

И. И. Финкельман

Мысли
о подражании греческим
произведениям
в живописи и скульптуре

Москва
1992

ОБЩЕСТВО ПО ИЗУЧЕНИЮ ВОСЕМНАДЦАТОГО ВЕКА

SOCIÉTÉ DES ÉTUDES DU XVIII^E SIÈCLE

Johann Joahim Winckelmann

.....

**Gedanken
über
die Nachahmung
der Griechischen Werke
in der
Malerei und Bildhauerkunst**

(ältere Redaktion)

.....

Moskau
1992

Иоганн Иоахим Винкельман

Мысли
о
подражании
греческим
произведениям
в живописи и скульптуре

(ранняя редакция)

Москва
1992

ББК 63.3(0)
В48

Публикацию подготовил И.Н.Кузнецов

Alle Rechte vorbehalten

В 0503010000
042(02)

ISBN 5-02-009109-X

© Copyright by I.N.Kouznetsov, 1992
Перевод, составление, статья, публикация

N 211
3.

Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke
in der Malerey und Bildhauerkunst

.....
Μεγαλας ποιουσι τας τεχνας ουχ οι τολμωντες αλαζο
νευεσθαι περι αυτων, αλλ' οι τινες αν οσον ενεστιν εν εκαστη, τουτο
εξευρειν δυνηθωτιν. Ισοκρατ.

ANTON
BAER

Manuscript von Winkelmann

Aufschrift von Herder.

Der gute Geschmack welcher sich mehr und mehr anfängt
durch die Welt [zu dringen] ausbreitet, hat sich angefangen
unter dem Griechischen Himmel zu bilden

Jl. 2

Мысли о подражании греческим произведениям в живописи и скульптуре

Хороший вкус, который все больше и больше распространяется в мире, зародился под небом Греции. Семена открытий других народов, попав в греческую почву, словно переменили свою природу, свой образ в стране, на которую, по преданию, Минерва прежде других земель указала грекам, чтобы они селились там, где климат был умеренным и где должно было родиться немало умных голов. Вкус, который эта нация проявила в своих творениях, остался свойственным лишь ей, он редко покидал Грецию, не утратив чего-то существенного, а в северном климате он вообще стал известен очень поздно. Несомненно, он казался совсем чуждым под северным небом в те времена, когда оба искусства, коих великими учителями остаются греки, находили немного почитателей; когда окна в королевской стокгольмской конюшне прикрывали лучшими полотнами досточтимого Корреджо. И надо признать, что правление великого Августа было, собственно, единственной счастливой порой, когда искусства, словно чужеземная колония, водворились в Саксонии. Они укоренились в этой стране при его преемнике, немецком Тите, и теперь уже благодаря ей хороший вкус становится всеобщим достоянием. Вечным памятником величия этого монарха будет то, что он выставил на обозрение всему миру для развития хорошего вкуса величайшие сокровища из Италии и все наиболее совершенное, что было создано в живописи другими странами. Его ревность к увековечению искусств не знала покоя до тех пор, пока художникам не были представлены для подражания настоящие - без обмана - произведения самых лучших греческих мастеров.

Чистейший родник искусства открыт; счастлив будет тот, кто отведаст из найденного источника. В поисках этих родников нужно было когда-то отправляться в Афины; теперь же Афинами для художников становится Дрезден.

Единственный путь для нас, стать великими, и даже, если возможно, неподражаемыми, - это подражание древним.

Кто-то сказал, что лишь тот научится восхищаться Гомером, кто довольно научится его понимать. Это верно и для произведений древнего искусства, особенно для греческой живописи и скульптуры.

Надо их узнать так же близко, как своих друзей, и тогда Лаокоон станет для нас столь же неподражаемым, как и Гомер. Такое знакомство сделает наши суждения ближе к тому, что Никомах говорил о Елене Зевксиса одному невежде, порицавшему эту картину: «Возьми мои глаза, и она покажется тебе богиней».

Такими глазами смотрели на творения древних Микеланджело, Рафаэль и Пуссен. Они искали тонкий вкус там, где был его источник, а Рафаэль - как раз в той стране, где он появился. Известно, что он посылал в Грецию молодых людей, чтобы они срисовывали для него остатки древностей.

Любая статуя древнеримской работы всегда будет по отношению к греческому образу тем же, чем была Вергилиева Дидона со свитой (или Диана в окружении Орead) рядом с Навсикаей Гомера, которой Вергилий пытался подражать.

Лаокоон был для художников Древнего Рима тем же, чем является сегодня для нас - правилом Поликлета, наисовершеннейшим правилом искусства. Мне не надо объяснять, что и в самых знаменитых творениях греческих мастеров есть некоторые недостатки: к примеру, дельфин, зачем-то прибавленный к Венере Медицейской, да и играющие рядом дети; или, за исключением главной фигуры, работа Диоскорида на резном камне, изображающем Диомеда с палладиумом. Известно, что египетские и сирийские цари редко были похожи на свои изображения на оборотных сторонах прекраснейших монет. Мудрость великих художников проявляется и в недостатках. На их творения надо смотреть так же, как Лукиан призывал смотреть на Юпитера Фидия: на самого Юпитера, а не на его подножие.

Знатоки и подражатели древних видят в их лучших вещах не просто прекрасную природу, но нечто даже большее, чем природа; это, как учит нас один древний толкователь Платона, некая ее идеальная красота, возникающая из образов, которые созданы разумом.

Самые красивые сегодняшние фигуры не более похожи на прекраснейшие греческие тела, чем Терсит на Нирея. На облик греков поначалу влияли мягкость и чистота климата, но благородные формы этому облику придали упражнения тела с раннего возраста. Возьмем, к примеру, молодого спартамца, рожденного от героя и героини, не знавшего в младенчестве никаких свивальников, - спартамца, который с седьмого года жизни спал на земле и с молодых ногтей был хорошим борцом и пловцом. Поставим его рядом с молодым сибаритом нашего времени и попробуем рассудить, кого же из двоих художник сделает прообразом Тесея, или Ахилла, или даже Вакха. Один из них будет Тесеем во плоти, другой же - неким взращенным в цветнике созданием, как говорил один греческий художник о двух разных образах этого героя.

Олимпийские игры всех юных греков были мощным стимулом для занятий физическими упражнениями; закон требовал десятимесячной подготовки к Играм, причем в Элиде - как раз там, где они проходили. Первые призы не всегда доставались мужчинам, юноши получали их чаще, как это видно из од Пиндара. Высшей мечтой юности было сравняться с божественным Диагором.

Взгляните на быстрого индейца, преследующего оленя: как скоро бежит кровь в его жилах, как быстры и подвижны сухожилия и мускулы, какая легкость во всем строении тела! Не о таких ли героях повествует нам Гомер? И разве «быстроногость» - не главная черта его Ахилла?

Благодаря этим упражнениям тела приобретали величественные и мужественные очертания, которые греческие мастера и придавали своим статуям - без всякой одутловатости и лишнего веса. Молодые спартанцы должны были каждые десять дней голыми показываться эфору, который налагал более строгую диету на тех, кто начинал полнеть. Даже среди Пифагоровых законов был такой, который предписывал беречься излишней полноты. Это, видимо, происходило по той же причине, по которой в древности молодым людям, посвятившим себя состязаниям в борьбе, не разрешалась во время подготовительных занятий никакая другая пища, кроме мягкого сыра. Телесной ущербности тщательно старались избегать; и когда Алкивиад в молодости не пожелал учиться игре на флейте, поскольку это безобразит лицо, молодые афиняне последовали его примеру.

И одежда греков была устроена так, чтобы не творить ни малейшего насилия над природой. Красивым формам не мешали развиваться всевозможные разновидности сегодняшнего костюма, стесняющего и сдавливающего наши тела, особенно на шее и в бедрах. И даже сам прекрасный пол у греков не знал никакой боязливой стеснительности в нарядах: одежда молодых спартанок была так легка и коротка, что их называли «голубедами».

Известно также, как озабочены были греки тем, чтобы воспитывать красивых детей. (Килле указывает в своей «Каллипедии» куда меньше путей к этому, чем было ведомо им.) Они доходили даже до того, что голубые глаза пытались переделывать в черные.

Чтобы поощрять такие стремления, устраивались состязания в красоте; они проводились в Элиде, а наградой было оружие, вывешенное в храме Минервы. Недостатка в хороших судьях не было - греки, как сообщает Аристотель, отдавали своих детей учиться рисованию прежде всего для того, чтобы это научило их видеть и ценить телесную красоту.

Да и вообще в Древней Греции для выявления красоты от рождения и до зрелого возраста применялось и употреблялось все, что природой

и ухищрением человека было измыслено для поддержания и развития тела, для того, чтобы оно становил-ось прекрасным. Поэтому с очень большой вероятностью можно утверждать, что их фигуры были прекраснее наших.

В странах, где естественность во многих своих проявлениях была стеснена строгими законами, - как, например, в Египте, ставшем, как полагают, родиной наук, - наисовершеннейшие творения природы были известны художникам лишь частично, не полностью. Но в Греции, где люди с юности посвящали себя наслаждениям и радости, где мешанское благосостояние не ущемляло, как сегодня, свободу нравов, прекрасная натура, лишенная покровов, была великой наставницей художников.

А школами для художников служили гимнасии, где обнаженные молодые люди занимались физическими упражнениями. Там бывал мыслитель, бывал и художник: Сократ - чтобы поучать Хармида, Автолика и Лисия; Фидий - чтобы обогащать свое искусство, глядя на эти прекрасные создания. Здесь изучали движения мышц, повороты тела, контуры фигуры, оставленные на песке телами юных борцов. Прекрасную обнаженную натуру можно было наблюдать в разнообразнейших правдивых позициях и положениях, в которых никогда не окажутся нанятые натурщики в наших академиях; не говоря уж о том, что наши натурщики могут пребывать в нужном положении, сколько-нибудь пристойном и непринужденном, лишь краткие, так сказать, мгновения: ибо все позы натурщиков вымученны, или же становятся таковыми из-за необходимости стоять в течение долгого времени именно так и никак иначе.

Вступление к большинству диалогов Платона, которые по большей части начинаются в афинских гимнасиях, дает нам представление о благородстве юных душ, и это тоже заставляет нас и здесь сделать заключение о характере сходных упражнений и поз во время физических занятий.

Прекрасные юноши танцевали в театре без одежды; и Софокл - сам великий Софокл - в молодости первым продемонстрировал это зрелище своим согражданам. Фрина купалась нагой на глазах у всех греков во время Элевсинских игр. Известно также, что в Спарте юные девушки во время одного из празднеств танцевали нагими на глазах у юношей. Кажущаяся странность этого исчезает, если припомнить, что первые христиане окунались при крещении в одну и ту же купель, ничем не прикрываясь, как мужчины, так и женщины. Потому-то в Греции каждый праздник и был для художников возможностью лучше узнать прекрасную натуру.

Человеколюбие греков не позволило им во времена расцвета их свободы ввести у себя кровавые зрелища, а если и было нечто

подобное некогда принято в Ионической Азии, как некоторые полагают, то они были вновь прекращены уже с давних пор; кровавые игры этих несчастных грекам впервые показал сирийский царь Антиох Эпифан, выписав борцов из Рима - и поначалу такие представления были грекам отвратительны. Со временем человеческие чувства у греков притупились, и школой для художников стали даже эти зрелища, и какой-нибудь Ктесилай черпал отсюда знания для своего умирающего борца*, в котором можно было наблюдать, как душа капля за каплей покидает тело (Плиний).

На основе этих повседневных наблюдений прекрасной природы греческие художники начали вырабатывать некоторые общие понятия о красоте как отдельных частей, так и пропорций тела - представления эти должны были быть возвышеннее самой природы: ведь их прообраз - умопостигаемая духовная природа. Именно так представлял себе Рафаэль Галатею. В письме графу Балтазару Кастильоне он пишет: «Красота так редко встречается среди женщин, что мне приходится прибегать к известной идее в моем воображении».

На основании таких понятий, возвышающихся над обычными формами материи, греки и создавали образы богов и людей. У богов и богинь линия носа и лба была почти прямой. Изображения знаменитых женщин на греческих монетах имеют тот же профиль, хотя здесь вовсе не обязательно было работать на основе идеальных представлений. Иначе можно было бы предположить, что эти черты так же свойственны древним грекам, как калмыкам - плоские носы, или китайцам - косоглазие, хотя большие глаза у греков на геммах и монетах как будто бы подтверждают это предположение. Римские художники в этом последовали за греческими: у головы какой-нибудь Ливии или Агриппины тот же профиль, что и у Артемиды или Клеопатры.

На их примере видно, что закон, предписывавший фиванским художникам «под угрозой наказания следовать природе наилучшим образом», соблюдали и другие художники Греции. Там, где изящный греческий профиль нельзя было привести без ущерба для сходства, они следовали правде природы - как на прекрасном изображении головы Юлии, дочери императора Тита (работы Эвода).

Наивысший закон, который признавали над собой греки - «изображать людей похожими и в то же время более красивыми»; этот закон непременно обращал помыслы мастера к более красивой и совершенной натуре.

* Кое-кто полагает, что это и есть знаменитый Людовизийский борец, который теперь занял место в большом зале Капитолия.

И если нам говорят о некоторых греческих художниках, что они поступали так же, как Пракситель, взявший образцом для Венеры Книдской свою любовницу Кратину, или как другие живописцы, бравшие образцом для Граций Лаис, - то я думаю, все это несколько не заставляло их отклоняться от вышеописанных всеобщих и великих законов искусства. Телесная красота давала художнику изящные формы, идеальная красота - возвышенность: у той он брал земное, у этой - божественное.

Тот, кто довольно просвещен, чтобы узреть самую суть искусства, не однажды найдет еще неоткрытые красоты путем сравнения всего остального строения греческих статуй с большей частью новых, особенно тех, которые следовали скорее природе, чем древним вкусам.

Почти на всех скульптурах новых мастеров можно видеть мелкие, пожалуй, даже слишком сильно обозначенные складки кожи на тех частях тела, которые напряжены - и напротив, там, где лежат те же самые морщинки, на столь же напряженных частях греческих скульптур, их волнообразно, одну за другой поднимает один плавный размах, так что кажется, что эти морщинки составляют некое целое, слитое в едином благородном порыве. На этих шедеврах мы видим, что кожа не натянута на крепкие мышцы, а мягко облегает их, без всякого принуждения и напряжения, и плавно повторяет изгибы мускулистых частей: никогда кожа не отстаёт от мышц, как на наших телах, и не образует отдельных складок.

Новейшие произведения отличаются от греческих еще и множеством слишком частых и слишком чувственных ямочек, на которые, где бы они ни находились, греки лишь деликатно намекали в соответствии с их наисовершеннейшими и законченными природными пропорциями, и которые были заметны лишь искусственному взгляду.

И здесь сама собой напрашивается мысль, что в фигурах греков - как и в произведениях их мастеров - преобладало единство общего строения, изящное слияние частей, щедрая соразмерность полноты - без худосочной напряженности и без многочисленных ложбинок.

Здесь можно говорить только о вероятности, но и эта вероятность заслуживает внимания наших художников; тем более что необходимо избавить почитание греческих памятников от всевозможных предубеждений - дабы в подражании им видеть заслугу не только из-за всеобщей испорченности нашего века. Этот вопрос, по поводу которого разделились голоса художников и целых академий, заслуживает, пожалуй, и более подробного рассмотрения, чем это возможно при нынешних обстоятельствах.

Известно, что великий Бернини был одним из тех, кто хотел оспорить преимущества и красивой природы Греции, и идеальной красоты ее статуй. Кроме того, он держался мнения, что природа уж

наверняка дала всем своим элементам потребную красу, а искусство состоит в умении ее обнаружить. Он похвально тем, что сумел избавиться от предрассудков, в котором поначалу пребывал, созерцая божественную красоту Венеры Медицейской, и ложность которого он впоследствии постиг, старательно изучая природу при самых разных обстоятельствах.

Все эти части прекрасной природы объединяет и описывает благородный контур, и первым, кто придавал ему возвышенные формы, был Эвфранор, который творил после времен Зевксиса.

Многие из новейших художников пытались подражать греческому контуру - и почти никому это не удалось. Великий Рубенс даже не приблизился к очертаниям греческих фигур. Линия, которая отделяет совершенство природы от излишеств, очень тонка, и даже величайшие мастера отклонялись в обе стороны от этой неуловимой границы. Тот, кто хотел избежать черт изможденности, впадал в тучность, - и наоборот.

Худоба у них - вместо здоровья, а вместо рассудительности - немощь, и считая достаточным быть лишенным недостатка, они впадают в этот самый недостаток, потому что лишены достоинств.

[Квинтиллиан. II. 4,9 (перевод Г.А.Тароняна)]

Пожалуй, Микеланджело - единственный, о ком можно сказать, что он приближается к древним образцам; но только в сильных, мускулистых фигурах статуй из героической эпохи; отнюдь не в нежных юношеских фигурах, и не в женских, которые под его рукой, как кто-то сказал, превращаются в амазонок.

У греческих художников, напротив, контур доведен до величайшей точности, даже в тончайших и сложнейших работах, например, на резном камне. Полюбуйтесь на Диомеда и Персея Диоскорида, на Геркулеса с иолой работы Тевкра, - и разве вы не придете в восторг от неподражаемых в этой области греков?

Паррасия обычно считают самым сильным в контуре.

Также и в одеяниях древних статуй контур был самым главным, о чем заботился мастер, который даже через мраморные складки, словно сквозь козское платье, умел показать строение прекрасного тела. Величайшими образцами этого служат сработанные в высоком стиле Агриппина и три весталки из Королевского античного собрания в Дрездене. Вероятно, это не та Агриппина, которая была матерью Нерона, а старшая Агриппина, супруга Германика. Это сидящая фигура, голову она уронила на правую руку. Ее прекрасное лицо выдает сердце, погруженное в глубокую задумчивость, почти забывшее о внешнем мире под грузом забот и печалей. Можно

подумать, что художник хотел изобразить свою героиню в то самое грустное мгновение, когда ей объявили о высылке на остров Пандатрия. Статуи трех весталок примечательны в двух отношениях. Их считают первым крупным открытием Геркуланума; но что придает им еще бóльшую ценность - так это их величественные одеяния. В этом искусстве всех троих можно поставить в один ряд с греческими произведениями первого ранга, особенно ту из них, размеры которой больше природных. Две других так похожи друг на друга, что кажется, будто их изваяла одна рука, ни малейшего отличия, даже в мельчайших складках одежды, разве что у одной из них другая прическа. На голове обеих статуй нет покрывала, но это не делает спорным их наименование весталок, поскольку известно, что жрицы Весты иногда бывали и без покрывала. Они раньше принадлежали принцу Евгению, и он, чтобы их можно было выставить в наиболее подходящем месте, выстроил в основном для этих трех фигур Сала Террена, где они и стояли. Вся академия и все венские художники были просто возмущены, когда еще только глухо стали поговаривать об их продаже, и все были очень опечалены, когда их увозили из Вены.

Знаменитый Матизелли до преклонных лет изучал греческие одеяния по весталкам из Геркуланума; чтобы возместить их утрату, он изготовил тщательнейшие копии, но годы сделали его точность небезупречной.

Под словом драпировка понимают все, чему учит искусство в облачении обнаженной натуры и в одеяниях, просто прикрывающих наготу. И после изящной натуры, после благородного контура эта наука - третье преимущество произведений античности. Драпировка этих фигур выполнена в величественной манере: мельчайшие складки плавно возникают из колышущихся более крупных частей и снова теряются в них, не нарушая изящной гармонии и благородной целостности, не скрывая прекрасных очертаний нагого тела, непринужденно предстающего перед взором.

Разве не заслуживают упрека в этой части искусства новые мастера! Но все же надо воздать должное великим художникам нового времени, особенно живописцам - порой они отступали с пути, которым чаще всего следовали греческие мастера в одеяниях фигур, несколько не погрешив против природы и истины. Греческая драпировка выполнялась большей частью из тонкой влажной ткани, которая, следовательно, как это известно художникам, плотно прилегалась к коже и к телу, и не скрывала наготу. Верхняя одежда гречанки была весьма и весьма легкой; она потому так и называлась, пеплум, покрывало. В новейшее время одно платье стали надевать на другое - и порой тяжелую одежду, которая уже не могла ниспадать мягкими

перетекающими складками, какие были у древних. Это и породило впоследствии манеру крупных деталей в одежде, и в этой манере, ничуть не меньше, чем в древней, мастер мог проявить свое умение.

Карл Маратта и Франц Солимена могут считаться величайшими в этом искусстве. Новая венецианская школа, которая пытается идти еще дальше, не знает в этом меры, признавая одни лишь крупные детали, отчего одеяния выглядят неподвижными, словно из жести.

В конечном счете общая отличительная черта греческих шедевров - благородная простота и спокойное величие - и в позах, и в чувстве. Как морские глубины всегда остаются недвижны, даже если на поверхности бушуют бури, так и в древних статуях при всех страстях чувствуется душа величественная и степенная. Те действия и движения в греческих статуях, которые не отмечены такой характерностью, а, напротив, выражались слишком пылко и даже яростно, говорили о впадении в ошибку, которую древние называли парентирсом.

Чем спокойнее поза, тем лучше она выражает истинный характер души: в тех же положениях, которые слишком сильно отличаются спокойных, душа пребывает не в наиболее свойственном ей, а в насильственном, принужденном состоянии. Душу легче узнать и увидеть в жарких страстях, но величие и благородство проявляется в простой и спокойной позе. И в этом покое душа должна быть выражена такими чертами, которые свойственны только ей - и никакой другой, чтобы изобразить ее спокойной, но сильной, тихой, но не вялой или сонной.

Настоящая противоположность этому, доведенная до последней крайности, - самый распространенный вкус сегодняшних, особенно начинающих художников. Их похвал заслуживает лишь то, в чем царят необычные позы, действия, сопровождаемые дерзкой страстностью, которую они называют одухотворенностью или, как они еще говорят, откровенностью. Это именуется силой, возвысившейся над духом, или контрапунктом - любимейшим из их понятий, которое они считают сутью внутренних свойств современного произведения искусства. В своих статуях они ищут душу, подобную комете, вылетевшей из орбиты; в каждой статуе они хотели бы видеть Аякса и Капанея.

В изяшных искусствах есть время юности, как и у людей, и поначалу искусства бывают, наверное, такими же, как и юные художники, которым нравится лишь то, что их восхищает и изумляет. Такой была трагическая муза Эсхилла - его Агамемнон из-за преувеличений стал куда туманнее, чем все, что написал Гераклит. Вероятно, и первые греческие живописцы рисовали не лучше, чем писал их первый хороший трагик.

Суетная поверхностность первенствует во всех людских делах, а степенность и основательность приходят потом. Это последнее,

однако, требует времени, как говорит Филострат, чтобы им восхищаться; это присуще только великим мастерам: для новых же художников важнее все еще пылкие страсти.

Сведущие в искусстве знают, сколь трудно это кажущееся легким подражание

Я б из обычных слов сложил небывалую песню,
Так, чтоб казалась легка, но чтоб всякий потел да пыхтел бы,
Взявшись такую сложить.

[Гораций. Наука поэзии. 240-243 (перевод М.Л.Гаспарова).]

Великий график Ла Фаж так и не достиг высот вкуса древних. Все в его произведениях в движении, и большинство персонажей действуют словно в горячке. Именно эта благородная простота - истинный признак греческих произведений времен расцвета, сочинений Сократовой школы. И именно эти качества составили прежде всего величие Рафаэля, которого он достиг, подражая древним.

Чтобы в новейшие времена открыть для себя и постичь характер древних, понадобилась его прекрасная душа в его прекрасном теле, к тому же (и в этом его величайшее счастье) в таком возрасте, когда неразвитые обывательские души лишены всякого представления о величии.

И приступать к его творениям нужно лишь после того, как выучишь свой глаз воспринимать эту красоту, уже обладая античным вкусом.

Тогда для нас будет исполнено значительности и возвышенности кажущееся многим безжизненным тихое спокойствие главных фигур в Аттиле Рафаэля. Римский епископ, отвращающий царя гуннов от намерения идти на Рим, предстает не как оратор - с псевдаками и жестами оратора - а как почтенный муж, который одним своим присутствием утишает возмущение; таким описывает его нам Вергилий:

Если предстанет случайно заслугами и благочестьем

Муж знаменитый - смолкают и слух все стоят, напрягая,

[Энеида. I, 152-153 (перевод В.Брюсова, С Соловьева).]

он уповает лишь на Бога перед неистовствующей толпой. Св. Петр и Павел парят не как ангелы смерти, а как Гомеров Юпитер - если позволительно сравнивать священное и языческое, - который сотрясал Олимп, нахмуривая брови.

Альгарди в своем знаменитом барельефном изображении этой же самой истории (в алтаре собора Св. Петра в Риме) не придал - или не сумел придать, - в отличие от своего предшественника, спокойную силу фигурам обоих апостолов. Там они появляются как посланцы

Господа - водителя небесных сил, а здесь - как смертные войны с обычным оружием.

Как мало у Гвидо и его знаменитого Св. Михаила из церкви капуцинов в Риме таких почитателей, которые были бы в состоянии оценить величие чувства, данного художником гранитному ангелу. Его Михаилу принадлежит первенство перед Михаилом Конча: у последнего лицо Михаила дышит негодованием и мстью, в то время как у того, только что поразившего богопротивного врага человеческого, лик просветленный и невозмутимый.

В Королевской галерее живописи в Дрездене помимо всех прочих сокровищ есть замечательное творение Рафаэля, созданное, как свидетельствует Вазари и многие другие, в его лучшие годы. Это Мадонна с ребенком, окруженная с обеих сторон коленопреклоненными Св. Сикстом и Св. Варварой, с двумя ангелами на переднем плане.

Эта картина была основным алтарным образом монастыря Св. Сикста в Пьяченце. Любители и знатоки искусства приезжают в Пьяченцу, чтобы увидеть этого Рафаэля, как некогда прибывали на Теспис только затем, чтобы взглянуть на Купидона Праксителя.

Вглядитесь в лицо Мадонны, невинное и исполненное чего-то большего, чем просто женственное величие. Поза умиротворения и одухотворенности создает такое ощущение покоя, словно это древнее изображение богини: как непринужденно ниспадают одеяния, сколь изящны руки и ноги!

Дитя у нее на руках не походит на обычных детей: по-детски невинный возвышенный лик осенен божественным светом.

Святая подле нее преклонила колена, смиренно обращая к Богу молитвы своей души, но разве можно сравнить это смирение с величием основной фигуры! Эту «приниженность» великий мастер возместил, придав ее лицу нежное очарование.

Напротив нее - святой, почтеннейший старец с чертами лица, словно говорящими о жизни, целиком посвященной Богу.

Прижатые к груди руки Св. Варвары делают ее еще более пленительной и взволнованной, а ее благоговение перед Мадонной придает выразительности и жесту святого. Именно это движение рисует нам радость святого, которую художник благоразумно пожелал придать для большего разнообразия мужской мощи, а не женской непорочности.

Время, конечно, похитило многое из наружного блеска этого произведения, игра красок частью ослабла, но душа, которую художник вдохнул в творение своих рук, делает его живым и поныне.

Тот, кто подступает к этому и другим творениям Рафаэля с надеждой встретить те или иные красоты, столь высоко вознесшие работы нидерландских живописцев, старательность и прилежание

какого-нибудь Нетчера или Доу, или телеса из слоновой кости какого-нибудь Ван дер Верфа, или приглаженную манеру некоторых земляков Рафаэля уже нашего времени - тот, говорю я, напрасно будет искать великого Рафаэля в самом Рафаэле.

В этих разделах искусства, где достижения старых мастеров общепризнанны, остается еще очень много места для заслуг новейших живописцев перед искусством.

Преимущества новых в перспективе бесспорны; и они останутся на их стороне вопреки всем ученым доводам в защиту того, что и древние разбирались в этой науке. Законы величественной композиции и соподчинения были знакомы древним лишь отчасти; так об этом можно судить по лучшим работам того времени, когда греческое искусство в Риме переживало пору расцвета.

И в колорите, видимо, следует отдать предпочтение новой живописи перед древней, о которой можно узнать из античных сочинений и по тому, что из нее еще сохранилось.

Наши дни разные виды искусства одновременно достигли наивысшего совершенства. В ландшафтах и картинах сельской жизни наши художники, по всей видимости, превзошли греческих. Самые красивые породы животных из других частей света были им, вероятно, неизвестны, если только можно делать выводы на основании отдельных случаев - по лошади Марка Аврелия, по двум лошадям из Монте Кавалло, даже по лисипповым (предположительно) коням на портале собора Св. Марка в Венеции, по фарнезскому быку и другим животным этой группы.

Надо еще сказать, что древние не замечали у лошадей диаметрального движения ног, как это можно видеть по лошадям в Венеции и по старым монетам; в этом им следовали по неведению некоторые новые - и их порой даже брали под защиту.

Наши ландшафты, особенно нидерландских художников, обязаны своей прелестью в основном масляным краскам: цвета получались более насыщенными, жизнерадостными и возвышенными. Да и сама природа немало способствовала развитию искусства этого рода под более плотными и насыщенными влагой небесами.

Уже рассмотренные и другие преимущества новейших живописцев перед древними заслуживают более подробного освещения и более основательных доказательств, чем это было до сей поры.

**Рукопись первого сочинения
И.И.Винкельмана**

Единственный из русских биографов Иоганна Иоахима Винкельмана, действительно заслуживающий это наименование, К.М.Мазурин так писал о своих предшественниках: "В русской литературе, из всего, касающегося Винкельмана, можно назвать очень немногое, да и это немногое не дает никакого понятия ни о человеке, ни о его трудах. Это говорится не в укор написанному, а потому что оно в действительности так, и авторы, не имевшие желания углубиться в винкельманову литературу, сами сознаются, что их работы не охватывают даже существенных частей предмета. Ведь нельзя считать существенным указанием, что Винкельман родился в 1717 г., а умер в 1768 и в продолжение 52 лет был беден, знаменит и трагически умер, а сочинения его имеют важное значение, разобрать которое предоставляется другим. Так построено все, встречающееся на русском языке, как скомпилированное самостоятельно, так и прямо переведенное с немецкого" ¹.

Конечно, за сто лет, прошедших со времени написания этих строк, переменилось многое. Новейшие курсы литературы заменили собой переводы трудов Г.Г.Гервинуса, Г.Геттнера, Ф.Х.Шлоссера и К.Фишера, которые знакомили когда-то читающую публику с творчеством Винкельмана, в 1935 г. изданы его "Избранные произведения и письма", появились статьи о нем, принадлежащие перу столь знаменитых отечественных исследователей, как В.Ф.Асмус, В.М.Жирмунский, Мих.Лифшиц. И все же в немалой степени справедливыми оказываются слова, написанные опять-таки сто лет назад Ю.Лессингом в предисловии к первому русскому переводу: "Трудно найти человека в какой бы то ни было области, с которым можно было бы сравнить Винкельмана по той пользе, которую он принес науке о древностях. Он создал эту науку из ничего и довел ее до такой законченности, что никто после него не решался начать новой истории искусств, несмотря на огромное количество новых материалов, прибавившихся с того времени"². И хотя новые истории искусств появились во множестве, Винкельман остается едва ли не самым малоисследованным в отечественной историографии крупнейшим деятелем культуры XVIII века.

¹ Мазурин К.М. Винкельман. Его жизнь и сочинения. М., 1894. Т.1. С. 3.

² Винкельман И.И. История искусства древности. Ревель. 1890. С.17.

Славу Винкельмана составили прежде всего "История античного искусства", описания открытий в Геркулануме и другие искусствоведческие сочинения. Винкельману долгие годы страстно хотелось попасть в Италию, хоть одним глазком взглянуть на памятники античного искусства. Для этого нужно было выехать из Германии, где ему приходилось заниматься бог знает чем - опостылевшим преподаванием, составлением инструкций по шагистике ("die erste Kolonne marschirt, die zweite Kolonne marschirt")³, подбирать материалы по истории графов Бюнау. И вот, в 1755 г. 38-летний И.И.Винкельман пишет в Дрездене свое первое сочинение "Мысли о подражании греческим произведениям в живописи и скульптуре". Небольшой по объему трактат был напечатан тиражом около 50 экземпляров с посвящением Фридриху Августу, королю Польскому и курфюрсту Саксонскому, от которого автор рассчитывал получить средства для путешествия в Италию. Надежды полностью оправдались и Винкельман вскоре уехал в Рим, приняв, после долгих лет колебаний, католичество.

Результаты первого писательского опыта Винкельмана даже превзошли ожидания. Он разом стал знаменит и в Германии, и за ее пределами; последовали переводы на итальянский, английский, французский языки; из-за малого числа экземпляров трактат переписывали от руки и уже в 1756 г. появилось второе издание, где Винкельман под одним корешком объединил "Мысли о подражании...", "Послание по поводу Мыслей о подражании греческим произведениям в живописи и скульптуре" и "Разъяснение Мыслей о подражании".

Значение первого трактата Винкельмана не только в том, что он помог добыть средства для путешествия в Италию. Это сочинение содержало целую эстетическую программу, кратко выраженную в популярном вот уже два с половиной века элегантно парадоксе о подражании как единственном способе стать неподражаемым.

С годами впечатление от первого трактата не померкло. Младший современник и почитатель Винкельмана И.Г.Гердер писал в "Памятнике Винкельману"⁴ о выдающихся достоинствах этого сочинения, а в ненапечатанном похвальном отзыве говорил так: "Может казаться странным, но вполне естественно, что первое произведение всегда остается в некотором отношении самым лучшим. В него вкладывает человек всю душу, когда в ней все благоухает, цветет и приносит плоды. Он заходит далее того, что в его власти..., он угадывает более

³ Рукопись Винкельмана с описанием военных эзерсий хранится в ЦГАОР.

⁴ Herder J.G. *Sämtliche Werke* / Hrsg. von B.Suphan. B., 1892. Bd.8. S.208-209.

того, что знает, но он заносится в своих мечтах и приносит самого себя в жертву⁵.

История создания „Мыслей о подражании...“ была непростой. По-видимому, они начаты около 10 марта 1755 г., когда Винкельман говорил своему другу юристу И.Д.Берендису (1720-1783): „Меня побуждают, чтобы я писал, и даже позаботятся об издателе“⁶. Не исключено, что одним из инициаторов написания трактата и «побудителем» был исповедник короля патер Раух (из других писем Винкельмана известно, что именно он вызвался нести расходы по изданию). Работа была завершена к концу мая, как явствует из письма к И.Д.Берендису от 4 июня 1755 г.: «...Начало этой работы было предназначено для одного мелкого книготорговца в Дрездене, для которого я ее написал по просьбе знакомого, чтобы тем самым придать вес одному ежемесичнику. Я показал ее исповеднику, он хвалил меня сверх всякой меры и говорил, что я должен ее отдать печатать. Я снова взялся за нее и передал ее ему»⁷. Следовательно, существовал первый, более краткий вариант, позже переделанный. С этим вариантом был знаком патер Раух. Вероятно, он предложил некоторые изменения или пути усовершенствования, ибо автор «снова взялся за нее».

Был и еще один человек, внимательно следивший за работой Винкельмана (может быть, тот самый «знакомый», который просил написать статью «для одного ежемесичника»). Это дрезденский художник, гравер и скульптор Адам Фридрих Эзер (1717 - 1799), друг Винкельмана и наставник И.В.Гете. Имя А.Ф.Эзера сегодня забыто куда более основательно, чем имя второго, уже римского друга Винкельмана - Рафаэля Менгса. Но в те годы Эзер был весьма и весьма авторитетным специалистом в области античного искусства. Директор академии искусств в Лейпциге, блестящий знаток живописи и скульптуры, Эзер принимал в своем дрезденском доме Винкельмана, здесь же написаны «Мысли о подражании...». Вполне вероятно, что Винкельман был обязан Эзеру многими «прозрениями» в своем сочинении и пристрастиями к тому или иному художественному приему⁸. Сам Эзер уже после отъезда Винкельмана в Рим говорил: «Мы были ближайшими друзьями; пожалуй, я могу даже сказать, что

⁵ Гайм Р. Гердер, его жизнь и сочинения / Перев. с нем. М., 1888. Т.1. С.135.

⁶ Winckelmann J.J. Briefe / In Verbindung mit H.Diepolder hrsg. von W.Rehm. B., 1952. Bd.1. S.167.

⁷ Ibid. S. 175.

⁸ См.: Меринг Ф. Избранные труды по эстетике. М., 1985. Т. 2 С. 22-23.

в мире людей я не встречал равного ему»⁹. Так что не только патер Раух мог побудить Винкельмана писать и переделывать первый вариант, но и Ээер.

О первом, отличающемся от напечатанного, варианте «Мыслей о подражании...» писал выдающийся биограф Винкельмана К.Юсти¹⁰, основываясь на следующем письме Винкельмана от 3 июня 1755 г.: «...я работал над сочинением, которое теперь Вам посылаю; правда, оно было задумано совсем не таким, как сейчас вышло. Я не собирался печатать его под своим именем, и поэтому писал с ббльшей свободой... Мое намерение состояло в том, чтобы не писать ничего такого, что уже было написано; далее, сделать нечто оригинальное, ибо я так долго ждал, на всех языках прочитав об обоих искусствах все, что только появилось на свет; наконец, я собирался писать только то, что помогло бы распространению искусств»¹¹.

Из новейших исследователей о первом варианте писал Г.А.Штолль, также черпавший сведения о нем из писем Винкельмана от 1755 г. Ему удалось установить, для какого «мелкого книготорговца» предназначалось сочинение. Это Генрих Хагенмюллер, действительно имевший небольшое дело в пригороде Дрездена Фридрихштадте - бывшую типографию Харпетера¹².

М Фонтюс, автор труда об истории произведений Вольтера, опубликованных в Берлине у Г.К.Вальтера¹³, предположил, что рукопись изначального варианта «Мыслей о подражании...» могла бы пролить свет на чрезвычайно важную и интересную область: поскольку известно огромное уважение Винкельмана к Вольтеру и, особенно, к Монтескье, и учитывая то, что в неподписанном сочинении Винкельман, по его собственным словам, высказывался «с ббльшей свободой», вполне допустим вопрос, нельзя ли в рукописи отыскать новые свидетельства связей Винкельмана и французского Просвещения¹⁴ именно в те годы, когда он убедился в невозможности для себя заниматься историческими исследованиями и делал самые первые, но уже уверенные шаги в эстетике¹⁵.

⁹ Winckelmann J.J. Briefe. B., 1957. Bd. 4. S. 206.

¹⁰ Justi C. Winckelmann und seine Zeitgenossen. 2. Aufl. Leipzig, 1892. Bd. 1. S. 352.

¹¹ Winckelmann J.J. Briefe. Bd. 1. S. 170 - 171.

¹² Stoll H.A. Winckelmann. Seine Verleger und seine Drucker. B., 1960. S. 9 - 10.

¹³ Fontius M. Voltaire in Berlin / Hrg. von W.Krauss und W.Dietze. B., 1966. См. там же раздел о Вольтере и Винкельмане (с. 159 - 162).

¹⁴ Fontius M. Winckelmann und die französische Aufklärung. B., 1968. S. 4.

¹⁵ В Дрездене Винкельман работал библиотекарем у графа Бюнау, историка-любителя.

Манускрипт, о котором знал, вероятно, уже один из первых издателей Винкельмана, К.Л.Фернов¹⁶, хранится в Отделе рукописей и редкой книги государственной Публичной библиотеки в С.-Петербурге¹⁷. Под номером 211 в рукописном «Autographen-Verzeichnis von Anton Baer, Buchhändler und Antiquar in Frankfurt a.M.» значится: «Winckelmann J.J. Schönes Manuscript mit der Aufschrift von der Hand J.G.Herders».

Рукопись представляет собой тетрадь из 18 листов (17 из них пронумерованы, начиная с цифры «2» на втором листе справа снизу, по-видимому, не рукой Винкельмана). На титуле сверху красными чернилами проставлен номер 211, ниже слева - цифра «3»; чернилами зачеркнуты две строки поверх старой, вероятно, карандашной надписи на французском языке. Заглавие написано не рукой Винкельмана: в словах «Gedanken» и «Werke» отсутствует латинская буква «с» перед «к», а в заголовке на странице 3 те же слова написаны так, как их всегда писал Винкельман¹⁸. Ниже заглавия - цитата из Исократ. В левом нижнем углу - красная печать «Anton Baer». Ниже печати - надпись «Manuscript von Winckelmann Aufschrift von Herder»¹⁹.

В тексте отсутствует разбивка на параграфы, данная во втором (1756 г.) издании, нет посвящения Фридриху Августу. Объем

Таким образом Винкельман получил возможность познакомиться с новейшей научной литературой. Под влиянием Вольтера и Монтескье он хотел посвятить себя историческим исследованиям и прочитать ряд лекций для специально приглашенных лиц. «Но план потерпел крушение вследствие сонливости маловосприимчивости к серьезным лекциям дрезденской публики» (Меринг Ф. Указ. соч. Т. 2. С. 19).

16 См.: Winckelmann J.J. Werke / Hrg. von C.L.Fernow. Dresden, 1808. Bd. 1. S.XII.

И Эйзеляйн в подробном описании рукописного наследия Винкельмана об этом манускрипте не упоминает. - См.: Winckelmann J.J. Werke / Hrg. von J.Eiselein. Donaueschingen, 1825. Bd. I. S. CLXXIX - CLXXXVIII. Ничего не говорится о нем и в последующих изданиях, начиная со штутгартского 1847 г. Среди многочисленных рукописных материалов Винкельмана, хранящихся в Национальной библиотеке в Париже его также нет. В обширном комментарии к первому тому писем Винкельмана есть лишь краткое указание (основанное на информации из писем Винкельмана от весны 1755 г.) на то, что некогда существовала рукопись первого варианта «Мыслей о подражании греческим произведениям в живописи и скульптуре» (берлинское издание 1952 г.).

17 Автор выражает самую искреннюю признательность хранителю западноевропейских рукописей Тамаре Павловне Вороновой, сделавшей возможным появление настоящего издания.

18 О пристрастии Винкельмана именно к написанию через «о», в частности, и своей собственной фамилии - Winckelmann, а не Winkelmann - см.: Мазурин К.М. Указ. соч. Т.1: Библиография. С.85-86 (в книге двойная пагинация).

19 К сожалению, нам не удалось выяснить, как эта рукопись попала к франкфуртскому антиквару Антону Бэру и соответственно, откуда взялась гердеровская надпись.

значительно меньше. Из 178 параграфов (второго издания) представлены: с небольшими изменениями - §§ 1 - 42; с заметными стилистическими и содержательными изменениями - §§ 57-65, 71-79, 82, 84-103, 148-154. Лист 2об. заканчивается словами «Единственный путь для нас, стать великими, и даже, если возможно, неподражаемыми - это подражание древним, und was j». На листе 3 сверху повторено название работы перед написанной с прописной буквы фразой о Гомере из 6 параграфа (Was jemand vom Homer gesagt...). По всей вероятности, содержание первых пяти параграфов было внесено в эту рукопись уже после того, как Винкельман написал заголовки.

Почти все листы испещрены вставками, зачеркиваниями, корректорскими значками²⁰. Исходный текст был написан большей частью на одной полосе разворота с широкими полями. Противоположные полосы были оставлены для внесения добавлений, причем иногда не только на данном развороте, но и с переходом на другие листы. На листах 4 об., 6 об., 8 на полях или над строкой сделаны замечания: «Этот пункт можно было бы опустить» и т.п. Надо полагать, их нельзя считать замечаниями или соображениями самого Винкельмана, поскольку ни одно из этих замечаний не учтено и все «пункты» остались в напечатанном тексте, даже если предполагаемый редактор позволил себе зачеркнуть текст Винкельмана и предложить собственный вариант. Из этого следует, что данная рукопись была переписана набело по крайней мере еще один раз для набора²¹. Вполне возможно, что Винкельман пренебрег замечаниями Рауха, но утверждать, что это именно его замечания, нельзя - известно лишь, что и Раух, и Эзер с содержанием трактата были знакомы, и тот, и другой его читали. Вкрадчивый тон замечаний заставляет думать прежде всего о патере. С другой стороны, нельзя исключить, что Винкельман согласился снять более или менее значительные отрывки - зачеркнутые в рукописи куски - именно по рекомендации редактора. Приведем некоторые из зачеркнутых мест.

²⁰ Интересно, что начертание этих значков за два века почти не изменилось - во всяком случае, все они были бы понятны наборщику типографии конца XX века.

²¹ Можно также предположить, что этот переписанный набело вариант и есть тот манускрипт, который хранится в Национальной библиотеке под названием «Reifere Gedanken über die Nahnung der Griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst», (о нем переводчику сообщил С.Я.Карп).

Л. 9 об., 11:

У богов и героев лоб обычно закрыт волосами. Мы нигде не увидим Античная дружина; а вот у Ватиканского Аполлона на голове - уфрашиение.

После времён Зевхиса Эвфранор первым придумал пропорциям возвышенную манеру. Его ученики последователи отважились отойти от измирных природных соотношений; частью для того, чтобы придать своим фигурам более возвышенную форму, частью же - чтобы возвысить своих богов над природой смертного. У божины сфинкса фигура была не такой, как в природе, не срам, а начало ее одежды. Эти соразмерности стали в покое покое правилом для художников, и творец Венеры Медицейской (авторство которого оспаривают после новых открытий) точно его придерживался. Прекрасная френская Венера из собрания Королевских древностей в Дрездене имеет те же самые пропорции. Такие же пропорции придумал женским фигурам и Альбрехт Дюрер в своей поше о силметрии. Соотношения отдельных частей вытекают из первого.

Естественное расстояние от линии зрачки до носа - длина лица, и от носа до срама - также высота лица. Оба расстояния у Ватиканского Аполлона наполовину больше, и то же прибавление к естественной пропорции - у Медицейской и Королевской Венеры в Дрездене, от носа до срама.

Л. 11 об., 13:

С полным правом сюда можно причислить также прекрасную восточную Туссия, одну из достопримечательностей этой Королевской сокровищницы: она единственная в своем роде²². Однако ошибаются те, кто считает Туссия нового мастера из величайшего Королевского цветника под Дрезденом поше древней. Определенно та не могла быть поше этой: стала различным позы и движение обеих. Новая стоит,

²² По всей вероятности, слова «и еще одна маленькая фигура и другая, вырезанная на камне», были вписаны на полях не только позднее, но и не рукой Винкельмана.

*обернувшись назад, древняя наклонилась вперед и, кажется, вздрывну
встывает на Капитолий - такую легкость придает скульптуры массивной
фигуре. Эта дерзость обилием формами через фигуру продолжается сито; а у
той - в одной руке, ниже паха - сито с фигурками обидли.*

Л.17:

*Для знатоков, в такой мере сведущих в искусстве, почитание древности
никогда не затмит действительных заслуг художников нового времени - и
особенно живописцев.*

Значительно меньший объем и полное отсутствие знаменитого отрывка о Лаокооне - наряду с отсутствием описания технических, профессиональных приемов скульптора, которым Винкельман почти наверняка обязан своему другу-художнику Эзеру - позволяют предположить, что Эзер участвовал в создании первой работы Винкельмана в несколько большей степени, чем принято считать. (Наиболее полный список «общих» для Винкельмана и Эзера мнений представлен в предисловии к переизданию 1885 г.²³).

Интересно и то, что в опубликованном тексте в рассуждениях о подготовке к Олимпийским играм речь идет просто о молочной пище атлетов, а в рукописи - о мягком сыре. Этот мягкий сыр вновь упоминается в «Послании по поводу Мыслей о подражании...». Вероятно, Винкельман или имел перед глазами настоящую рукопись в момент написания «Послания...», или же вся интрига с «Мыслями...», «Посланием...» и «Разъяснением...» была придумана заранее.

Что касается идеи М.Фонтиуса о более заметной в первой рукописи «Мыслей о подражании...» связи раздумий Винкельмана с творчеством французских просветителей, то здесь приходится признать, что эта линия на первый взгляд, увы, не прослеживается. Во всяком случае, географический детерминизм наложил на первый вариант ничуть не больший отпечаток, чем на окончательный.

Был ли Винкельман в этом варианте «смелее», чем в опубликованном? Сравнение их приводит к выводу, что если и был, то ненамного. Если судить по снятым материалам, то Винкельман, готовя текст к печати и потому ставя пределы своей «смелости», отказывался от того, что как-то уменьшало ясность и выпуклость основной мысли сочинения. «Действительные заслуги новейших художников» перед искусством неоспоримы - и полемизировать здесь ни к чему. Но чтобы эти заслуги не померкли с годами и чтобы помочь молодым

²³ Winckelmann J.J. Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst / Erste Ausgabe 1755 mit Oesers Vignetten // Deutsche Literaturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts / In Neudrucken hrsg. von B.Seuffert. Heilbronn, 1885. Bd. 20. S. Y - YI.

художникам, становящимся на ноги, обрести некий «камертон», необходимы точки отсчета, не меняющиеся со временем. Причем рассказать о них нужно так, чтобы мысль, переставшая быть оригинальной уже в эпоху Возрождения, не показалась читателю унылым продолжением «войны древних и новых». Напрашивается сравнение со знаменитым конкурсным сочинением Ж.-Ж.Руссо, в котором тот ведь тоже никого не звал «опуститься на четвереньки». Может быть, в таком понимании и существовала ббольшая связь этого сочинения с творчеством французских просветителей.

В расшифровке рукописного текста сохранено количество строк в полосе и знаков в строке. Перестановки абзацев и предложений, обозначенные Винкельманом при помощи корректорских значков, не сделаны; сами значки не воспроизводятся. Текст, сохраненный Винкельманом, воспроизводится обычным шрифтом; слова, вписанные над строкой, приводятся шрифтом помельче; зачеркнутые отрывки приводятся самым мелким шрифтом. Вставки на полях помещены справа от текста (даже если в рукописи они слева).

В русском переводе редакционные вставки Винкельмана учтены. В сложных местах, когда текст переносился через страницу, а корректорские знаки не давали определенного адреса, использован порядок расположения параграфов, принятый в немецких изданиях. Перевод выполнен заново.

В заключение остается выполнить приятную обязанность - поблагодарить тех, кто помог настоящей публикации появиться на свет: С.Н.Искюля, А.В.Михайлова, В.Г.Самодурову, Г.Э.Тароняна.

И.Н.Кузнецов

**Набор, макетирование:
И.Н.Кузнецов
Macintosh SE**

**Кузнецов И.Н. 1509, Институт всеобщей истории РАН,
Ленинский проспект, 32-а, Москва, Россия 117334**

Утверждено к печати Институтом всеобщей истории

Подписано в печать 3.03.92 Формат 60x84 Объем 4н.л.
Тираж 50 экз. Заказ 116

Участок оперативной полиграфии Института этнологии и антропологии
117334, Москва, Ленинский просп. д. 32 а.