

ISSN 0869-6365

*литературное*  
**НОВОВОКРЕ**  
*обозрение*

155  
1'2019



ЛИТЕРАТУРНАЯ ЭПИСТЕМОЛОГИЯ  
СОЦИАЛЬНОГО · ХЕЙДЕН УАЙТ:  
КОНТЕКСТЫ И РЕФРЕЙМИНГ  
ПОЛИТИЧЕСКОЕ ВООБРАЖЕНИЕ  
НОНКОНФОРМИЗМ КАК ПЕРФОРМА-  
ТИВНОЕ ЗЕРКАЛО РЕЖИМА  
IN MEMORIAM: ОЛЕГ ЮРЬЕВ  
БИБЛИОГРАФИЯ · ХРОНИКА  
НАУЧНОЙ ЖИЗНИ

Екатерина Дмитриева

# Классика, классицизм, Винкельман и Россия:

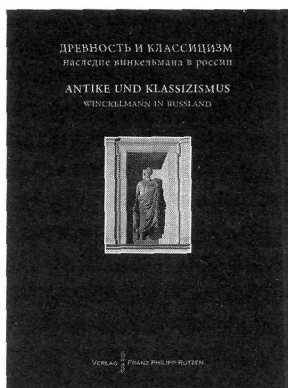
ИСТОРИЧЕСКАЯ МЕТАФИЗИКА ПРЕКРАСНОГО

**Древность и классицизм: наследие Винкельмана в России / Antike und Klassizismus — Winkelmanns Erbe in Russland: Akten des internationalen Kongresses St. Petersburg 30. September — 1. Oktober 2015 /**  
Hrsg. von M. Kunze, K. Lappo-Danilevskij.

Mainz; Ruppolding: Verlag Franz Philipp Rutzen; Petersburg: Michael Imhof Verlag, 2017. — 296 S. — (Cyriacus. Studien zur Rezeption der Antike. Bd. 10).

Странная судьба у Иоганна Иоахима Винкельмана (1717—1768) в России. Тот, кого по праву считают основателем археологии классического искусства, историк, сыгравший колоссальную роль во многих областях гуманитарных знаний (причем не только в искусствоведении), о существовании трудов которого все знали и знают, многие говорят и цитируют<sup>1</sup>, не удостоился в России ни в советские, ни в постсоветские времена хоть сколько-нибудь полного собрания сочинений.

Конечно, русскому читателю в русской версии известна была прежде всего «История искусства древности». Впрочем, и ее первый русский полный перевод — на фоне европейской рецепции Винкельмана — является относительно поздно, уже — если не считать публикаций, подчас анонимных (о них речь еще впереди), отдельных глав и фрагментов книги — на исходе XIX столетия<sup>2</sup>. Следующим событием стало издание в 1935 г. в издательстве «Academia» избранных произведений и писем Винкельмана в переводе А.А. Аляудиной с обширной вступительной статьей Болеслава Пшибышевского. Книга эта была репринтно переиздана уже в 1996 г.<sup>3</sup>



- 1 См., например, письмо А.Н. Оленина к неустановленному лицу, в котором толкование перевода отрывков из сочинений Диодора сопровождается также немецкими цитатами из перевода этих отрывков Винкельманом (ОР РГБ. Ф. 211. К. 6. Ед. хр. 27).
- 2 См.: *Винкельман И.И.* История искусства древности. С приложением избранных мелких сочинений и биографией Винкельмана, составленной проф. Ю. Лессингом; пер. С. Шаровой под ред. Г. Янчевецкого. Ревель, 1890). В 1933 г. перевод этот без «мелких сочинений» и биографии был перепечатан в новой редакции (*Винкельман И.И.* История искусства древности; пер. С. Шаровой и Г. Янчевецкого, проред. и снабженный примеч. А.А. Сидоровым и С.И. Радцигом. Л., 1933). Отметим при этом любопытный факт: перевод эстетического труда младшего однофамильца Винкельмана и его коллеги Иоганна Генриха Людвиг фон Винкельмана (1737—1805) был сделан уже в самом конце XVIII в. (см.: Людвиг фон Винкельмана Руководство к точнейшему познанию древних и хороших живописей к скорейшему обозрению любителей сего художества. СПб., 1798).
- 3 Репринт данного издания см.: *Винкельман И.И.* Избранные произведения и письма / Пер. А.А. Аляудиной; вступ. ст. и ред. Б. Пшибышевского. М., 1996.

Наконец, последнее на нынешний день издание «Истории искусства древности», подготовленное И.Е. Бабановым, появилось в 2000 г.<sup>4</sup> Упомянем также издание хранящейся в Петербурге ранней редакции «Мыслей о подражании греческим произведениям в живописи и скульптуре» (о ней речь также пойдет ниже), подготовленное И.Н. Кузнецовым<sup>5</sup>.

Еще печальнее обстоит дело с монографическими исследованиями, посвященными Винкельману, которых почти нет, или, если точнее выразиться, до постыдного мало. Наиболее раннее из них — очерк биографического характера, написанный А.И. Георгиевским для сборника «Пропилеи» в 1851 г.<sup>6</sup> Далее (почти полвека спустя) появился труд «почетного вольного общинника Императорской Академии художеств» Н.М. Благовещенского «Винкельман и поздние эпохи греческой скульптуры» (СПб., 1891), в котором обращение к наследию Винкельмана стало для исследователя своеобразной платформой, позволившей ему приблизиться к пониманию скульптуры родосской и пергамской школ. Труд этот вызвал в свое время довольно оживленную дискуссию в искусствоведческой среде<sup>7</sup>.

В 1890-е гг. появилась пропедевтическая монография «студента Лицея царевича Николая» К.М. Мазурина «Винкельман: Его жизнь и сочинения» (М., 1894). Казалось бы, вновь оживился исследовательский интерес к Винкельману в 1930-е гг., когда опубликованы были и ныне нередко цитируемая статья «Учение Винкельмана о красоте» В.Р. Гриба<sup>8</sup> и, по сути, малая монография М. Лифшица «Иоанн Иоахим Винкельман и три эпохи буржуазного мировоззрения», продемонстрировавшая возможность умеренно социологизированного подхода к наследию немецкого антиковеда<sup>9</sup>.

Но в целом на протяжении XX в. Винкельман оставался все же скорее своеобразной «точкой отсчета» для апеллирующих к нему археологов и реставраторов<sup>10</sup>, историков эстетической мысли<sup>11</sup>, искусствоведов<sup>12</sup>, филологов<sup>13</sup>, а также историков философской мысли, выступая как корректив в полемике с такими философами,

4 *Винкельман И.И.* История искусства древности. Малые соч. / Подгот. И.Е. Бабанов. СПб., 2000.

5 *Винкельман И.И.* Мысли о подражании греческим произведениям в живописи и скульптуре: (Ранняя ред.) / Послесл. И.Н. Кузнецова. М., 1992.

6 *Георгиевский А.И.* Винкельман // Пропилеи: Сб. статей по классической древности М., 1851. Т. 1. Ч. 2. С. 3—48.

7 См.: *Вульфшус Г.Г.* О книге Н.М. Благовещенского: Винкельман и поздние эпохи греческой скульптуры. СПб., 1892. 17 с.; *Соловьев М.П.* Винкельман и поздние эпохи греческой скульптуры. Труд Н.М. Благовещенского. СПб., 1891 г. СПб., 1894. 26 с.

8 Литературный критик. 1934. № 12.

9 *Лифшиц М.* Иоанн Иоахим Винкельман и три эпохи буржуазного мировоззрения // Вопросы искусства и философии. М., 1935; то же: *Лифшиц М.* Собр. соч.: В 3 т. М., 1986. Т. 2. С. 57—113.

10 См.: *Жебелев С.А.* Введение в археологию. Пг., 1923 (см. в особенности ч. 1: История археологического знания); *Яхонт О.Я.* Консервация и хранение скульптуры в музее. М., 2009.

11 См.: *Самсонов Н.В.* История эстетических учений: Лекции, чит. на Высш. жен. курсах в 1914/15 учеб. г. [М.], [1915]. Ч. 1—3.

12 См.: *Алпатов М.В.* Художественные проблемы искусства Древней Греции. М.: Искусство, 1987; *Даниэль С.М.* Европейский классицизм. СПб., 2003; *Нацокина М.В.* Античное наследие в русской архитектуре Николаевского времени: его изучение и творческая интерпретация. М., 2011 (2-е издание, электронное — 2017).

13 *Салова С.А.* Утро русской анакреонтики: А.Д. Кантемир, М.В. Ломоносов, А.П. Сумароков. М., 2005 (в монографии в особенности сопоставляются стратегии подражания древним авторам Ломоносова и Винкельмана).

как Кант, Шеллинг, Гегель<sup>14</sup>. Характерно, что и из переведенных на русский язык западноевропейских трудов мы имеем, например, «Историю истории искусства: от Вазари до наших дней» Жермена Базена (пер. с фр. К.А. Чекалова. М., 1994) или же «Легенду о Лессинге» Франца Меринга<sup>15</sup>, в которых Винкельману отводится всего глава, между тем как до сих пор непереуведенным остается классический труд Карла Юсти «Winkelmann; sein Leben, seine Werke, seine Zeitgenossen» («Винкельман, его жизнь, его творчество и его современники», 1866—1872)<sup>16</sup>.

Конечно, существенным прорывом в этом контексте недостаточного внимания к Винкельману стал коллективный труд «Эстетика Винкельмана и современность» (1994)<sup>17</sup>, равно как и монография нашего соотечественника К.Ю. Лаппо-Данилевского «Чувство прекрасного. Влияние Винкельмана на литературу и эстетическую мысль в России» (2007)<sup>18</sup>. Опубликованная, однако, в Германии и, следовательно, на немецком языке, книга остается доступной в основном германофонам.

Именно в этом смысле можно назвать уникальным рецензируемый труд «Древность и классицизм. Наследие Винкельмана в России», по замыслу своему и воплощению (книга издана в двух параллельных версиях — немецкой и русской) отвечающий благородному европейскому космополитизму того, кому этот труд посвящен.

Как следует уже из титульного листа и двух предисловий соиздателей (они же авторы проекта) — К.Ю. Лаппо-Данилевского и Макса Кунце, в книгу вошли статьи, написанные на основе докладов, прочитанных 30 сентября и 1 октября 2015 г. на одноименном коллоквиуме, проходившем в Петербурге в преддверии 300-летия со дня рождения и 250-летия со дня смерти Винкельмана под эгидой международного Винкельмановского общества, ИМЛИ, Государственного Эрмитажа, Российского союза германистов и Научно-исследовательского музея Российской академии художеств. Для Винкельмановского общества это был еще и способ продолжить начатое изучение роли наследия историка в европейских и американской культурах, прежде всего в Испании, Польше, Италии, где к тому времени были уже проведены конференции аналогичного формата.

Привлекательной стороной как самой петербургской конференции, так и изданного по ее материалам труда стало участие представителей разных специальностей, что дало возможность во многом по-новому осветить роль Винкельмана в культурной жизни России начиная с эпохи Екатерины II. Научную часть коллективного труда (после двух кратких предисловий соиздателей) открывает обзорная статья К. Лаппо-Данилевского «Русская рецепция идей И.И. Винкельмана: хронология и специфика», во многом резюмирующая основные положения его вышеупомянутой монографии с привлечением, однако, и некоторых новых сведений (так, например, подробнее освещается генезис знаменитой формулы Винкельмана «благородная простота, спокойное величие», явившей собой сплав французского «noble simplicité», использовавшегося классицистами, и выражения французского эстетика аббата Дюбо «tranquillité d'âme, sérénité d'imagination», подхваченного

14 Зивельчинская Л.Я. Опыт марксистской критики эстетики Канта. М.; Л., 1927; Арсланов В.Г. Классическое искусствознание (история и теория). Просвещение. Ф. Шеллинг и Г. Гегель. М., 2013.

15 Меринг Ф. Литературно-критические работы: В 2 т. М.; Л.: Academia, 1934. Т. 1 (переиздание со вступ. ст. А.А. Вишневецкого и коммент. С.В. Попова — М., 1985).

16 См. о нем подробнее: Эспань М. История цивилизации как культурный трансфер / Пер. с фр. под общ. ред. Е.Е. Дмитриевой. М., 2018.

17 Эстетика Винкельмана и современность: сб. ст. под ред. В.В. Ванслова и В.П. Шестакова. М., 1994.

18 Lappo-Danilevskij K.Yu. Gefühl für das Schöne. J.J. Winkelmanns Einfluss auf Literatur und ästhetisches Denken in Russland. Köln; Weimar; Wien, 2007.

в Англии Ричардсоном). Выделяя несколько этапов «эстетически актуальной фазы» рецепции сочинений Винкельмана в России, автор повествует об особой роли в пропаганде его идей Петербургской академии художеств, сообщений пенсионеров Академии, посланных на стажировку во Францию и Италию, роли непосредственно И.И. Шувалова, предоставившего в 1769 г. в дар Академии формы, снятые с семидесяти лучших римских, флорентийских и неаполитанских статуй, отбор которых отражал предпочтения Винкельмана, а также той роли, которую Винкельман сыграл в выработке маршрутов европейских и русских путешественников, в частности автора «Итальянского дневника (1781) Н.А. Львова. Все это, как показывает Лаппо-Данилевский, характеризует первый период рецепции Винкельмана в России, который он приурочивает в периоду между 1756 и 1789 гг.

Следующий, второй период (1791—1825) был ознаменован распространением не только идей, но и непосредственно текстов Винкельмана в России, среди которых «Послания об открытиях в Геркулануме» и описание Аполлона Бельведерского из «Истории искусства древности», хотя и опубликованное анонимно в московском журнале «Чтение для вкуса, разума и чувствований», но тем не менее положившее начало триумфальному шествию этого фрагмента по страницам журналов в различных переводах. К влиянию Винкельмана автор относит также и усиление антикизирующих тенденций в творчестве русских писателей.

Третий период, как показывает Лаппо-Данилевский, характеризуется возрастающей критической дистанцией в отношении к наследию Винкельмана, чья концепция античной культуры корректируется уже «Историей древней и новой литературы» (1829—1830) Ф. Шлегеля. Но одновременно Винкельман становится для русских шеллингианцев (И.Я. Кроненберга и М.П. Розенберга) важным связующим звеном между платонизмом и натурфилософией Шеллинга. Особое значение в этот период приобретает собственно литературное усвоение идей Винкельмана и их воздействие на характерологию персонажей в рассказах Майкова, романах И.А. Гончарова (преимущественно речь идет о романе «Обрыв»), а также усвоение винкельмановских идей С.П. Шевыревым, которому К. Лаппо-Данилевский атрибутирует анонимный перевод «Набросков к характеристике Винкельмана» Гёте, опубликованных в 1827 и 1830 гг. в «Московском вестнике».

Следующие затем две статьи — *А.И. Жеребина* «Спор об “Идеалах древних”»: Винкельман — Лафатер — Виланд» и *Макса Кунце* «Начальные редакции “Мыслей о подражании греческим произведениям в живописи и скульптуре” в петербургском манускрипте» — формально, казалось бы, выходят за рамки темы «Винкельман в России», будучи посвящены главным образом феномену Винкельмана в целом. Но именно подобная своеобразная пропедевтика винкельмановского наследия служит в книге своеобразным камертоном.

Впрочем, опять-таки с формальной точки зрения, в статье президента Винкельмановского общества М. Кунце речь идет как раз о *наследии* Винкельмана в России, иными словами, о ранней редакции знаменитой винкельмановской статьи, волею судеб оказавшейся в России. Однако пуантом статьи становится не история манускрипта, какой бы занимательной она ни была<sup>19</sup>, а его этиология. Так, анализ вы-

19 Считаю неудовлетворительной текстологическую подготовку приобретенной в 1851 г. Санкт-Петербургской Публичной библиотекой первой редакции «Мыслей о подражании...» и изданной, как уже говорилось выше, в 1992 г. И.Н. Кузнецовым, М. Кунце заново выверил текст по рукописи и опубликовал в томе дрезденского историко-критического издания сочинений Виланда. Помещенная в сборнике статья представляет собой в этом смысле резюме проделанной Кунце работы: описание истории рукописи, некогда оказавшейся в руках Гердера и так и оставшейся среди его бумаг, а затем приобретенной Публичной библиотекой.

черкиваний и вставок в первой редакции статьи наглядно демонстрирует, как не просто Винкельману было сформулировать идею благородной простоты греческих шедевров. И как описания статуй, сделанные им в ранней редакции по гипсовым слепкам, оказались отвергнуты после того, как Винкельман увидел оригиналы. А за этим — формирование его кредо археолога, требующего работы с оригиналами.

Непростой контекст бытия идей Винкельмана раскрывает и статья А.И. Жеребина. Примечательно, что на первый взгляд создается впечатление, что Винкельман отходит здесь на второй план, ибо речь в статье — о том самом знаменитом «Споре древних и новых», который завершился не в начале (как это нередко полагают), но на исходе Просвещения, и не во Франции, а в Германии и, более конкретно, в полемике об идеалах греческих художников, которую вели К.-М. Виланд и Лафатер. Казалось бы, все просто: с одной стороны — Виланд, доказывающий в «письмах», сопровождающих музыкальную драму «Алкеста», что поведение античных героев не соответствует нравственному чувству утонченного современного человека. А с другой стороны — Лафатер, говорящий в своем фрагменте «Об идеалах древних, прекрасная природа, подражание» (1775) о причинах непревзойденной красоты античной пластики и ее превосходстве над искусством XVIII столетия. Но только Лафатер ставит при этом каверзный вопрос: чем было искусство древних — «новыми творениями», то есть выражением высокого умозрительного идеала, или же «подражанием прекрасной природе»? Французские теоретики, как мы помним, под «прекрасной природой» («la belle nature») подразумевали вещи, какими они должны быть согласно разуму. Однако для Лафатера между умозрительным идеалом и прекрасной природой, как показывает А.И. Жеребин, существовала еще и некая переходная ступень, а именно классицизм Винкельмана с характерным для него стремлением к чувственно-прекрасному. Лафатер, конечно же, опирался на положение, высказанное Винкельманом в «Истории искусства древности» («Многое из того, что нам представляется идеалом, было у них природным свойством»). Но одновременно он эту мысль и абсолютизировал («То, что мы называем идеалами древних, лишь нам представляется идеалами...»). Но и Виланд, со своей стороны, развенчивая идеализированный образ Древней Греции, созданный Винкельманом и усвоенный Лафатером, не разделял наивного оптимизма французских «новых». В основе его аргументации — философско-историческая концепция, изложенная им в более ранней статье «Рассуждение об упадке человеческого рода» (1777): каждая цивилизация проходит путь от величия к упадку, необходимому и оправданному как закономерный этап всемирной истории: «На гигантской лестнице истории я вижу лишь две ступени <...>. На одной из них в народе имеется множество свободных, благородных, добродетельных людей <...>. На другой у народа появляются художники, умеющие высекать из мрамора образы великих людей, которых уже нет больше в действительности, сооружать прекрасные храмы в честь богов, вера в которых давно утрачена...» Первую из этих ступеней Виланд называет «эпохой природы», вторую — «эпохой искусства», рассматривая тем самым расцвет художественной культуры как феномен эпохи общественного упадка. Возвращаясь к этой мысли в статье «Мысли об идеалах древних», Виланд утверждает, что Греция в период от Перикла до Александра была так же безнадежно больна, как любой из современных европейских народов. От критики идеального образа античности Виланд переходит к обоснованию идеализации как принципа прекрасного искусства. Если великое искусство древних возникло в условиях, когда греки не были ни исключительно красивы, ни исключительно нравственны, то, следовательно, греческие художники не копировали окружающую их действительность, как считает Лафатер, а возвышались над нею, воплощая умозрительный идеал прекрасного. А потому «с трудом может быть измыслена причина, в силу ко-

торой также и современные художники не могли бы (не имея вокруг более прекрасной природы) создавать такие же, а может быть, и еще более прекрасные произведения, чем древние».

И здесь точки зрения антагонистов, Виланда и Лафатера, неожиданно сходятся, чтобы тут же разойтись. Оба отрицают объективный характер идеалов: в идеальных образах воплощенной оказывается не сущность природы, а субъективная иллюзия художника. Но то, в чем Лафатер видит профанацию искусства, Виланд осмысливает как его родовой признак, как высшую эстетическую ценность. «Нет никакого смысла затевать распрю между искусством и природой, — пишет Виланд, — возвышая одно за счет другого. Ведь мы не должны забывать, что природа, о которой мы беспрестанно рассуждаем, есть не природа как таковая, а природа, какой она отражается в наших глазах, а это в немалой степени приближает ее к искусству». Винкельмановский лозунг природы и чувства уступает тем самым постижению принципа игры с воображаемыми идеалами, что вписывает и самого Винкельмана в движение истории, не давая закоснеть в сложившихся культурных стереотипах.

Отдельный, условно говоря, тематический блок в рассматриваемой книге составили статьи, так или иначе посвященные роли, которую Винкельман сыграл в истории создания музейных и библиотечных коллекций в России. Насколько залы античного искусства Эрмитажа несут в себе след идей Винкельмана, увлекательно продемонстрировала в своей статье «И.И. Винкельман и собрание античной скульптуры Эрмитажа» А.А. Трофимова. Классицизм и неоклассика, господствующие в отборе скульптур, в методиках реставрации, в архитектуре и отделке залов, в расстановке статуй, вызывающей в памяти винкельмановские образы античных эпох (а ведь это Винкельман подчеркивал значение скульптуры как главного вида искусства древности), — все эти тенденции прослеживаются на разных этапах истории музея: в 1770—1780-е гг. во время создания первых галерей античной скульптуры в России; в 1850-е гг. в период строительства баварским архитектором Лео фон Кленце Нового Эрмитажа, в 1920—1930-е гг. на этапе перестройки постоянных экспозиций, но также и в наши дни, в программе реэкспозиции залов античного искусства.

Не только приемы экспозиции, но и сама история собирания античной скульптуры многим обязана, как демонстрируется в статье, непосредственному контакту с Винкельманом русских коллекционеров и любителей древности. Да и Екатерина II в отборе скульптурных декораций парка и дворца старалась соотносить значение своих деяний с величием античных героев, как они были описаны Винкельманом. Так, в 1785 г. в Царское Село отправляется античное собрание Шувалова, купленное императрицей за 24 440 руб., а в 1783—1787 гг. приобретает одна из крупнейших коллекций золотого века английского дилетантизма — собрание скульптур, принадлежавших директору Британского банка Лайду Брауну, многие из которых упоминаются в трудах Винкельмана и его последователей. А воздвигнутые в 1780-е гг. здания Академии художеств (арх. Ж.-Б.-М. Валлен-Деламот, 1766—1788) и Академии наук (арх. Дж. Кваренги, 1783—1789), равно как и Медный всадник Э.М. Фальконе (1782), а также более поздние статуи древних воинов на аттике Адмиралтейства, исполненные в 1812—1813 гг. Ф.И. Щедриным, воплощают в облике Санкт-Петербурга, этого «эстетического символа России эпохи Просвещения», образ Винкельмановой античности.

Особое место в статье уделяется влиянию, которое «строй мыслей Винкельмана» оказал на концепцию античности архитектора Нового Эрмитажа Лео фон Кленце, создавшего новый тип музейного «идеального пространства», в котором, совсем по-винкельмановски, уравнились роли художника и правителя.

Тому месту, которое в культурной политике Екатерины II заняли работы Винкельмана, целенаправленно приобретаемые ею для своей библиотеки, посвящена статья Ю.Б. Балахановой «Издания трудов И.И. Винкельмана в библиотеке русской императрицы Екатерины II. Хранители и читатели». Примечательная уже сама по себе история того, как в библиотеке Екатерины II оказалось сразу несколько изданий «Истории искусства древности»: амстердамский французский перевод, осуществленный Эвертом ван Харревельтом и выписанный по приказу императрицы в 1766 г., второй экземпляр того же издания, попавший к Екатерине в 1778 г. в составе библиотеки Вольтера; третий, утраченный экземпляр, на этот раз — по предположению исследовательницы — из библиотеки Дени Дидро. К этому можно добавить еще два экземпляра второго французского перевода «Истории искусства древности», выполненного Михаэлем Губером и напечатанного в Лейпциге в 1781—1784 гг., список подписчиков на который открывало имя Екатерины II. Помимо главного труда Винкельмана в библиотеке Екатерины II имелся также изданный в 1765 г. сборник его сочинений, в который вошли: «Мысли о подражании греческим произведениям в живописи и скульптуре», «Послание по поводу “Мыслей о подражании”», «Известие об одной мумии из Королевского Кабинета древностей в Дрездене» и т.д. Особую ценность екатерининскому экземпляру «Истории искусства древности» сообщает еще и обилие рукописных помет, сделанных Е.Е. (Генрихом Карлом Эрнстом) Кёлером (1765—1838), служившим в библиотеке Императорского Эрмитажа хранителем собрания резных камней, политика собрания которых и принципы классификации также в определенной степени несли в себе след идей Винкельмана.

Отдельный сюжет статьи Ю.Б. Балахановой — история камеи «Персей и Андромеда», принадлежавшей придворному живописцу курфюрста Саксонского, возглавившему позже Академию Св. Луки в Риме Антону Рафаэлю Менгсу. Камею эту Екатерина в 1780 г. приобрела за скандально баснословную сумму, будучи, по-видимому, под впечатлением не только доводов своего посредника Рейфенштейна, но и опосредованно Винкельмана, упоминавшего о ней неоднократно в изданной уже к тому времени переписке, которая вполне могла быть известна Екатерине. С этим рифмуется и более ранний эпизод: в 1779 г. Екатерина II приобрела картину самого А.Р. Менгса «Персей и Андромеда», замысел которой был вдохновлен камеей и поддержан суждениями Винкельмана.

История библиотеки Екатерины II и ее художественных собраний — это еще и история того, как, под чьим влиянием и чьими стараниями формируются как репутации, так и коллекции. Был ли подогрет интерес Екатерины II к научному творчеству Винкельмана «блестящими, остроумными, но подчас далеко не приятными критическими высказываниями Дени Дидро», не принимавшего эстетического доктринерства своего немецкого коллеги? Как работы Винкельмана, посвященные открытию в Геркулануме, определили еще одну «резонансную покупку русской императрицы», а именно приобретение ею книжного собрания маркиза Берардо Галиани, участника археологических изысканий в Геркулануме? С ним общался, ссорился и мирился Винкельман, не принявший его методов ведения раскопок, но он хранил в своей библиотеке издания, на которые в разное время Винкельман ссылался в своих работах. Неисповедимы пути культуры, хочется воскликнуть, читая историю всех этих сложных сближений, совпадений, обстоятельств.

История во многом скандальных публикаций Винкельмана, посвященных Геркулануму, равно как и первого их перевода на русский язык в составе текста, опубликованного под названием «О новооткрытом из земли древнем городе Геркулане, перевод с французского Василия Березайского», в подробностях рассматривается в статье Г.А. Космолинской «Первое знакомство русских читателей с “Посланием



об открытиях в Геркулануме" (1762) Винкельмана». Насыщенная яркими подробностями, работа интересна еще и тем, что демонстрирует ту цензуру, коей подвергался на российской почве античный мир, из которого исчезали весьма специфические подробности, относящиеся и к фигуре Вакха, и в особенности Приапа, чье имя имело тенденцию не быть упомянутым вообще.

Тему А.Р. Менгса как своего рода медиатора между Винкельманом и Россией, уже затронутую в статье Ю.Б. Балахановой, продолжает в книге статья В.-И.Т. Богдан «Значение произведений А.Р. Менгса (собрание Императорской Академии художеств) в процессе подготовки художников». Тот, кого Винкельман считал «величайшим художником своего времени, возникшим как Феникс из пепла, подобно Рафаэлю, с тем, чтобы приблизить нас к пониманию красоты в искусстве», и который сам в своих эстетических воззрениях (в частности, в трактате «Мысли о красоте и вкусе в живописи», 1762) во многом ориентировался на идеи Винкельмана, сыграл особую роль в формировании в России классического вкуса. Сделанная им в 1758 г. роспись (ее иконографическое решение предложил Винкельман) стала программным произведением неоклассицизма. Его картоны и картины охотно приобретала Екатерина II, зная о произведениях Менгса как от Шувалова, так и от Ф.М. Гримма. Работы Менгса, подчас весьма сложным путем, приобретались Академией художеств, при этом не только хранились, но и активно копировались. Так, в 1802 г. ученик гравировального класса Н.И. Уткин, ставший крупнейшим мастером русской гравюры, получил большую золотую медаль за гравюру «Иоанн Креститель, проповедующий в пустыне» с картины Менгса, находящейся в Эрмитаже. По-видимому, эта же картина вдохновила и А.А. Иванова на несохранившееся полотно 1824 г. «Иоанн Креститель проповедующий». Что касается екатерининских времен, то — и этим завершает свою статью В.-И.Т. Богдан — в 1784 г. на фронтон фасада здания Академии художеств, по решению совета профессоров, был помещен рельеф. На нем была воспроизведена композиция картона Менгса «Парнас». Он был выполнен итальянским мастером А. Бернаскони, ранее работавшим вместе с Менгсом над декоративным оформлением виллы Альбани в Риме. Произведение было исполнено под руководством выдающегося русского ваятеля Ф.Г. Гордеева и еще раз напоминало о том, что Академия художеств следует классицистическим традициям.

О значении гипсовых антиков императорской Академии художеств для восприятия и распространения идей И.И. Винкельмана в России пишет в своей статье Е.М. Андреева, делая акцент на пропедевтическом значении идей и работ Винкельмана, на основе которых формировалось собственно русское видение и понимание античности. Мысль Винкельмана о том, что «за пределами Рима следует учиться по слепкам или же по резным камням» (высказанная в «Наставлении о том, как следует созерцать произведения искусства»), превращает гипсовые отливки, вторичные по отношению к подлинному искусству, в объекты, совершенно необходимые для изучения античной культуры. Мода на собирательство гипсовых антиков, распространившаяся по многим странам, достигает и Санкт-Петербурга, где гипсы начали собираться со времени основания Императорской Академии художеств в 1757 г. Чем отличается — как элемент пропедевтики — иллюстрация, выполненная в технике линейной гравюры, от слепка, почти идентичного оригиналу, какова техника его исполнения, как подбор скульптур для копирования отражал систему приоритетов, которую развивал в своих трудах Винкельман, какова история заказов гипсовых форм в Риме и Флоренции русскими культурными посредниками, какое отражение получили они в литературе, в частности в «Прогулке в Академию художеств» К.Н. Батюшкова, — вот только некоторые из тем и вопросов, что нашли отражение в статье Е.М. Андреевой, вводящей в научный оборот немало архивного материала, преимущественно из РГИА.

Идеям Винкельмана, послуживших камертоном для немалою числа русских художников и скульпторов, посвящена также статья *Е.В. Карповой* «Классицизм в русской скульптуре последней трети XVIII — первой трети XIX века». Она начинается с обзора издававшихся в России и предназначенных для художников трактатов, в которых ощутимо воздействие Винкельмана («Диссертация о влиянии анатомии в скульптуру и живопись» И.И. Виена, 1789; «Рассуждение о свободных художествах с описанием некоторых произведений российских художников» П.П. Чекалевского, 1792; «Краткое руководство к познанию рисования и живописи исторического рода, основанное на умозрениях и опытах» И.Ф. Урванова, 1793, и др.). И лишь затем автор переходит к анализу работ в области станковой и монументальной скульптуры, выполнявшихся после возвращения на родину академическими пенсионерами (статуя М.И. Козловского «Пастушок с зайцем» (1789), именуемая также «Аполлон-охотник», ориентированная на один из антиков виллы Альбани — юношескую фигуру Сатира с винным бурдюком; его же мраморная статуя Екатерины II в образе Минервы (1785), исполненная для Чесменского дворца, большая мраморная Венера (1792) работы Ф. Шедрина для Собственного садика императрицы в Царском Селе (ныне — в Русском музее), надгробие графа Н.И. Панина в Благовещенской усыпальнице Александро-Невской лавры, портреты и мраморные бюсты Мартоса, монументальные изображения Александра I, восходящие к образцам римского скульптурного портрета).

Важным дополнением к теме русского скульптора Козловского, в 1773 г. пенсионера в Риме, вкус и технику которого формирует, однако, не только Винкельман, но и его соотечественник и корреспондент Николай, является статья «Барон Людвиг Генрих Николай и Винкельман о греческой скульптуре IV в. до н.э.», написанная *Паскалем Вейтманом*. Помимо истории скульптурных групп Козловского, в которых улавливается след идей как Винкельмана, так и Л.Г. (Андрея Львовича) Николаи, статья содержит также примечательный материал, касающийся еще нескольких случаев произвольного цензурирования Винкельмана на русской почве (в частности, уничтожение Николаи списка с неопубликованного сочинения Винкельмана, в котором тот «о юношеской высшей красоте» написал чересчур откровенно).

Роли еще одного культурного медиатора, внесшего большой вклад в дело приобретения предметов искусства русским двором, посвящена в книге работа *Фолькера Хеенеса*. Статья называется «Иоганн Фридрих Рейфенштейн (1719—1793), агент по приобретению предметов искусства, антиквар и надворный советник, и его многообразные связи с Санкт-Петербургом». Состоя членом Аугсбургской Императорской академии свободных искусств и наук, Рейфенштейн редактировал ее ежемесячник. Благодаря этому состоялся первый контакт его с Винкельманом, избранным за сочинение «О подражании греческим произведениям» (1755) почетным членом кассельского «Общества свободных искусств». В качестве его секретаря Рейфенштейн должен был вручить диплом ученому, к тому времени переселившемуся в Рим. Было время, когда Винкельман надеялся, что Рейфенштейн сможет стать его научным сотрудником и последователем. Почему так не случилось, об амбивалентной репутации Рейфенштейна и вместе с тем о роли чичероне для высокопоставленных путешественников, которая была передана ему Винкельманом в 1765 г., — роли, обеспечившей ему связи с дворами в Готе и в Санкт-Петербурге, о намерении Рейфенштейна, уже после смерти Винкельмана, утвердить его эстетику в художественных академиях Северной и Восточной Европы — обо всем этом подробно повествуется в статье.

В 1778 г. Рейфенштейн был назначен римским агентом Екатерины II по приобретению произведений искусства. Один из ярких эпизодов его посреднической

деятельности — сделанный Шуваловым по совету Рейфенштейна в 1771 г. у Хаккерта заказ на серию картин, которая должна была восславить победу русских над турками под Чесмой. Чтобы показать художнику, как в действительности выглядит горящее судно, Орлов приказал взорвать в ливорнской гавани отслуживший свое боевой корабль. Об этом сообщили газеты по всей Европе, так что Хаккерт сразу же стал знаменит. Екатерина заказала у него еще шесть картин морского сражения для Чесменского зала Петергофского дворца. И все же для распространения неоклассического понимания искусства в Петербурге наибольшие последствия имело то, что в 1779 г. Рейфенштейн поспособствовал переезду в Петербург двух итальянских архитекторов — Джакомо Кваренги (1744—1817) и Джакомо Тромбары (1742—1808), надолго определивших облик Санкт-Петербурга своими постройками, ориентированными на римскую древность.

Еще один сквозной сюжет коллективного труда — отражение идей Винкельмана в литературе. Тематический блок литературоцентричных исследований открывает статья *Родольфа Бодэна* «О формировании классического вкуса в русской литературе XVIII века (Н.М. Карамзин, Ж.Б. Пигаль и Ж. Шинар)». Намерение показать, что уже не раз отмечавшееся влияние Винкельмана на Карамзина в «Письмах русского путешественника» не ограничивается немецким миром, но ощутимо и во французской части знаменитого русского травелога, причем не только на уровне дискурса об искусстве, но также и в манере видения, позволило исследователю внести дополнительные и порой неожиданные коррективы в комментарии к карамзинским «Письмам...», в том числе и знаменитый комментарий Ю.М. Лотмана. Так, в «Письмах...» описывается известная гробница графа Морица Саксонского в Страсбурге работы Пигалья, которую все русские путешественники считали своим долгом описать (даже если ее и не видели), повторяя при том восхищенную оценку, данную Дидро в «Письме Господину Пигалью о гробнице графа Морица Саксонского». Карамзин же отзываясь о памятнике отрицательно. Смерть в образе скелета, одетого в мантию, противна ему. И он критикует традицию траурного искусства, развившуюся начиная с конца XVI в. под влиянием Контрреформации, которую мы ныне называем барочной, и тем самым берет сторону Лессинга, написавшего в 1769 г. в статье «Как древние изображали смерть», что древние ее изображали, как Гомер, то есть в виде сестры сна. Тот факт, что увиденная в Лионе работа французского скульптора Жозефа Шинара понравилась путешественнику намного больше, чем работа Пигалья в Страсбурге, звучит как «эхо» концепций Винкельмана: речь идет о роли древней скульптуры как примера, которому, как это делал и Шинар, следует не подражать, но которым нужно вдохновляться.

О том, как своеобразно некоторые идеи Винкельмана преломились в поэзии и публицистике А.А. Фета, пишет А.В. Успенская в статье «Аполлон — победитель Пифона...». Говоря о том влиянии, которое Винкельман оказал на русских поэтов, и в частности на А. Фета, исследовательница обращает особое внимание на переосмысление идей Винкельмана и внутреннюю с ними полемику. В стихотворении «Золотой век» (1856) Фета, казалось бы, звучит вполне классическая мечта о Греции как воплощении золотого века, где люди жили в блаженстве и безмятежности. Но Фет в данном случае ориентируется в большей степени не на традицию новоевропейской и русской антологической поэзии, а на самую античную легенду о золотом веке, представленную у Гесиода и Овидия. Если в культуре Нового времени, во многом под влиянием Винкельмана, золотым веком представлялась сама Древняя Греция, то античные предания отодвигали это время в гораздо более далекое прошлое. Им-то и следует Фет, потому все стихотворение его пронизано неуловимой грустью. Подобное явственное влияние идей Винкельмана и отклонение от его идеала наблюдается и в описании античных картин и статуй. Такова «Диана»

(1847) — «качнулся на воде богини ясный лик», но только не богиня сама оживает, а лишь колыхнется на воде ее отражение.

Как прямая рецепция знаменитого винкельмановского экфрасиса Аполлона Бельведерского с его мыслью о красоте, олицетворяющей идеал одновременно эстетический и этический, рассматривается в статье «Венера Милосская» Фета. И этот же экфрасис преломляется в публицистике Фета, в частности в его «Двух письмах о значении древних языков в нашем воспитании», написанных в эпоху дискуссий о возвращении преподавания классических языков в гимназии. В эпоху, когда русское образованное общество резко разделилось во мнениях о роли античности в российском культурном пространстве, Фет, вдохновленный готовящейся реформой, пишет программное публицистическое эссе о роли античной культуры в воспитании молодого поколения. Для иллюстрации своей мысли Фет обращается к знаменитой статуе Аполлона, побеждающего Пифона. В красочной картине их вселенской битвы он видит эмблему противостояния духовной свободы (Аполлон) и духовного рабства (Пифон), которая и была подсказана Фету идеями Винкельмана.

Казалось бы, еще более сложную «аналогию» стремится продемонстрировать в своей статье «Винкельман и Глеб Успенский» *И.А. Доронченков*. С парадокса он и начинает свою статью: «Между идеологом неоклассицизма Иоганном Иоахимом Винкельманом и русским писателем и публицистом второй половины XIX в. Г.И. Успенским, на первый взгляд, нет практически ничего общего... Единственное, что позволяет аналогии провести, — это жизненные обстоятельства: оба родились и формировались как творческие личности в глухой провинции». И все же аналогия устанавливается: и Винкельман, и Успенский экзистенциально пережили общение с Прекрасным и испытали возвышающее воздействие искусства античности. Центральным в этом плане оказывается замысел очерка Успенского «Венера Милосская», так им и не реализованный, но отразившийся в рассказе «Выпрямила (Отрывок из записок Тяпушкина)». Полемика в рассказе со словами героя одного из произведений И.С. Тургенева («Венера Милосская несомненное принципов восемьдесят девятого года») ломает идеологическую традицию противопоставления универсально прекрасного и политически злободневного. Несмотря на то что за переживаниями Тяпушкина, как показывает автор статьи, стоят парижские впечатления Успенского, испытывавшего почти религиозное преображение при созерцании совершенной красоты античной статуи, есть основания видеть в них также и проявление определенного тоски, восходящего не столько к античности, сколько опять-таки к знаменитому описанию статуи Аполлона Бельведерского, содержащемуся в «Истории искусства древности»: «...нравственное преображение, производимое красотой, заставляет созерцателя ощутить собственное достоинство и одновременно преобразиться телесно — его физическая “выпрямленность” есть образ нового морального качества».

Как это нередко бывало в истории культуры, Винкельман не только образовывал Россию, формировал вкусы культурной элиты, но и служил целям политической и идеологической инструментализации. Об этом — статья *И.Н. Лагутиной*. За ее несколько общим названием «И.И. Винкельман в переписке Екатерины II с бароном Ф.М. Гриммом» скрывается крайне увлекательный сюжет: история приобретения Екатериной для Эрмитажа копий Лоджий Рафаэля, ключ к которой дает переписка императрицы с Гриммом, а также упомянутым выше И.Ф. Рейфенштейном. Переписка проливает свет и на другие эпизоды рецепции Винкельмана в России: например, почему имя Екатерины оказывается внесенным в подписной лист сделанного «господином Губером из Лейпцига» перевода главного труда Винкельмана, какие зарубежные издания, печатавшие извлечения из трудов Винкельмана, могли быть в поле зрения русской знати. Но ключевой в статье становится история

копирования Лоджий Рафаэля в Ватикане группой немецких художников — учеников и последователей Винкельмана, среди которых были А.Р. Менгс, Я. Ф. Хаккерт, А. Кауфман, К. Унтербергер и др. До того, как императрица сделала заказ, она уже имела целый ряд гравюр, картин и альбомов, воспроизводящих по частям или полностью сюжет ватиканских Лоджий. Копии Лоджий Рафаэля привез в 1777 г. из своего заграничного путешествия также и И.И. Шувалов, их он мог показывать Екатерине. Однако заново заказывая Рейфенштейну не просто изобразительные копии плафонов, стен и сводов Лоджий Рафаэля, внимание к которому в это время было сильно подогрего винкельмановской оценкой его творчества, но именно копию Лоджий в полную величину, Екатерина «как бы переносит в Петербург» в натуре «кусочек» Рима, который в одном из писем Гримму называет «го-родом образцов», так и не сумев ни единожды насладиться им воочию.

Этот проект заказать через Гримма сначала уменьшенную, а затем и в полную величину модель всей галереи И.Н. Лагутина связывает далее с другим проектом религиозно-политического звучания, известным ныне как «греческий проект» Екатерины, целью которого было восстановление православной «греческой империи». Художественный проект перенесения в Петербург Лоджий Рафаэля, направленный на воспитание художественного вкуса «по методу» Винкельмана, и становится в 1780-е гг. наглядной репрезентацией «греческого проекта». Русские Лоджии, хотя и воспроизводившие модель винкельмановской древнегреческой античности, создавали при том новую вселенную, одновременно сравнимую по масштабам с католическим Римом, но вместе с тем и зеркально его отражавшую. И потому подспудно, в том числе и в переписке с Гриммом, начинает уже звучать мотив высмеивания и пародирования католического Рима. К тому же русская галерея, повторив в целом ватиканский образец, допускает и перестановку: сакральное пространство дворца Ватикана превращается в светское пространство Эрмитажа, сакрализуя тем самым императорскую власть именем запечатленного во фресках ветхозаветного «закона», а герб Российской империи (двуглавый орел с вензелем Екатерины II) заменяет герб папы Льва X, становясь смысловым центром композиции русских Лоджий и отводя тем самым императрице роль творящего мир демиурга. Так проект, идеологическая метафора которого опирается во многом на идеи Винкельмана, ложится в основание сакрализованной мифологии государства.

Еще один случай идеологической инструментализации, связанный как с общеευропейскими процессами нового открытия античности, так и с внутренними потребностями русской культуры, рассматривается в статье *Маркуса Кефера* «Речь о Винкельмане Карла Моргенштерна (1803) в контексте восстановления Дерптского университета Александром I». Восстановление университета после почти столетнего перерыва его деятельности, направленное на пополнение (главным образом из числа дворян) административных и придворных должностей, задуманное еще при Павле как способ противодействия революционным потрясениям и осуществленное Александром I по вступлении на престол, сопровождалось, как показано в статье, двумя речами: речью, произнесенной проректором университета Карлом Моргенштерном, «О влиянии изучения греческих и римских классиков на гармоническое формирование человека» и речью, произнесенной год спустя, в день рождения царя 12 декабря 1803 г. и примечательно названной «Речь в честь Винкельмана». В первой речи, призывая вспомнить пример Италии, где «благодаря возобновленному изучению древних» Ренессанс исторгся «из мрака Средневековья», Моргенштерн пока еще неявно цитировал Винкельмана, включив, однако, его труды в составленный им для студентов образовательный канон, простирающийся от произведений Гомера до созданий Гёте. В какое «высочайшее направление» может устремить студентов этот «римский немец античной души», Морген-

штерн изложил в своей второй торжественной речи, посвященной проблемам самообразования. На примере Винкельмана он рисовал путь сына сапожника, достигшего научных высот, видя в нем наглядный образец просветительской биографии. А путь герменевтики, на который Винкельман вступил в Риме, Моргенштерн описал как царственный путь мысли, познания искусства — путь, по которому и должен следовать новооткрывшийся Дерптский университет.

Завершает книгу статья *Катрин Шаде* «Лео Кленце и статуя Викельмана в фасаде нового Эрмитажа в контексте портретных статуй». Как соотносилась эта статуя с двумя другими, выполненными Людвигом Вихманом для Стендала, родного города Винкельмана, и для колоннады вестибюля нововыстроенного К.Ф. Шинкелем музея в Берлине, отразившими вполне политическую идею культурной взаимосвязи Мюнхена, Берлина и Санкт-Петербурга? Как воплотился в этих статуях спор о костюмах позднего XVIII и раннего XIX в., когда дискутировали о том, должны ли достаиваемые скульптурного изображения носить античные или же современные платья? И почему для эрмитажного фасада, обращаясь к традиции изображения великих художников из мифических правремен, из античности и вплоть до современности (традиция эта была воплощена, в частности, в мюнхенской глиптотеке), Кленце помещает в ряду постантичных художников не современного деятеля искусств, но ученого, который и оказывается центральной фигурой эрмитажного фасада? Размышления на все эти темы становятся логическим завершением сборника, который и своим объемом, и научным качеством включенных в него статей не может не вызывать восхищения. К этому следует добавить, что помещенные здесь статьи, хотя и написаны разными авторами, могут рассматриваться как дополняющие друг друга, а потому и читать книгу стоит подряд — для получения действительно полного представления о наследии Винкельмана в России.

Не буду здесь касаться мелких (очень немногочисленных!) неточностей, как, например, неверное русское написание названий немецких саксонских княжеств — Саксен-Гота-Альтенбург и Саксен-Веймар (в книге транслитерированы как Заксен, с. 287); или же данное в сноске неверное библиографическое описание: «Эстетические пересечения: Россия — Германия — Франция — Италия — Россия. М., 2009» вместо «Европейский контекст русского формализма (к проблеме эстетических пересечений: Франция, Германия, Италия, Россия). М., 2009). Остановлюсь коротко лишь на соображениях общего характера, которые навеяло прочтение книги.

Признаюсь, читая труд, в какой-то момент я поймала себя на том, что общее впечатление, от него возникающее, напомнило мне впечатление, оставленное интереснейшей выставкой «Палладио в России», проходившей несколько лет назад в музее-заповеднике Царицыно. Выставкой, на которой представлена была масса захватывающих материалов по истории архитектурного классицизма в России и где практически все, относившееся к эпохе классицизма и неоклассицизма, было истолковано как палладианство.

Рассматриваемая книга порой также создает впечатление, что все дороги филлэллинизма ведут к Винкельману в Рим. Слово он — первый, кто в таком панегирическом ключе заговорил об античности, и словно у него самого в ее постижении не было контроверз с современниками и потомками. В этом плане очень не хватает контекста Лессинговой эстетики, кстати сказать, гораздо более популярной в России, или же более дифференцированного осмысления точек соприкосновения и расхождения Винкельмана, например, с Гёте и Шиллером, лишь вскользь упоминаемыми в статьях. При этом нерешенным остается вопрос: не преувеличение ли это, когда мы приписываем идею античных собраний, равно как и их экспозиционное решение, Винкельману по преимуществу.

С этим связана и другая существенная проблема: как известно, характерной особенностью практически всех трудов Винкельмана можно считать напряжение между двумя различными, кажущимися даже противоположными, моделями описания древнего искусства. С одной стороны, греческое искусство является, в глазах Винкельмана, «высшим» периодом, образцовым явлением, которому можно и должно подражать, несмотря на все различия между античностью и современностью. С другой стороны, Винкельман рассматривает античные шедевры как продукт исторического процесса, который стал возможным благодаря удачному совпадению политических, общественных и культурных факторов, неповторимость которых уничтожает любую надежду на подражание<sup>20</sup>. Внимательному читателю, например, «Истории искусства древности» становится очевидно, что нормативный подход в книге не только не исключает исторического, но и глубинным образом с ним связан. И именно поэтому хотелось бы прояснить, услышан ли был этот исторический подход в России или же Винкельман в русском сознании стал лишь знаменем возрождения античности. В этом смысле очень не хватает здесь мнений египтологов, этрусковедов, короче, востоковедов о том, насколько услышаны в России были размышления Винкельмана также и об этих, более древних, чем греческое, искусствах?

С этой некоторой нехваткой исторической перспективы в книге связано, возможно, еще одно противоречие: лишь в статье Е.М. Андреевой мы находим указание на то, что первоначально гипсы в здании Академии расставлялись не в хронологическом порядке и что подобная экспозиция — распределение слепков по периодам развития античной пластики — была осуществлена лишь в 1860-е гг. А во второй половине XVIII — первой половине XIX вв. слепки стояли в парадных залах, на парадной лестнице и в учебных классах, служа украшением интерьеров жилых помещений. Остается открытым тогда вопрос: можно ли в таком случае говорить о прямом воздействии винкельмановских идей на историю ранней музеефикации антиков?

За тематические границы данного труда выходит сюжет противостояния французской и немецкой репутации Винкельмана, лишь отчасти намеченный во вступительной статье К.Ю. Лаппо-Данилевского. В частности, история того, как данный «конфликт интересов» затронул не только французское и немецкое культурное пространство, но рикошетом отозвался и в России, и не в чем-либо ином, как в истории «Медного всадника» Фальконе<sup>21</sup>.

Все эти вопросы и соображения — скорее пожелание к продолжению и развитию темы «Винкельман в России», которая — уверена — сулит нам еще немало увлекательных открытий. Сейчас же ограничимся констатацией того, что перед нами серьезный труд, высокая научность которого совмещается с достоинствами эстетического свойства — издание, вполне способное претендовать на статус подарочного и к тому же оснащенное редчайшим иллюстративным материалом, служащим наглядным комментарием к помещенным здесь статьям. И, наконец — *last but not the least!* — отдельное спасибо переводчикам, чья работа позволила осуществить это издание, в полном смысле слова европейского толка<sup>22</sup>.

20 См. об этом: Декольто Э. Модель истории искусства у И.И. Винкельмана // История немецкой литературы: Новое и новейшее время / Под ред. Е.Е. Дмитриевой (отв. ред.), А.В. Маркина, Н.С. Павловой. М.: РГГУ, 2014. С. 225—232.

21 См.: Эспань М. Чужая составляющая размышлений о художественной культуре: Россия, Франция и Германия на рубеже веков // Искусство *versus* литература. Франция — Россия — Германия на рубеже XIX—XX веков. М., 2006. С. 19—37.

22 Подготовлено при поддержке гранта РФФИ № 17-04-00438-ОГН.