей-единомышленников (в первую очередь нужно назвать А. Р. Менгса<sup>27</sup>), с помощью которых стал пропагандировать свои взгляды на искусство, утверждать в сознании современников собственную систему ценностей и противодействовать влиянию столь нелюбезных его сердцу французов. Интеллектуалы всей Европы, традиционно отправлявшиеся в Италию для завершения или углубления образования, неизбежно знакомились здесь с кем-либо из многочисленных почитателей Винкельмана (а нередко и с ним самим), что еще в большей мере способствовало популярности идей немецкого мыслителя.

Для русских одним из таких посредников был Иоганн Фридрих Рейфенштейн (1719–1793). Сопровождая молодого датского аристократа, он в 1762 году приехал в Рим и не смог более покинуть вечный город. Здесь же окрепли его дружеские отношения с Винкельманом. Вскоре Рейфенштейн вступил в русскую дипломатическую службу и в течение последующих тридцати лет был неутомимым чичероне для многих русских, посещавших Рим. Собираатель древностей, прекрасный знаток итальянских

<sup>26</sup> Ту же мысль утверждали в своих сочинениях А. М. Иванов, И. И. Виен, П. П. Чекалевский (см. ниже).

<sup>27</sup> Имя Менгса было широко известно в художественных кругах России, его произведения закупались Екатериной II, а подготовительный картон к его наиболее значительному произведению «Парнас» (1761) лег в основу скульптурного рельефа, украшающего фронтон Академии художеств в Санкт-Петербурге. О русских связях Менгса см. подробнее Антон Рафаэль Менгс. Каталог выставки. К двухсотлетию со дня смерти художника / Сост. Н. Н. Никулин, Л. Н. Целищева, А. С. Гуковская-Кантор, Н. И. Стадничук. Л., 1981.

достопримечательностей, художник-дилетант, он был избран 7 января 1771 года почетным членом Петербургской Академии художеств в Риме и исполнял ее разнообразные поручения (от закупки картин и скульптур до опеки над пенсионерами Академии).<sup>28</sup> Карл Юсти, создавая биографию Винкельмана, цитировал его характеристику Рейффенштейна: «...теперь в мелочах, предпринимает многое и ничего не доводит до конца».<sup>29</sup>

Географическая близость пенсионеров Академии художеств к Винкельману и его окружению была причиной предположений (и порой весьма поспешных) о влиянии его идей на молодых русских художников. Однако еще А. Трубников, впервые ставший детально изучать эту тему, сожалел о скудости сохранившихся источников и содержащейся в них информации.<sup>30</sup>

Тем знаменательнее, что через все журналы и отчеты пенсионеров, описавших Рим во второй половине XVIII века, красной нитью проходит мысль о необходимости учиться у античных статуй, признанных под влиянием Винкельмана эталонными; Бельведерский дворец, где они были выставлены, посещался и описывался питомцами Академии художеств в первую очередь (см. отчеты М. И. Козловского,<sup>31</sup> А. М. Иванова,<sup>32</sup> Ф. Ф. Щедрина<sup>33</sup>). Свидетельством переворота в воззрениях, вызванного встречей с памятниками древнего ваяния, может, как кажется, служить коллективный «Рапорт Архипа Иванова, Михаила Иванова и Ивана Бельченкова», посланный в 1773 году из Рима в Петербург:

«С рачением рассматриваем, сколько возможность позволяет, оные вещи, которых долговременное учение и подражание делает искусных художников, что теперь нас весьма в оном мнении подтверждает: прежде мы думали, как и много протчих, что и без них можно достичь до совершенства, имея хорошее наставление от мастера, соединя к неусыпным трудам и непрерывному учению природы. Но теперь видим, что мы весьма ошибались и что она самая натура нас ослепляет, будучи столь часто различна и имея в себе без сравнения более худого, нежели той красоты, которую антики столь счастливо в своих работах показали».<sup>34</sup>

<sup>28</sup> Русские контакты Рейффенштейна, избранного почетным академиком Академии художеств в 1780 г., заслуживают более детального анализа с использованием «Дела о господине почетном академике и комиссионере Рейффенштейне», апр. 1771 — 8 ноября 1784 г. (РГИА, ф. 789, оп. 1, ч. 1, д. 436).

<sup>29</sup> «...„der ehrliche Reiffenstein“, meint Winckelmann, „verliert sich in Kleinigkeiten, unternimmt vieles und bringt nichts zu Ende“» (*Justi C. Winkelmann und seine Zeitgenossen*. Leipzig, 1898. Bd. 3. S. 262).

<sup>30</sup> См.: *Трубников А. 1) Пенсионеры Академии художеств в XVIII в. // Старые годы*. 1907. Июль–сентябрь. С. 49–356; 2) Первые пенсионеры императорской Академии художеств // Там же. 1916. Апрель–июнь. С. 67–92. Из последних работ укажем: *Галовенкова Р. В. 1) Пенсионеры-живописцы Академии художеств в XVIII веке // Вопросы художественного образования*. Л., 1974. Вып. VII. С. 73–83; 2) И. И. Шувалов и пенсионерство в Императорской Академии художеств // И. И. Шувалов (1727–1797): Просвещенная личность в Российской истории. СПб., 1998. С. 43–47.

<sup>31</sup> Мастера искусства об искусстве: Избранные отрывки из писем, дневников, речей и трактатов: В 7 т. / Под общ. ред. А. А. Губера, А. А. Федорова-Давыдова, И. Л. Маца, В. Н. Гращенкова. М.; Л., 1969. Т. 6. С. 98.

<sup>32</sup> Там же. С. 111.

<sup>33</sup> Там же. С. 136.

<sup>34</sup> Там же. С. 111.



Если художники-пенсионеры стремились в первую очередь к усвоению практических навыков, то представители русской аристократии и европеизированного дворянства, посещавшие Италию, были в большей степени расположены к восприятию новейших эстетических доктрин.

В этом отношении в высшей степени важна фигура И. И. Шувалова. После вступления на престол Екатерины II в июне 1762 года присутствие бывшего фаворита царицы Елизаветы Петровны в пределах российского государства стало для высшей власти весьма нежелательно. Опальный вельможа отправляется в апреле 1763 года за границу, где проводит 14 лет. Посетив Париж и Лондон, он поехал в Италию, где прожил около 8 лет сряду. Вполне возможно, что весной 1768 года состоялось его личное знакомство с Винкельманом, ибо в этом году Шувалов осматривал римские достопримечательности вместе с президентом Российской Академии наук графом К. Г. Разумовским и его сыном Алексеем.<sup>35</sup> С сопровождавшим их гувернером сего последнего, литератором Людвигом Генрихом Николаи (1737–1820), Винкельман познакомился лично, как явствует из двух его не так давно опубликованных писем.<sup>36</sup>

К сожалению, из всего эпистолярного наследия Шувалова этих лет опубликована небольшая часть писем к сестре, княгине Прасковье Ивановне Голицыной. Художественные интересы брата были ей чужды, и из писем к ней мы узнаем главным образом о разнообразных деталях итальянского быта, а не о сфере его интеллектуальных интересов. Почти обмолвкой выглядит его признание в письме от 9 июня 1770 года, где он кратко отзывается о римских достопримечательностях и своей к ним любви:

«Я приехал сюда, с новым удовольствием смотрю все редкие и удивительные вещи, которые уже несколько раз видел. В сем роде сей город единственный строение, статуи, картины, которым подобных нигде нет».<sup>37</sup>

Из следующего письма от 20 октября 1770 года можно составить некоторое представление о круге тамошних знакомых Шувалова:

«Здесь в Риме, как я и прежде писал, веселиев, забав нет; но жизнь весьма спокойная, моя охота к художествам и обхождение с иностранцами и с малою частию здешних господ — все мое удовольствие. <...> Иностранцы между собою живут просто, и лутче время препровождают; и все разных народов иностранцы в Риме между собою обходятся, нежели с обитателями, теперь множество агличан приехало, как обыкновенно к зиме бывает».<sup>38</sup>

Из других источников известно, что Шувалов хотел создать в Риме особую академию для русских художников по французскому образцу, но

<sup>35</sup> Heier E. L. H. Nikolay (1737–1820) The Hague, 1965 S 27

<sup>36</sup> Rudiger H. Eine verlorene Schrift Winckelmanns? Zwei Briefe Winckelmanns an Ludwig Heinrich Nikolay // Antikrezeption, Antikeverhältnis, Antikebegegnung in Vergangenheit und Gegenwart Stendal, 1983 S 303–322 (Schriften der Winckelmann-Gesellschaft, Bd VI/II)

<sup>37</sup> Письма И. И. Шувалова к сестре его родной, княгине П. И. Голицыной // Москвитянин 1845 Ч. V С. 60

<sup>38</sup> Там же

не нашел поддержки в Петербурге. Он способствовала также тому, что с лучших римских, флорентинских и неаполитанских статуй были сняты формы. Вскоре они были посланы в Петербург, где по ним были исполнены гипсовые отливки, использовавшаяся в процессе обучения Академии художеств. Сам подбор скульптур для копирования (это и наиболее известные, использовавшиеся в учебном процессе европейские академические образцы, и открытые незадолго до того памятники) отражает систему приоритетов, которую развивал в своих трудах Винкельман, — достаточное упоминать о том, что из 70 отливов, составивших академическую коллекцию, более 40 упоминалось или анализировалось в его трудах<sup>39</sup>.

Весьма существенны контакты Винкельмана и его окружения с мотушественным князем графом Воронцовых. В феврале 1764 года в Риме ожидался приезд российского канцлера М. И. Воронцова, о готовящемся знакомстве с которым Винкельман сообщил в своих письмах Ф. Ф. Бергю и барону И. Г. Ризедлю<sup>40</sup>. Известно также, что его племянник граф С. Ф. Воронцов приобрел во время пребывания в Италии в 1778 году два-три томные издания Винкельмана<sup>41</sup>. Его родная сестра — племянница канцлера княгиня Дашкова — посетила Италию вместе с сыном в 1781 году. Здесь она познакомилась с кругом людей, биографически близких к Винкельману. Многие из них в той или иной степени были связаны с русским двором и пользовались известностью среди европейских интеллектуалов XVIII столетия — французский поэт и дипломат кардинал Франсуа Берни, шотландский художник Левин Лампignon, испанский дипломат и литератор Х. Н. д'Азара, преподнесший ей торжественно сочиненный Винкельману<sup>42</sup>. Во время личной встречи с Платой Пием VII одной из тем бесед стали художественные собрания Ватикана, объединенные в 1771–1794 годах в Пино-Клементинском музее.

«Плата долго как любитель и знаток рассказывала мне о драгоценных памятниках искусства в Риме. Он первым подумал об основании музея в Ватикане, где собрал много чудесных статуи, ваз, картин и т. д. и т. д.»<sup>43</sup>

Далее Е. Ф. Дашкова описывала свое и сына времяпрепровождение в Риме, типичное и для других русских посетителей Беченого города.

«В 8 часов утра, а иногда еще и раньше, мы в экипажах ездили осматривать шедевры искусства в городе либо в окрестностях. Обычно поездили и продолжались часами до трех, затем я спешила закончить обед, так как

<sup>39</sup> См. Сборник материалов для истории Императорской С.-Петербургской Академии художеств за сто лет ее существования / Под ред. П. Н. Петрова СПб., 1864 Т. I С. 196–198, *Busti Vici A. L' studio della corte Russa del settecento*, Ivan Ivanovich Schvaloff, ed. i suoi rapporti con Roma // *L'Urbe Nuova serie* Nr 6 Nov-Dic 1976 P. 39–52.

<sup>40</sup> *Winkelmann J. J. Briefe / In Verbindung mit H. Diepolder hrsg. von W. Rehm Berlin, 1956 S. 17, 22.*

<sup>41</sup> *Ильичева М. Э. Итальянское путешествие графа С. Ф. Воронцова (1775–1776) // Во*

*ронецовы — два века в истории России Материалы Пятых Воронежских чтений, посвя-*

*щенных 190 летию со дня смерти А. Ф. Воронцова (11–12 окт. 1995 г., г. Владимир) / Сост.*

*и ред. В. Н. Алексеев Петушки, 1996 Вып. 2 С. 63 Речь шла о кн. *Winkelmann G.**

*Monumenti antichi medii Romae, 1767 Vol I–II.*

<sup>42</sup> *Дашкова Е. Ф. Записки Письяма сестер М. и К. Вильмот из России / Под общ. ред.*

*С. С. Динтприса, сост. Л. А. Веселая М., 1987 С. 135.*

<sup>43</sup> Там же С. 132.

вскоре приезжали художники на чашку китайского чая, который мне присылали с каждым курьером из России»<sup>44</sup>

Связанный с Воронцовыми родственными узами, В Н Зиновьев описание своего дня в Риме 12/23 февраля 1785 года начал со знаменательной фразы «Утро провел за чтением Винкельмана»<sup>45</sup> Речь шла, как кажется, об «Истории искусства древности» В начале июля того же года он переслал эту книгу своему другу и свойственнику С Р Воронцову, выразив желание, чтобы она ему, как и несколько других книг, понравилась<sup>46</sup>

Для темы данной статьи важно упоминание итальянской поездки поэта и архитектора Н А Львова, избранного членом Академии художеств 8 января 1787 года Выполняя курьерское поручение, он посетил в мае — июле 1781 года Неаполь, Рим, Ливорно, Пизу, Флоренцию, Болонью, Венецию и через Вену возвратился в Россию На обратном пути в Ливорно он начал вести дневник, где почти исключительно описываются произведения искусства Суждения Н А Львова обнаруживают глубинную связь с системой ценностей, пропагандировавшей Винкельманом, что стало объектом специального рассмотрения в предисловии к его дневнику<sup>47</sup> Известно о встречах Н А Львова в Риме с И Ф Рейфенштейном, в Вене — с гравером-каталогизатором Кристианом фон Мехелем (1737–1817), входившими в ближайшее окружение немецкого теоретика искусств Беседы с ними, обмен мнениями, апелляция к соответствующим сочинениям незадолго до того умерших Винкельмана и Менгса могли лишь укрепить Н А Львова в избранной системе взглядов на историю европейского искусства В дневнике вскользь упомянуты банкир-антиквар Томас Дженкинс (ок 1720–1798) и художник Кристоф Унтербергер (1732–1798), принадлежавшие к тому же кругу, однако неясно, познакомился ли русский путешественник с ними лично или слышал о них

Таким образом, в России к 1780-м годам складывается круг людей, вступивших в непосредственный контакт с ближайшим окружением Винкельмана, скончавшегося в 1768 году, и способных в той или иной степени содействовать распространению его идей у себя на родине В связи с этим заслуживает внимания следующий эпизод 1 июня 1780 года в Совете Академии художеств был обсужден «полученной из Геттингена экземпляр похвал в честь покойного Винкельмана, сочинения г-на надвального советника и геттингенского университета секретаря Христиан Готтлиб [sic!] Гейна»<sup>48</sup> За это сочинение он был удостоен звания почетного члена Академии

<sup>44</sup> Там же С 132

<sup>45</sup> Журнал путешествия В Н Зиновьева по Германии, Италии, Франции и Англии // Русская старина 1878 Т XXIII, ноябрь С 402

<sup>46</sup> Там же С 414

<sup>47</sup> *L'ov N A Italienisches Tagebuch Ital'janskij dnevnik / Hrsg und kommentiert von K Yu Lappo-Damilevskij* Koln, Weimar, Wien, 1998 S 33–40

<sup>48</sup> Сборник материалов для истории Императорской С -Петербургской Академии художеств Т I С 141, 235, 237 Речь шла о сочинении геттингенского профессора элоквенции Христиана Готлоба Гейне (1729–1812) *Heyne Ch -G* Lobschrift auf Winckelmann Kassel, 1778 (впоследствии переведено на франц и итал языки, неоднократно перепечатывалось)

О продолжении знакомства с идеями Винкельмана в России можно судить по трактату Ивана Ивановича Виена «Диссертация о влиянии анатомии в скульптуру и живопись», опубликованному в Петербурге в 1789 году «в пользу питомцев Санкт-Петербургской Академии художеств».<sup>49</sup> Биография Виена (1747–1809), врача-эпидемиолога, стремившегося преподавать в Академии художеств, восстановлена не так давно по архивным источникам.<sup>50</sup> В историю русского искусствоведения Виен вошел как автор единственного сочинения.

В посвящении «Диссертации» И. И. Бецкому, президенту Академии художеств с 1764 по 1794 год, он писал о том, что предпринял свой труд «для пользы юношества, воспитываемого под благотворящею Вашею сению, в Академии художеств», и о том, что единственным счастьем для него было бы заслужить «почтеннейшее покровительство».<sup>51</sup>

Структура трактата весьма проста: он состоит из общего введения (с. 1–12), двух частей, в которых доказывалась важность анатомии для скульптуры (с. 12–35) и для живописи (с. 35–71), и заключения (с. 71–85). Эклектический характер сочинения Виена оказался в значительной степени предопределен тем, что он на протяжении всего трактата стремился доказать идею, бывшую для его европейских современников (да, пожалуй, и для многих русских) давно очевидной, — она заключалась в том, что скульпторы и живописцы должны быть сведущи в анатомии. Ища аргументов, Виен свободно черпал из разнообразных западных источников (главным образом французских), добросовестно указывая их в многочисленных сносках; это сочинения В. Варбуртона, К. А. Ватле, аббата Ж. Б. Дюбо, графа А. К. Ф. Кейлюса, Ш. Лебрена, Р. Покока, аббата Ж. Ришара, аббата Ж. Р. Петити, Р. де Пиля, аббата К. Салье и др.

Особый интерес представляют теоретические соображения, изложенные И. И. Виеном в предисловии. Первая из волнующих его проблем — это сравнительная ценность природных способностей и правил, усваиваемых в процессе обучения. Приоритет отдается «врожденному разуму, одаренному тонким вкусом и пылким воображением, сим даром небес, которого человеческое искусство влиять не может». Правила хотя и вторичны, но играют важную роль, ибо совершенствуют вкус и способствуют некоему «украшению природы», которое должен предпринимать художник:

«Словом сказать, правила очищают, устанавливают и совершенно утверждают вкус наш; ибо обнаженная и неукрашенная природа, оставленная сама себе на произвол, имеет в себе обыкновенно, или, лучше сказать

<sup>49</sup> Виен И. И. Диссертация о влиянии анатомии в скульптуру и живопись. Объясненное доказательством, извлеченными из преданий искусства и из самой опытности, по существующим творениям славнейших художников протекших веков и наших времен. СПб., 1789.

<sup>50</sup> Мозговая Е. Б. Материалы к биографии Ив. Ив. Виена // Русское искусство Нового времени. М., 1998. С. 6–16.

<sup>51</sup> Второе издание «Диссертации» Виена (Виен И. И. Краткое историческое обозрение скульптуры и живописи... СПб., 1803) было посвящено уже следующему президенту Академии художеств А. С. Строганову.

всегда, нечто дикое и суровое: искусство же, основанное на твердых, разумных и замысловатых правилах, дает ей величие, важность, приятство и красоту...»<sup>52</sup>

Подражанию природе остается все же наиболее важной задачей всякого художника: «...первым же себе поставить правилом как возможно ближе подражать природе; ибо где оной не видно, там все теряет свое достоинство».<sup>53</sup>

Далее Виен подробно характеризует сведения, необходимые, по его мнению, живописцу:

«...полное знание в рассуждении расположения предметов, приличествующего костюма, составления групп и их противоположений или контрастов, драпировки и точности рисунка, а особливо относительно к выражению душевных страстей; сверх же сего живописцу надлежит быть еще весьма сведущим и в правилах линейной и воздушной перспективы, чем уже и древние славились, так как и в расцветивании или колорисе и в так называемом тоне, касательно ясности и мрачности теней (*clair-obscur*)...»<sup>54</sup>

На предварительном этапе наибольшего внимания заслуживают также «чертеж или рисунок», «ибо от верного абриса или очертания, т. е. верного означения всех подробностей, зависит, так сказать, творение вообще всех изображений».<sup>55</sup> Скульптор должен уметь выбирать мрамор и учитывать возможное освещение. Однако все эти навыки можно обрести лишь путем познания столь дорогой сердцу Виена анатомии.

Как видно из вышеизложенного, Виен оперирует главным образом понятиями, выработанными французской эстетикой XVII–XVIII веков, при этом обедняя их, что особенно хорошо видно, когда он пишет о подражании природе и необходимости ее приукрашивания. Принцип «*imitatio naturae*» восходит к теории мимесиса, изложенной Аристотелем первых четырех главах «Поэтики»; в Новое время он вступает в противоречие с принципом подражания древним, столь существенным для классицистов,<sup>56</sup> и оказывается в центре внимания А. У. Ла Мотта, Ж. Б. Дюбо, Ш. Баттё, Д. Дидро и др. Особенности споры вызвало выдвинутое Баттё утверждение о том, что искусство суть подражание прекрасной природе («*Les arts sont l'imitation de la belle nature*»). Ни имени Дидро, ни имени Баттё, олицетворявших для современников последние достижения французской эстетической мысли, Виен не упоминает, а волновавшие их проблемы предстают в упрощенном виде.

В связи с этим любопытно проследить, как Виен воспринимал идеи Винкельмана, ибо имя немецкого историка и теоретика искусств упоминается в его диссертации чаще, чем чье-либо иное — в общей сложности 23 раза на 86 страницах «Диссертации», главным образом при ссылках на «Историю искусства древности». Как явствует из указаний самого Виена, он пользовался вторым по счету французским переводом этого сочинения

<sup>52</sup> Виен И И Диссертация о влиянии анатомии в скульптуру и живопись. С. 3

<sup>53</sup> Там же. С. 7.

<sup>54</sup> Там же С. 8–9.

<sup>55</sup> Там же С. 11

<sup>56</sup> Knabe P E Schlüsselbegriffe des Kunsttheoretischen Denkens in Frankreich von der Spätclassik bis zum Ende der Aufklärung Dusseldorf, 1972. S. 320–329.

ния, сделанным Гюбером.<sup>57</sup> Лишь один раз на с. 13 Виен делает следующую сноску, искажая название немецкого труда: «Joh Winck Geschichte des Altertums I Th: I Cap: pag: 7». Что побудило его к этому? Тщетное желание убедить читателя в собственном хотя бы частичном обращении к немецкому оригиналу или иные резоны?

По всей видимости, авторитет Винкельмана в кругах Академии художеств побудил Виена к столь частым и не всегда оправданным упоминаниям имени немецкого теоретика. Это относится прежде всего к первой ссылке на Винкельмана на с. 5; говоря о знаниях, необходимых художнику, Виен поясняет, в чем они состоят:

«В точном постижении общей меты всех свободных наук и художеств, в совершенном познании находящихся в оных красот и коих существенность заключается в прямом выражении .»<sup>58</sup>

Поясняя свое понимание «прямого выражения» Виен отсылает к следующему пассажиру во французском переводе «Истории искусства древности», в котором характеризуется одна из скульптур «высокого стиля» греческого искусства, однако эти отрывки вряд ли можно признать корреспондирующими друг с другом в полной мере:

«Cependant si l'on veut s'en rapporter au jugement de Lucien sur l'art, la statue de l'Amazone Sosandra, de la main de Calamis, étoit une des quatre principales figures de femme, quant à l'expression de la beauté».<sup>59</sup> («Однако если довериться суждению Лукиана об искусстве, то амазонка Сосандра, изваянная Каламисом, принадлежала к числу четырех главных женских фигур, выразивших идею красоты»).

Если даже обратиться к главе III «De l'expression et des proportions» в Гюберовом переводе «Истории искусства древности», все равно остается неясным, что имел Виен в виду под «прямым выражением».

Виен ссылается на Винкельмана по большей части для подтверждения основных положений собственного сочинения: о стремлении всех народов изображать своих богов (с. 13), о больших художественных достоинствах греческих статуй в сравнении с римскими и этрусскими (с. 22), о лучших греческих скульптурах (с. 26–27), о более раннем развитии вааяния по отношению к живописи (с. 38), о важности находок на Палатинском холме (с. 47) и т. д.

Наибольшая смысловая и текстуальная зависимость от трудов Винкельмана обнаруживается у Виена, когда он пишет о развитии греческой скульптуры (с. 14–21) и сравнивает ее с египетской, финикийской, персидской и этрусской. В обширном примечании на с. 20–21 он в сжатом виде излагает концепцию Винкельмана о четырех стилях античного искусства:

<sup>57</sup> *Winckelmann J Histoire de l'art de l'antiquite Traduite de l'Allemand par M Huber T I–III Leipzig, 1781* Перевод Гюбера был сделан с венского издания «Истории искусства древности» (1776), выпущенного друзьями Винкельмана после его смерти. Ученые скептически относятся к этой публикации, ибо невозможно установить, что добавлено и изменено самим автором, что — кем-то из его окружения. Именно поэтому перевод Гюбера в процессе работы постоянно сравнивался нами с каноническим дрезденским изданием «Истории искусства древности» (1764).

<sup>58</sup> *Viene И И Диссертация о влиянии анатомии в скульптуру и живопись С 5*

<sup>59</sup> *Winckelmann J Histoire de l'art de l'antiquite Vol 2 P 240*

«Известно по преданиям, что было четыре разные стили в греческой скульптуре 1) до времен Фидия, невольный и жесткий, что ясно нам доказывает древняя Паллада, находящаяся в загородном доме Албанов, многими принимаемая за египетскую статую, равно как и барелиев Капитолинский, представляющий трех Баханок и Фавна, 2) от Фидиаса до Праксителя был слог величественный, острый и угловатый, что и свидетельствует Ниоба Медицкая; 3) от Праксителя до Лисиппа и Апелеса, имяновавшийся прекрасным стилем, был мягок, плавен и пленяющ, 4) [тот] же стиль наконец был слог подражания и купно падения; из чего ясно, что лучшее время скульптуры должно быть помещено между Периклом и Александром Великим. Winckelmann I. c. Tome II. Page 57»<sup>60</sup>

Примечательно, что эпитеты, поясняющие сущность стилей, даются Виеном на основании соответствующих разделов «Истории искусства древности», при этом они не повторяют формулировок Винкельмана, а, скорее, вычлениают из них нечто, по мнению русского сочинителя, наиболее существенное, причем происходят и некоторые смысловые сдвиги.<sup>61</sup>

Непоследовательность позиции Виена лучше всего видна на примере оценки столь высоко ставившихся Винкельманом скульптурных групп Ниобы и Лаокоона, о которых русский сочинитель неоднократно отзывался в «Диссертации» с похвалой (с 19–20, 26, 30–31, 57–58,<sup>62</sup> 72–73) На с 30 Виен внезапно обращается к проблематике знаменитого спора о древних и новых, становясь на сторону последних, и вслед за Дюбо хвалит новейшие скульптурные произведения за «прекрасный непорядок» и за наличие в них «стихотворческого духа», умаляя достоинства двух знаменитых античных групп<sup>63</sup> Следующее затем на с 32–34 перечисление

<sup>60</sup> Виен И И Диссертация о влиянии анатомии в скульптуру и живопись С 20–21

<sup>61</sup> Так, эпитеты «невольный и жесткий» соотносятся сразу с двумя пассажами — ср «les artistes de ce style donnoient a leurs figures des actions violentes & des attitudes forcees» (Winckelmann J Histoire de l'art de l'antiquite Vol II P 228), «la durete de premier style genferme la correction de contour» (там же P 238), «величественный, острый и угловатый» — ср «Il est pourtant probable, & nous pouvons l'inferer de quelques passages des anciens auteurs, que le dessin du haut style conserva quelques caracteres de l'ancienne maniere, telles que les lignes droites, & que les contours se traitoient par meplats, ce qui paroît indiquer par le terme de carres ou d'angles» (там же P 239, при этом характеристика рисунка, пришедшего высокому стилю распространена на стиль целиком), «именовался прекрасным стилем, был мягок, плавен и пленяющ» — ср «Depuis Praxitele jusqu'au temps de Lysippe & d'Apelle, l'art acquit plus de grace, plus d'amenite, & je nommerai ce style le beau, le gracieux» (там же P 220), «слог подражания, и купно падения» — ср «Quelque temps apres ces artistes & les disciples de leurs ecoles, l'art commença a decliner sous leurs imitateurs & et nous designerons ce style par celui de l'imitation jusqu'a ce qu'enfin l'art, deja sur son declin, arriva insensiblement a son entiere decadence» (там же P 220)

<sup>62</sup> На с 58 Виен почти дословно повторяет характеристики Винкельмана, данные этим скульптурам «Лаокоонт, предъявляющий живой образ сокрушения и терзания, Ниоба — ужас смерти»

<sup>63</sup> Ср «Истина сего неопровержима, ибо взгляните вы на карание чад Ниобы, на сию единственную оставшуюся нам композицию древних, находящуюся в саду Медицисов, что предъявляет она взору вашему? Множество прекрасных фигур, но излишество в предметах, скудость в стихотворческих воображениях и совершенное забвение прекрасного того непорядка, который творит величественное и пленяющее, а большую часть, таков-то слог и всех прочих произведений древних! Свойственно ли и пристойно ли было представить нагим Аполлонова жреца Лаокоонта, сего почтенного старца, который пред мгновением своего несчастья приносил жертву Нептуну» (там же С 30–31)

заслуживающих подражания образцовых скульптурных произведений Нового времени (работы Л. Гиберти, Донателло, П. Пюже, Ф. Жирардона, Л. Бернини, Ж. Б. Пигаля, Э. М. Фальконе и т. д.) вступает в неразрешимое противоречие с насаждавшейся Винкельманом системой ценностей.

В разделе об истории живописи влияние идей Винкельмана на Виена ощутимо в наименьшей степени. После краткого описания важнейших европейских школ живописи (флорентийской, римской, ломбардской, венецианской, немецкой, голландской, французской и фламандской) он кратко излагает теорию Роже де Пиля об «истинном простом» («le vrai simple»), «истинном вообразительном» («le vrai idéal») и «истинном сложном или совершенном» («le vrai composé ou le vrai parfait»). Перечисление европейских художников, которые, по мнению Виена, достигли наибольших успехов в сельской и портретной живописи, в изображении военных сражений, морских видов и кораблекрушений, а также пейзажей, далеко от иерархии ценностей, пропагандировавшей Менгсом<sup>64</sup> и Винкельманом. Второе издание «Диссертации», вышедшее из печати в 1803 году, было автором несколько дополнено, однако пассажи, связанные с именем Винкельмана, не претерпели существенных изменений.

\* \* \*

В 1792 году в Петербурге был опубликован еще один трактат на художественно-теоретические темы — «Рассуждение о свободных искусствах с описанием некоторых произведений Российских художников» П. П. Чекалевского (1751–1817).<sup>65</sup> Автор этого сочинения в молодости провел 11 лет за границей, служив переводчиком при двух русских посольствах: с 1770 по 1775 год в Вене, с 1776 по 1781 в Копенгагене. После возвращения в Петербург и четырех лет службы в Коллегии иностранных дел Чекалевский был 1 января 1785 года определен конференц-секретарем Академии художеств, а 5 августа 1799 года назначен ее вице-президентом; он оставался в этой должности до самой смерти.<sup>66</sup>

В кратком введении Чекалевский указывал на компилятивный характер своего трактата и кратко характеризовал его цель:

«При чтении моем разных иностранных сочинений замечал я для собственного моего употребления некоторые мнения: а как в числе оных рассуждения, касающиеся до изящных искусств, могут полезны быть молодым нашим художникам, то сие самое побудило меня собрание оных издать тиснением».<sup>67</sup>

<sup>64</sup> В трактате Виена Менгс упомянут один раз, когда в заключение «Диссертации» питомцам Академии рекомендуется прочесть «Ореге» итальянского художника-теоретика.

<sup>65</sup> Рассуждение о свободных искусствах с описанием некоторых произведений Российских художников. Издано в пользу воспитанников Императорской Академии художеств советником посольства и оной академии конференц-секретарем Петром Чекалевским. СПб., 1792. (Переизд.: М., 1997).

<sup>66</sup> Бенешевич В. Н. П. П. Чекалевский // Рус. биограф. словарь. СПб., 1905. Т. «Чаадаев-Швитков». С. 114–116.

<sup>67</sup> Чекалевский П. П. Рассуждение о свободных искусствах с описанием некоторых произведений Российских художников. СПб., 1792. [С. 1].



Свою потенциальную аудиторию Чекалевский не ограничивал юными питомцами Академии, считая, что сообщаемое им будет приятно знать всякому «любителю художеств, принимающему участие в успехах соотечественных художественных произведений»

Некоторых из своих предшественников, трудами которых он пользовался, Чекалевский указал сам, хотя в отличие от «Диссертации» Виена мы не находим в его «Рассуждении» точных библиографических ссылок на какие-либо издания. На с. 52–56, 75–79 «Рассуждения» содержатся обширные описания Аполлона Бельведерского и группы Лаокоона (они даются в кавычках, и грань между авторским и цитируемыми текстами ясна) Эти пассажи вводят следующие фразы: «Г. Винкельман, говоря об Аполлоне Бельведерском, делает следующее о сей статуе описание»; «Г Винкельман делает следующее о сей статуе описание».

На с. 172 упомянуто имя французского архитектора Жюльена Давида Леруа («Le Roa в описании своем о древностях Греции упоминает...»), а на с 181 — имя оксфордского профессора астрономии и путешественника Джона Гривса («я в описаниях о пирамидах и Лабиринте, славнейшем в Египте здании, коего некоторые остатки еще существуют, следовал повествованию одного Англичанина»; ниже в сноске указано имя: «Graeves») Эти указания отсылают к «Прекраснейшим памятникам Греции» Леруа<sup>68</sup> и «Пирамидографии» Гривса.<sup>69</sup> Примечательно, что в этом случае Чекалевский указывает источники, имевшие для него явно второстепенное значение. Как показывает сопоставление текстов, из Леруа он позаимствовал в общей сложности лишь одну страницу.<sup>70</sup>

Столь же вольным было использование книги Гривса.<sup>71</sup> Это либо перевод отдельных отрывков, смонтированных в единый текст, либо извлечение наиболее важных фактических данных. Вопреки вышеприведенному утверждению Чекалевского описание лабиринта почерпнуто из какого-то иного труда, а не из «Пирамидографии» Гривса.

Следующее далее на с. 191–229 описание архитектурных ордеров и античных построек заимствовано из каких-то французских сочинений, ибо Чекалевский при употреблении терминов почти всегда дает в скобках их французские эквиваленты. Нередкие и обычно краткие ссылки на Плиния, Павсания, Страбона и др. античных авторов, скорее всего, взяты русским сочинителем из вторых рук.

Как указал еще А. Л. Каганович, Чекалевский активно пользовался в главе о живописи вышеназванным сочинением Д. А. Голицына «Описание знаменитых произведениями школ и вышедших из оных художников и проч.» (1767–1768), списывая из него целые пассажи. о возникно-

<sup>68</sup> *Le Roy J D Les ruines les plus beaux monuments de la Grèce Paris, 1770 Vol 1–2*

<sup>69</sup> *Greaves J Pyramidographia, or Description of the Pyramids in Aegypt London, 1646* Ниже ссылки даются на переиздание этого труда в кн *Miscellaneous Works of Mr J Greaves Professor of Astronomy in the University of Oxford London, 1736 Vol 1 P 1–164*

<sup>70</sup> На с 172–173 находим у Чекалевского перевод отрывков со с 35 и 41 первого тома книги Леруа, «скрепленных» пересказом пассажи со с 36

<sup>71</sup> На с 181–184 и на с 186–187 Чекалевским частью переводились, частью пересказывались пассажи со с 92, 94, 96, 98, 105 и со с 156 труда английского астронома-путешественника

вении живописи (с. 108–109) с л. 2–2 об., о творчестве Чимабуэ (с. 123–124) с л. 10 об.–11, о разделении живописи на школы (с. 133–134) с л. 13 и т. д.

Несмотря на многообразие использованных источников, «Рассуждение» Чекалевского отличается строгостью композиции и состоит из введения (с. 1–38) и трех частей, каждая из которых посвящена одному из «свободных художеств» — скульптуре (с. 39–99), живописи (с. 100–154) и архитектуре (с. 154–231). В каждой из них значительное внимание уделено достижениям русского искусства и перечислены важнейшие произведения (с. 87–99; 149–154; 229–231). Вступление к «Рассуждению» позволяет составить некоторое представление о взглядах Чекалевского. В предисловии он предстает рационалистом, убежденным в необходимости совместных просветительских усилий для достижения общего блага. По убеждению Чекалевского, прекрасное и доброе едины, поэтому расцвет искусств приводит общество к гармонии и преобразует людей.<sup>72</sup>

От теоретических деклараций Чекалевский переходит к краткому обзору общей истории искусств, анализу причин их процветания и последовавшего упадка в Греции. И хотя общий безоговорочно оптимистический вывод Чекалевского о превосходстве новых над древними<sup>73</sup> вряд ли пришелся бы Винкельману по душе, нужно признать, что влияние идей немецкого историка и теоретика именно на эту часть введения наиболее существенно.

Если на с. 14–18 содержатся разрозненные суждения о влиянии климата на развитие художеств, об искусстве халдеев, египтян и этрусков, о греческой скульптуре как вершине античного искусства, перекликающиеся с отдельными положениями главы «О происхождении искусств» «Истории искусства древности»,<sup>74</sup> то на с. 19–23 находим частью перевод, частью пересказ главы «Основания и причины успехов и превосходства греческого искусства других народов», причем имя Винкельмана нигде не названо, а кавычки или другие обозначения чужого текста отсутствуют.

Первый вводный абзац достаточно четко передает сущность концепции Винкельмана, являясь дословным переводом соответствующего пассажа в «Истории искусства древности»:

«Превосходство греков в искусстве происходило от стечения разных обстоятельств; в том участвовали климат их, политическое установление, образ их мыслей, почтение, коим художники пользовались, и предмет, к какому художества были употребляемы».<sup>75</sup>

<sup>72</sup> Чекалевский П П Рассуждение о свободных художествах С 12, 30

<sup>73</sup> Ср «Со всем тем новейшие художники не уступают ни в искусстве, ни в разуме древним, как то некоторые писатели полагают Механические художества во многом превосходят бывшие у греков Хороший вкус у многих нынешних художников стал нежнее, нежели у древних, и сила разума, вместо того, чтоб умалиться, вообще более еще увеличилась » (Чекалевский П П Рассуждение о свободных художествах С 36–37)

<sup>74</sup> Как и Виен, Чекалевский пользовался вышеупомянутым переводом Гюбера, на него далее даются ссылки Отметим попутно, что выражение «художества, зависящие от рисования», взятое Чекалевским на вооружение, восходит к Винкельману (ср «les arts dependans du dessin», «die Kunste, welche von der Zeichnung abhängen»)

<sup>75</sup> Чекалевский П П Рассуждение о свободных художествах С 19 Ср Winckelmann J Histoire de l'art de l'antiquite Vol 2 P 1

Собственно, аргументация Винкельмана подается в сильно сокращенном виде — de facto на с. 19–23 дан коллаж отдельных переведенных отрывков со следующих страниц Гюберова перевода «Истории искусства древности»: с. 3, 4, 15–16, 17, 18, 20–21 При этом Чекалевским опущено все, что Винкельман писал об особенностях государственного устройства Древней Греции и о той решающей роли, которую сыграла личная свобода граждан в отношении развития искусств.

Охарактеризовав в заключении введения искусство Нового времени в самых общих чертах, Чекалевский начинает раздел о скульптуре с изложения идеи Винкельмана о происхождении ваяния, одной из наиболее важных в общей концепции немецкого мыслителя.

«Художество началось простым образованием предметов из глины и, следовательно, некоторого рода резьбою; ибо из мягкого вещества гораздо легче можно сделать какое-либо подобие, нежели начертать оное на плоской поверхности; почему и вероятно, что скульптура прежде возымела бытие свое, нежели живопись».<sup>76</sup>

После нескольких общих суждений Чекалевский пытается определить то, как живописцы и скульпторы должны создавать прекрасное, что побуждает его подобно Д. А. Голицыну изложить концепцию Винкельмана об идеальной красоте:

«Самые благороднейшие и важнейшие работы, какие только разум скульптора произвести может, должны состоять из точного изображения разных действий естества, то есть чтоб воображаемая красота как в скульптуре, так и в живописи была избрана из красоты, существующей в естестве, рассеянной на разных бытиях вселенная; и так разные части сей красоты должно художнику чувствовать, избирать, соглашать и вымышлять иногда для составления такой фигуры, какова, например, Аполлонова, или для расположения какого-либо сочинения, как то мы видим в смелых произведениях Лафранковых, Корреджиевых и Рубенсовых, где естество служит основанием искусству воображаемой красоты...»<sup>77</sup>

Как уже указывалось выше, Чекалевский, следуя Винкельману, на него по большей части не ссылается и имени его не упоминает, но в двух случаях, когда речь заходит о знаменитых описаниях (Аполлон Бельведерский и Лаокоон), он четко отделяет свой текст от цитируемого В целом русский сочинитель точно следовал французскому тексту (лишь в описании Лаокоона опущена фраза) и несмотря на мелкие неточности на лексическом уровне,<sup>78</sup> верно и неплохим стилем предста-

<sup>76</sup> Чекалевский П. П. Рассуждение о свободных художествах С 39

<sup>77</sup> Там же С 42

<sup>78</sup> Ср «sublime» — «самая непревосходнейшая», «Пренебрежение видимо на устах его, гнев познается по ноздрям и бровям его » — «Le dedain siege sur ses levres, l'indignation qu'il respire gonfle ses narines et monte jusqu'a ses sourcils», «руками Пигмалиона» — «ciseau de Pigmalion», «Сии черты, слегка мною назначенные » — «Les traits que je viens de crayonner », «Страдание купно с презрительным гневом, возбуждаемым невинностью его, познается по носу его и по ноздрям, расширенным и вверх поднявшимся» — «La souffrance, mêlée d'indignation sur injustes châtimens, remonte jusqu'au nez, le gonfle et eclate dans les narines elargies et exhaussees» (*Winckelmann J Histoire de l'art de l'antiquite Vol 3 P 8*) Справедливости ради необходимо отметить, что французский перевод Гюбера в высшей степени близок немецкому оригиналу

вил русскому читателю знаменитые отрывки вдохновенной прозы Винкельмана.

Как и Виен, Чекалевский посчитал необходимым ввести в свое сочинение периодизацию греческого искусства. Однако глава «Du progrès et de la décadence de l'art des Grecs» в переводе Гюбера (с. 218–270) сжалась у русского сочинителя до четырех страниц (с. 66–69). В сущности, речь должна вестись о переводе двух абзацев из издания Гюбера (со с. 220 и со с. 269), соединенных между собой пересказом и рассуждениями Чекалевского. Поэтому о концепции Винкельмана читатель мог составить себе в высшей степени общее представление. Приведем характеристику стилей, которую любопытно сравнить с соответствующим пассажем в «Диссертации» Виена:

«Итак, скульптура в Греции имела в своем стиле четыре эпохи. Стиль прямой и грубой, стиль величественный и выразительный, стиль прекрасный и ровный и стиль подражания; первый продолжался до Фидиаса, второй до Праксителя, Лизиппа и Аппелеса, третий при подражателях школы сих художников, а четвертый во время совершенного художеств падения».<sup>79</sup>

Помимо отрывков, обнаруживающих непосредственную текстуальную зависимость от «Истории искусства древности», во многих пассажах «Рассуждения» заметно влияние идей Винкельмана: о важности контура в скульптуре и живописи и о несовершенстве рисунка у Рубенса (с. 49), о греческих статуях как о «лучшем примере» изображения обнаженного человеческого тела (с. 59), о лучших греческих статуях (с. 60),<sup>80</sup> о красоте античных «глиняных произведений» (с. 63), о наиболее совершенных римских скульптурах (с. 73), о роли Дедала в развитии ваяния (с. 79) и т. д.<sup>81</sup>

«Рассуждение» отразило и знакомство Чекалевского с сочинениями А. Р. Менгса, друга и единомышленника Винкельмана. Как известно, он считал величайшими художниками Нового времени Рафаэля, Корреджо и Тициана и посвятил их сравнительной характеристике два своих наиболее важных теоретических сочинения: «О красоте и хорошем вкусе в живописи» (1762), «О трех великих художниках Рафаэле, Корреджо и Тициане» (опубл. посмертно в 1780 году). На с. 142–148 находим у Чекалевского сравнительную характеристику этих художников, во многом повторяющую соображения Менгса.

Заключительный абзац при этом непосредственно позаимствован из книги «О красоте и хорошем вкусе в живописи»:

«Рафаэль, конечно, одарен был возвышенным и пылким разумом, раждавшим в нем великие мысли и побуждавшим его стараться успеть в выражениях страстей. Корреджий имел разум тихой и нежной; почему, уда-

<sup>79</sup> Чекалевский П. П. Рассуждение о свободных художествах. С. 69.

<sup>80</sup> Приведем список наиболее совершенных с точки зрения Чекалевского статуй, он полностью соответствует вкусам Винкельмана: «Из всех древних фигур главным правилом для наготы могут служить следующие: Боец, Аполлон, Лаокон, Геркулес Фарнезский, Торс, или Туловище, Антиной, Группа, представляющая Кастора и Поллюкса, Гермафродит и Венера Медицинская». (Там же. С. 60; см. также с. 84).

<sup>81</sup> Отметим попутно, что в своем более позднем сочинении Чекалевский неоднократно апеллировал к авторитету Винкельмана и цитировал его (Чекалевский П. П. Опыт ваяния из бронзы одним приемом колоссальных статуй. СПб., 1810).

ляся всякого сильного выражения, искал более всего в работах своих означать приятность и нежность Тициан имел меньше разума, нежели вышеупомянутые два художника, и поелику всякой человек предпочитает сходное с его свойством, то кажется, что представление художеством видимого больше было ему способно, нежели изображение чего-либо мысленного»<sup>82</sup>

\* \* \*

В 1793 году в типографии Морского шляхетного кадетского корпуса было опубликовано «Краткое руководство к познанию рисования и живописи исторического рода, основанное на умозрении и опытах» Ивана Федоровича Урванова, преподавателя живописи, воспитанника Академии художеств. При отсутствии каких-либо библиографических сносок в этом труде именно анализ содержащихся в нем идей позволяет прояснить их зависимость от ряда положений в трудах Винкельмана.

«Краткое руководство» составляют две части. первая затрагивает ряд общих проблем и потому представляет для нас интерес; вторая почти целиком посвящена методике преподавания живописи<sup>83</sup> Исходя из главенствующего положения исторической живописи по отношению к другим ее родам, И Ф Урванов неоднократно подчеркивает необходимость учения у древних и в первую очередь у их скульптур: «...особливо ж они (т е древние художники — Е М, К Л-Д) в творениях своих оставили нам избраннейшую и совершеннейшую красоту природы, наименее приятнейшую своей простотою; наипаче ж все сие приметно в ваятельных работах, коих до наших времен более осталось, нежели рисунков и картин».<sup>84</sup>

Определяя красоту как «правильный размер, расстояние и соединение вещей», И. Ф. Урванов в духе Винкельмановой формулы «благородная простота и спокойное величие» призывает следующим образом представить античную богиню войны: «Впрочем, красота Минервы должна быть простая, небрежная и скромная, и чтобы во всем видима была строгая приятность, твердость, величество, сила и великолепие. Наконец, заключаю тем, что благородная простота и приятность стыдливости всегда составляют наивеличайшую прелесть в красоте»<sup>85</sup>

<sup>82</sup> Чекалевский П П Рассуждение о свободных художествах С 147–148 Ср у Менгса «In Raphael müssen durch einen gemässigten Charakter und einen emporstrebenden Geist erhabene Ideen und eine vorherrschende Neigung zum Ausdruck erzeugt worden seyn Correggio war ein Mann von sanfterem, zarterem Gefühle, darum vermied er zu ausdrucksvolle, scharfe Bezeichnung und gönnte dem Angenehmen, Reizenden den Vorzug vor allem andern Titian scheint weniger Geist und Gefühl als die beiden ersteren besessen zu haben, und da jeder Mensch sich besonders an das halt, was seinem Charakter am meisten entspricht, so liess er sich unlaugbar mehr durch den materiellen und in die Sinne fallenden als durch den geistigen und idealen Theil der Kunst anregen» (Mengers A R Sammtliche hinterlassene Schriften / Hrsg von G Schilling Bonn, 1844 Bd 2 S 225)

<sup>83</sup> Известное исключение составляют изложенные здесь физиогномические «истины», призванные объяснить юным художникам связь между внешностью и характерами изображаемых персонажей (Краткое руководство к познанию рисования и живописи исторического рода, основанное на умозрении и опытах Сочинено для учащихся художником И У СПб, 1793 С 108–109)

<sup>84</sup> Там же С 10

<sup>85</sup> Там же С 21

В согласии с теорией Винкельмана о создании прекрасного из соединения разбросанных в природе деталей автор «Краткого руководства» призывал к сходному художественному синтезу «Память художнику служит хранилищем идей, приобретенных обозрением хороших вещей, к чему прибавляет он нечто или убавляет что-либо своим рассудком, дабы составить ту изящность, каковую мы находим в творениях древних художников, которым подражание всегда почиталось от искусных людей каждого века за надежнейшее средство»<sup>86</sup>

Несмотря на собственные, по-видимому весьма скромные, творческие успехи, И Ф Урванову удалось впервые подняться до теоретического осмысления проблем преподавания живописи, создать с учетом собственного опыта и размышлений первое руководство по усвоению ее навыков, а также выразить сложившуюся к тому времени в стенах Академии иерархию жанров

\* \* \*

В 1794 году в Петербурге в типографии Корпуса чужестранных единоверцев была опубликована анонимная брошюра «Краткое руководство к истории свободных художеств», насчитывающая всего двадцать четыре страницы. Основной текст содержал в предельно сжатом виде информацию о классификации художеств (с 1), об искусстве древности (с 1–17), о живописи (с 21–23) и об архитектуре Нового времени (с 21–23). Его сопровождают вопросы в виде постраничных сносок, долженствующие, видимо, содействовать наилучшему запоминанию и повторению материала учащимися Академии.

Анонимный компилятор пользовался в своей работе главным образом двумя источниками — «Рассуждением» П П Чекалевского и «Описанием знаменитых произведениями школ» Д А Голицына, поэтому все, что Чекалевский, опираясь на Винкельмана, писал об античном искусстве, перекочевало с минимальными смысловыми изменениями и в максимально усеченном виде в «Краткое руководство». Так, цитированный выше пассаж из книги Чекалевского о четырех периодах развития древнегреческого ваяния приобрел следующий вид:

«Скульптура у греков имела четыре эпохи I Стиль прямой и грубый, II Стиль величественный во время Фидиаса, сего превосходным разумом одаренного художника и его современников, III Стиль прекрасный и ровный во дни Праксителя, Лизиппа и Аппеллеса, когда художество приобрело приятность и красоту, и IV Стиль подражания при падении художеств»<sup>87</sup>

В высшей степени хвалебная оценка древнегреческого искусства, данная в «Кратком руководстве»,<sup>88</sup> вполне соотносится с концепцией Винкельмана. Анонимный компилятор проявил также особенное внимание

<sup>86</sup> Там же С 32

<sup>87</sup> Краткое руководство к истории свободных художеств В пользу воспитанников Императорской Академии художеств СПб, 1794 С 6–7

<sup>88</sup> Ср. «У этрусков изящные искусства начинали уже приходить в некоторое совершенство, но у греков дошли они до такого вкуса и красоты, до каких нигде доведены не были» (Там же С 6)

к скульптуре, включив в свое сочинение 12 произведений наиболее известных в античной Греции ваятелей (с. 7–9). В заключение он почти курьезно пасовал перед многообразием факторов, способных повлиять на благоденствие и деградацию искусств.

«Впрочем, свободные художества приходили в цветущее состояние, упали и паки возвышались, по мере просвещения тех народов, кои оные производили, и по стечению разных обстоятельств, что из самой истории изящных художеств подробнее усмотреть можно...»<sup>89</sup>

\* \* \*

Если попытаться систематизировать источники, по которым можно судить о развитии художественно-теоретических идей в России XVIII столетия, то можно выделить три группы. Одну из них составят сочинения, написанные по случаю избрания в почетные члены Академии, а также речи, связанные с торжествами вторичного открытия ее после реформы 1764 года, с инаугурацией в 1765-м и с публичными собраниями. Во вторую войдут отчеты и журналы воспитанников Академии о виденном в Европе во время пенсионерских поездок и дневники русских путешественников, отразившие их многообразные впечатления от произведений европейского искусства. В третью — публикации, осуществлявшиеся «в пользу воспитанников Академии» в 1780–1790-х годах и преследовавшие художественно-просветительские и художественно-педагогические цели. Из предшествовавшего изложения видно, что если две первые группы документируют восприятие идей Винкельмана весьма спорадически, то третья дает обильную информацию об их все возрастающем авторитете в России.

Помимо вышеназванных сочинений, вышедших из стен Петербургской Академии художеств (при общем еще весьма небольшом числе художественно-теоретических произведений), непосредственное отношение к теме статьи имеют речь профессора Московского университета И. Г. Рейхеля «Слово о художествах древних, в которых замысл и искусство художников похвалу заслуживают» (в ней содержится восторженная характеристика заслуг Винкельмана<sup>90</sup>) и перевод «Письма дон Антония Рафаела Менгса ... к дон Антонию Понзу», выполненный преподавателем Сухопутного шляхетного кадетского корпуса Н. И. Ахвердовым (СПб., 1786).<sup>91</sup> Появление этих книг, связанное с иными учебными заведениями, вряд ли может поставить под сомнение главенствующую роль Петербургской Академии художеств в распространении идей Винкельмана в России.

<sup>89</sup> Там же С 23

<sup>90</sup> «О заслугах Винкельманна, коварно лишенного жизни, какие он оказал в свободных художествах, лучше молчать, нежели мало говорить Сочинения ж сего в художествах искуснейшего мужа достойны того, чтоб любители словесных наук читали с великим прилежанием» (*Рейхель И Г Слово о художествах древних, в которых замысл и искусство художников похвалу заслуживают* [М.] 1770 С 8)

<sup>91</sup> Из журнальных публикаций можно назвать лишь одну Замечания о прелести в произведениях искусства, по руководству аббата Винкельмана // Чтение для вкуса, разума и чувствовании 1792 Ч V С 261–272

Помимо этого, сочинения немецкого историка и теоретика искусств читались русскими по большей части во французских переводах или в оригинале, но о широте бытования его книг делать какие-либо выводы из-за неполноты информации крайне сложно<sup>92</sup>

В немногочисленных работах, посвященных рецепции идей Винкельмана в России, точкой отсчета были приняты конец 1760—начало 1770-х годов, т. е. время пребывания первых пенсионеров Петербургской Академии художеств в Риме<sup>93</sup> Рукопись Д. А. Голицына «О рисунке» (1769) позволяет сделать к общей весьма скудной картине важное добавление

Примечательно, что знаменитая формула «*edle Einfalt und stille Größe*» («благородная простота и спокойное величие»), имевшая столь большое значение для немецкой классики, видевшей в ней воплощение представлений калокагатии, не нашла в русских трактатах в XVIII столетия дословного перевода<sup>94</sup> (вместе с тем русские художники и скульпторы несомненно стремились запечатлеть этот идеал в своих произведениях) «Мысли по поводу подражания греческим произведениям в живописи и скульптуре», первое значительное сочинение Винкельмана, где эта чеканная формула высказана, как кажется, остались тоже незамеченными, в то время как «История искусства древности» была в России на этом этапе наиболее влиятельным сочинением немецкого мыслителя Русских теоретиков-компиляторов, с одной стороны, интересовали фактические данные, содержащиеся в этой книге, с другой стороны, их исканиям оказалась созвучной концепция идеальной красоты и трактовка Винкельманом задач художника

<sup>92</sup> При невозможности определить состав библиотеки Академии художеств в XVIII в и прояснить судьбу отдельных книг имеет смысл все же перечислить издания Винкельмана конца XVIII — первой половины XX столетия, хранящиеся ныне в ее фондах: 1) *Lettre de M l'abbé Winckelmann a M le Cte de Brühl sur les decouvertes d'Herculanum* Dresde, 1764, 2) *Monumenti antichi inediti, spiegati ed illustrati da Giovanni Winckelmann* Roma, 1767 Vol 1–2 (также немецкий, 1791–1792, и франц., 1808–1809, переводы), 3) *Winckelmann J J Anmerkungen über die Geschichte der Kunst des Alterthums* Dresden, 1767, 4) *Histoire de l'art de l'antiquite, par Winckelmann, traduite de l'allemand par M Huber* Leipzig, 1781 Vol 1–3, 5) *Remarques sur l'architecture des anciens, par Winckelmann* Paris, 1783, 6) *Histoire de l'art chez les anciens, par Winckelmann, traduite de l'allemand [par H Jansen]* Paris, 1803 T I–II, 7) *Elemens du dessin, ou Proportion des plus belles figures de l'antiquite accompanees de leur description par Winckelmann, traduit de l'allemand par M Huber* Par F-A David Paris, 1798, 8) *Winckelmanns Werke / Hrsg. Von C L Fernow* Dresden, 1808–1820 Bd 1–6 См подробнее Белоутова Н. Е. Книги XVIII в в фонде Научной библиотеки Академии Художеств СССР Аннотированный каталог T 1–2 Л., 1963–1967 (на правах рукописи), *Виттенбург Е. П.* Библиотека Академии художеств в XVIII веке // Вопросы художественного образования Тематический сб науч трудов Л., 1976 Вып XVII С 3–19

<sup>93</sup> *Пишбышевски Б.* Винкельман // Винкельман И. И. Избранные произведения и письма М. Л., 1935 С 78, *Husar I J J.* Winckelmann in den ostslawischen Landern, *Rokyta H.* Winckelmann und Böhmen Stendhal, 1979 S 44–48 (Beitrage zu der internationalen Wirkung J J Winckelmanns Teil 2/3), *Nachov I M.* Winckelmann in Rußland // *Antikerezeption, Antikeverhältnis, Antikebegegnung in Vergangenheit und Gegenwart* Stendal, 1983 S 361–376 (Schriften der Winckelmann-Gesellschaft Bd VI/II)

<sup>94</sup> Помимо цитированного выше пассажа из «Краткого руководства» И. Ф. Урванова известный интерес представляет многократное использование А. П. Лосенко категории «величественного» при характеристике композиции и «аттитюд» описывавшихся им картин (*Лосенко А. П.* Журнал примеченных мною знатных работ живописи и скульптуры в бытность мою в Париже // *Мастера искусства об искусстве* С 65–73)



Личные контакты с итальянским окружением Винкельмана и его европейскими почитателями, чтение его трудов во французских переводах и в немецком оригинале, использование их в компиляциях, предназначавшихся для преподавателей и питомцев Академии художеств, — все это способствовало тому, что репутация Винкельмана как одного из наиболее авторитетных знатоков античного искусства постепенно упрочилась в России. В то же время его теоретические идеи были восприняты питомцами Академии художеств, способствовав расцвету классицизма в русском искусстве в конце XVIII—начале XIX века.