





# ИОГАНН ИОАХИМ ВИНКЕЛЬМАН

ИСТОРИЯ ИСКУССТВА ДРЕВНОСТИ

*Исследование искусства  
в его сущности*



ПАЛМИРА

Т8 ИЗДАТЕЛЬСКИЕ ТЕХНОЛОГИИ

УДК 7.032  
ББК 85.103  
В51



JOHANN JOACHIM WINCKELMANN  
Geschichte der Kunst des Altertums  
1764

*Перевод с немецкого и комментарии И. Е. Бабанова*

**Винкельман И.-И.**

**В51** История искусства древности : Исследование искусства в его сущности / Иоганн Иоахим Винкельман ; [пер. с нем., коммент. И. Е. Бабанова]. — М. ; СПб. : «Т8 Издательские Технологии» / «Пальмира», 2020. — 350 с. — (Серия «Пальмира — искусство»).

ISBN 978-5-517-02099-4

Труд Иоганна Иоахима Винкельмана «История искусства древности» — первый образец научной истории искусства, в котором рассматриваются не отдельные мастера, а искусство в целом в его расцвете и упадке. Не ограничиваясь описанием сюжета и оценкой достоверности передачи натуры, историк пытался охарактеризовать образный язык и художественные особенности того или иного произведения, став одним из создателей методики искусствоведческого анализа. Перевод, комментарии и научный аппарат книги подготовил И. Е. Бабанов (1936–1994) — исследователь европейской и восточной культуры, специалист по античности и эпохе Просвещения.

**УДК 7.032  
ББК 85.103**

© Бабанов И. Е., наследники, перевод  
на русский язык, комментарии, 2020

© Оформление.

АО «Т8 Издательские Технологии», 2020

**ISBN 978-5-517-02099-4**

# История искусства древности

## *Вступление*

История искусства древности, которую я решил написать, представляет собой не только повествование о хронологической его последовательности и изменениях: я воспринимаю слово «история» в том более широком значении, каким оно обладает в греческом языке<sup>1</sup>, и намерен изложить здесь опыт научной системы. Я постарался выполнить это в первой части при рассмотрении искусства древних народов, каждого в отдельности, но преимущественно — в отношении греческого искусства. Вторая же часть содержит историю искусства в более узком смысле, то есть в ее связи со внешними обстоятельствами, и притом лишь у греков и римлян. Однако главнейшей моей целью как в той, так и в другой части является исследование сущности искусства, а поскольку при этом мало чем может быть полезна история художников, подобная тем, что составляли другие авторы, то и не следует искать ее здесь. Тем не менее и во второй части тщательно рассматриваются те памятники искусства, которые хоть сколько-нибудь послужат истолкованию предмета.

История искусства древности должна быть учением о его происхождении, развитии, изменениях и упадке, а также о различных стилях народов, эпох и художников — и обоснованием всего этого по мере возможности с помощью дошедших до нас произведений искусства.

Сочинения под названием «История искусства» не раз выходили в свет, однако искусству в них отводилось незначительное место, ибо

авторы этих сочинений были недостаточно знакомы с ним и, следовательно, не могли дать ничего сверх того, что они извлекали из книг или из общения с себе подобными. Мало кто из пишущих проникает в сущность и внутренний мир искусства, и те, кто занимаются древностями, либо касаются только тех вопросов, в которых они могут выказать свою начитанность, либо, говоря об искусстве, отчасти отделяются общими похвалами, отчасти же основывают свои суждения на неверных высказываниях других авторов. «История искусства» Монье<sup>2</sup> или перевод и пояснения последних книг Плиния, выпущенный Дюраном<sup>3</sup> под названием «История древней живописи», — сочинения подобного рода. К этому же разряду относится «Трактат о древней живописи» Тернбулла<sup>4</sup>. Арат, который, по словам Цицерона, не имел представления об астрономии, смог написать о ней замечательную поэму<sup>5</sup>. Но я не знаю, сумел бы какой-нибудь грек сказать что-либо достойное внимания об искусстве, не познав его.

Напрасно было бы искать исследования по искусству или точные сведения о нем в больших и дорогостоящих трактатах с описаниями древних статуй, сохранившихся до наших дней. Описание статуи должно служить обоснованию ее красоты и раскрытию особенностей художественного стиля. Поэтому следует коснуться основ искусства, прежде чем отважиться на отзыв о его творениях. Но где можно найти объяснение тому, в чем состоит красота той или иной статуи? Какой писатель взирал на нее глазами художника? Все, что написано в подобном роде в наши дни, не лучше «Статуй» Каллистрата<sup>6</sup>; этот сухой софист мог бы описать и в десять раз больше статуй, не увидев ни одной из них. От чтения большинства таких описаний понятия наши только искажаются, и то, что казалось великим, словно бы станет измеряться в дюймах.

Греческая и так называемая римская работа распознаются обычно по одеянию или по его добротности: плащ, закрепленный на левом плече фигуры, должен якобы доказывать, что она выполнена греком, если не в самой Греции<sup>7</sup>. Дошли даже до того, что попытались определить родину создателя статуи Марка Аврелия по завиткам волос на лошадиной голове: тут усмотрели некоторое сходство с совой и сочли это за намек художника на Афины<sup>8</sup>. Чуть только хорошая фигура оказывается облаченной не в сенаторское одеяние, как ее объявляют греческой, хотя мы располагаем статуями сенаторов работы известных

греческих мастеров. Одна скульптурная группа из Виллы Боргезе известна под названием «Марк Кориолан и его мать». Это — всего лишь предположение, на основании которого, тем не менее, делают вывод о том, что это произведение относится к эпохе Республики<sup>9</sup>, и именно поэтому считают его хуже, чем оно есть на самом деле. Поскольку одной мраморной статуе на той же вилле дано название «Цыганка» (Egizzia)\*, то находят, что голова ее выполнена в истинно египетском стиле<sup>10</sup>, хотя она не имеет с ним ничего общего и (так же, как и руки и ноги фигуры) восстановлена по бронзовым отливкам Бернини. Это называется судить о законах архитектуры по одной постройке. Столь же неосновательно принятое всеми без долгих размышлений название «Папирий и его мать» для группы из Виллы Людовизи<sup>11</sup>, причем Дюбо усматривает в лице молодого человека лукавую усмешку, которой на самом деле там нет и следа. Группа эта скорее изображает Федру и Ипполита, а лицо юноши выражает смятение, вызванное любовным признанием мачехи. Греческие художники (ведь создателем этого произведения был Менелай) заимствовали образы из своих мифов и героических сказаний.

Рассуждая о достоинствах той или иной древней статуи, недостаточно просто объявить ее лучшей из всех, как это сделал — вероятно, из необдуманной дерзости — Бернини в отношении «Пасквино»<sup>12</sup>; подобные суждения следует обосновывать. С таким же успехом он мог бы назвать *Meta Sudante*<sup>13</sup> перед Колизеем образцовым творением древней архитектуры.

Одни смело определяют имя художника по одной-единственной букве<sup>14</sup>, а тот, кто обходит молчанием имена, начертанные на статуях, — например, на том же предполагаемом «Папирии» (или, что точнее, на «Ипполите») и на «Германике», — выдает «Марса» работы Джованни да Болонья из Виллы Медичи за древнюю статую<sup>15</sup>, чем вводит в заблуждение других. Иной же вместо того, чтобы описывать какую-нибудь прекрасную статую, занимается так называемым «Нарциссом» из Палаццо Барберини, плохой фигурой древней работы, — и зачем-то пересказывает соответствующий миф<sup>16</sup>; автор сочинения о трех капитолийских статуях, изображающих богиню Рому и двух плененных варварских царей, преподносит нам, против всякого ожи-

---

\* Египтянка (*um.*).

дания, историю Нумидии<sup>17</sup>. В подобных случаях греки говорили, что Левкон тащит одно, а его осел — совсем другое.

Из описаний прочих древностей, находящихся в римских галереях и виллах, удастся извлечь столь же мало поучительного об искусстве; они скорее вводят в заблуждение, чем поучают. Две статуи, которые, согласно Пиньяроли, изображают Эрсилию, жену Ромула, и Венеру (работы Фидия), в каталогах собрания статуй графа Пемброка и кабинета древностей кардинала Полиньяка оказываются бюстами Лукреции и Цезаря, выполненными с натуры<sup>18</sup>. Среди статуй, принадлежащих графу Пемброку и находящихся в Уилтоне, — они довольно плохо гравированы Кэрри Кридом на сорока листах большого кварто, — четыре приписываются греческому мастеру Клеомену. Поражаешься уверенности в людском легковерии, позволяющей утверждать здесь же<sup>\*19</sup>, будто фигура Марка Курция на коне изваяна скульптором, которого взял с собою в Рим из Коринфа Полибий (я полагаю — полководец Ахейского союза и историк). Столь же уместно было бы предположить, что он послал художника прямо в Уилтон.

Ричардсон описал римские дворцы и виллы, а также статуи, находящиеся в них, как человек, видевший их лишь во сне<sup>20</sup>. Из-за краткости своего пребывания в Риме многие дворцы он вообще не осмотрел, а в некоторых, по его собственному признанию, побывал не более одного-единственного раза, — и все же книга его, несмотря на многие недостатки и ошибки, представляет собой лучшее из того, чем мы располагаем. Не следует только принимать его слова на веру в тех случаях, когда он выдает новые творения фресковой живописи, выполненные Гвидо Рени, за древние. Не следует также принимать всерьез описания произведений искусства в Риме и других городах, содержащиеся в «Путешествиях» Кейзлера<sup>21</sup>, поскольку он переписал их из самых жалких сочинений. Манилли с большой старательностью написал книгу об одной только Вилле Боргезе<sup>22</sup>, однако не упомянул в ней трех весьма примечательных произведений. Первое изображает прибытие царицы амазонок Пентесилеи в Трою к Приаму, кото-

---

\* Curtius Bassorilievo. The sculptor brought to Rome by Polibius from Corinth. [Рельеф с изображением Курция. Скульптор был привезен Полибием в Рим из Коринфа (англ.)]. — Здесь и далее астериск и цифра обозначают подстрочное примечание Винкельмана с отсылкой к соответствующей справке комментария.

рому она предлагает свою помощь. Второе — Гебу, утратившую право разливать богам амброзию и коленопреклоненно молящую богинь о прощении, так как Юпитер уже определил на ее место Ганимеда. Третье представляет собой прекрасный алтарь, на котором изображен Юпитер, скачущий верхом на кентавре; его не заметили ни Манилли, ни кто-либо другой, ибо он находится в подвале дворца.

Монфокон составлял свой труд<sup>23</sup> вдали от сокровищ древнего искусства и судил о них по чужим отзывам и по гравюрам и рисункам, и это послужило причиной многих промахов. И он, и Маффеи приписывают ни более ни менее как Поликлету «Геркулеса и Антея» из Палаццо Питти во Флоренции, скульптурную группу весьма низкого достоинства и более чем наполовину отреставрированную в новое время. «Сон» черного мрамора из Виллы Боргезе работы Альгарди он выдает за древнее произведение; одна большая новая ваза из такого же мрамора, выполненная Сильвио да Веллетри, которая находится рядом со «Сном» и которую Монфокон нашел рядом с ним и на гравюре<sup>24</sup>, представляет собой, по его мнению, сосуд со снотворным соком. А сколько замечательных вещей не упомянуто им! Он признается, что никогда не видел мраморного Геркулеса с рогом изобилия в руках, между тем как на Вилле Людовизи находится такое изображение величиной в человеческий рост, в виде гермы, и рог здесь — доподлинно древней работы. С подобным же атрибутом изображен стоящий Геркулес на разбитой погребальной урне из числа недавно проданных обломков древностей, ранее принадлежавших семейству Барберини.

Я вспоминаю, как другой француз, Мартен, осмелившийся некогда утверждать, что Гроций не понял Семидесяти толковников<sup>25</sup>, решительно и смело объявляет, будто два Гения на древних урнах не могут означать Сон и Смерть, — а алтарь, на котором они изображены в этом значении и с древней подписью «Сон и Смерть», выставлен на всеобщее обозрение во дворе Палаццо Альбани. Еще один из его соотечественников<sup>26</sup> уличает Плиния Младшего во лжи относительно своей виллы, хотя ее развалины подтверждают правдивость описания.

Некоторые ошибочные суждения литераторов, писавших о древностях, оказываются как бы недостижимыми для опровержений из-за успеха, который они имели, а также из-за их давности. Мраморное

произведение круглой формы, находящееся на Вилле Джустиниани, приобрело при реставрации форму вазы с рельефной сценой вакханалии; после того, как на него первым обратил внимание Спон<sup>27</sup>, оно было воспроизведено в гравюрах во многих книгах и дало повод к различным толкованиям. Пытались же предположить — из-за ящерицы, взбирающейся на дерево, — что произведение это принадлежит Савру, который вместе с Батрахом построил портик Метелла<sup>28</sup>. Тем не менее это — работа нового времени. Обратите внимание на то, что сказано мною относительно обоих этих мастеров в «Заметках об архитектуре древних». Точно так же, по мнению знатоков древностей и людей с хорошим вкусом, та ваза, о которой Спон написал отдельное сочинение, является произведением нового времени.

Значительная часть ошибок ученых в отношении к древностям происходит от невнимания к реставрациям, поскольку многие оказываются не в состоянии отличить древнюю работу от дополнений, сделанных взамен отбитых и утраченных частей. О подобных промахах можно было бы написать большую книгу, ибо даже самые ученые антиквары ошибались в этом отношении. Фабретти, основываясь на одном рельефе из Палаццо Маттеи<sup>29</sup>, изображающем охоту императора Галлиена, хотел доказать, что уже в те времена употреблялись подковы, прибитые гвоздями по теперешней манере; он не знал, что нога лошади была приделана позже несведущим скульптором. Добавления такого рода часто давали повод к смехотворным умозаключениям. Монфокон, например, истолковывает свиток или жезл, вложенный в новое время в руку фигуры Кастора или Поллукса из Виллы Боргезе, как свод правил конных состязаний, а в подобном же свитке новой работы, который держит Меркурий из Виллы Людовизи, он усматривает труднообъяснимую аллегория; точно так же Тристан<sup>30</sup> принимает ремень щита в руках мнимого Германика на знаменитом агате из Сан-Дени за статьи мирного договора. Это все равно, что сказать, будто святой Михаил крестил Цереру. Райт<sup>31</sup> считает доподлинно древней новую скрипку, вложенную в руку Аполлона из Виллы Негрони, и при этом ссылается на другую новую скрипку, которую держит маленькая бронзовая фигура из Флоренции, описанная также Аддисоном<sup>32</sup>. Он думает защитить таким образом честь Рафаэля, ибо, по его мнению, этот великий художник заимствовал форму скрипки, вложенной им в руки Аполлона из «Парнаса» в Ватикане, у вышеупомянутой статуи,