

**Testo e immagine. Un dialogo dall'antichità al contemporaneo**  
Текст и образ. От античности к современности  
a cura di Maria Redaelli, Beatrice Spampinato e Alexandra Timonina

# К истории рецепции и интерпретации творчества Боттичелли в России

Valentina Voytekunas

State Institute for Art Studies (SIAS), Moscow, Russia

**Abstract** The paper focuses on reception and interpretation of Botticelli's œuvre in Russian nineteenth-century cultural context. It describes the premises of interest in his work in literary and artistic circles starting from the 1830s and analyses a series of early publications dedicated to Botticelli that appeared in 1880s – 1890s. It reconstructs critical response of Russian writers and artists to his work and generally to the art 'before Raphael', considering various factors that influenced the reception of his style and image.

**Keywords** Russian Art Critique of the XIX Century. Botticelli. Reception. Interpretation. Primitives. Quattrocento.

**Summary** 1 Введение. – 2 Изученность вопроса. – 3 Асинхронность развития увлечения искусством 'до Рафаэля' в XIX веке в Европе и России. – 4 Боттичелли в письменных документах А.А. Иванова и В.А. Жуковского. – 5 Боттичелли и другие итальянские мастера Средних веков и Раннего Возрождения в художественном сознании XIX века. – 6 Роль литературы в восприятии ранних мастеров. – 7 Особенный характер сложения мифа Боттичелли. – 8 Боттичелли в переписке А.А. Григорьева. – 9 Публикации о Боттичелли (1883-1895). – 10 Выводы.



Edizioni  
Ca' Foscari

**Quaderni di Venezia Arti 2**

ISBN [ebook] 978-88-6969-362-5 | ISBN [print] 978-88-6969-363-2

**Open access**

Submitted 2019-10-01 | Published 2019-11-25

© 2019 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

DOI 10.30687/978-88-6969-362-5/003

## 1 Введение

Недавние выставки, посвященные Сандро Боттичелли, показанные музеями разных стран (Европы, Америки, Японии),<sup>1</sup> а также приуроченные к ним научные события<sup>2</sup> демонстрируют устойчивый интерес к итальянскому мастеру Кватроченто и актуальность исследований как собственно жизни и творчества художника, так и разнообразных форм воздействия его искусства на мировую культуру последующих веков. Особенное внимание современных кураторов выставок и историков искусства сосредоточено на периоде последней трети XIX – начала XX века, когда случилось ‘переоткрытие’ Боттичелли, которое охватило необыкновенно широкую аудиторию, одновременно проникнув как в высокую, так и массовую культуру, и многопланово отразилось в художественной критике, литературе, изобразительном искусстве, театре, моде, книжной иллюстрации, рекламе, фотографии, плакате (Evans et al. 2016). Это переосмысление творчества мастера происходило в сложнейшем историко-культурном контексте, на фоне стремительного развития науки и техники, смелого натиска современного искусства, качественной эволюции знаточества и параллельного сложения национальных научных школ искусствознания. Боттичелли, прежде особо не выделявшийся среди мастеров Кватроченто, в это время ‘переизобретается’,<sup>3</sup> превращается из исторической фигуры в некий культурный символ, отражающий проблемы современности, а его творче-

**1** В последние годы большие и малые выставки, посвященные собственно Боттичелли или с участием его произведений проходили по всему миру. Среди них: *Le Storie di Botticelli tra Boston e Bergamo* (L'Accademia Carrara di Bergamo, 2018-9); *Truth and Beauty: The Pre-Raphaelites and the Old Masters* (The Legion of Honour Museum in San Francisco, 2018); *Money and Beauty: Botticelli and the Renaissance in Florence* (Bunkamura Art Museum, Tokyo, 2015); и др. Особенно стоит отметить масштабный проект, реализованный совместными усилиями Берлинской картинной галереи (Berliner Gemäldegalerie) и Музеем Виктории и Альберта, который был показан под разными названиями: в Берлине – *The Botticelli Renaissance* (24 сентября 2015-24 января 2016), в Лондоне – *Botticelli Reimagined* (5 марта-3 июля 2016), посвященный истории отражения творчества мастера в европейской культуре XVIII-XXI вв.

**2** К лондонской выставке *Botticelli Reimagined* была приурочена международная конференция, состоявшаяся в музее Виктории и Альберта (13-14 мая 2016), материалы которой были опубликованы (Debenedetti, Elam 2019).

**3** В течение XIX – начала XX вв. образы многих других выдающихся художников прошлого оказались в культурном сознании также сконструированы заново. За этот период были не только «переоткрыты» фра Беато Анджелико, Лоренцо Лотто, Эль Греко, братья Лёнен, Вермеер, Ватто, Шарден, но и заново осмыслено творчество Леонардо да Винчи, Микеланджело, Рембрандта, Веласкеса, репутация которых всегда была высока – об этом писали многие исследователи (Bullen 1979; Haskell 1980; Østermark-Johansen 1998; McQueen, A. 2003; Macartney, H. 2010; Clarke 2014; Faroult et al. 2014; Mirabile 2016; Storm 2016; etc.).

ство становится объектом научных дискуссий и творческих экспериментов (Melius 2010). Исследования последних лет корректируют традиционные представления и позволяют увидеть, что приближаясь к рубежу XIX-XX веков 'мания Боттичелли' охватила не только английских художников, писателей и поэтов-эстетов, как это считалось ранее, но также интеллектуальные и артистические круги других стран: осмысление феномена Боттичелли происходило в ходе интенсивного интернационального диалога,<sup>4</sup> в который оказались вовлечены в том числе и представители русской культуры.

По историческим меркам Боттичелли очень быстро превратился в художественном сознании из малоизвестного и второразрядного художника в мастера первой величины. В прославленной книге *Образы Италии* Муратов начинает очерк о Боттичелли следующими словами:

Странно подумать, что лет пятьдесят тому назад Боттичелли считался одним из темных художников переходного времени, которые прошли в мире лишь затем, чтобы приготовить путь Рафаэлю. Люди нашего поколения вырастают с иным представлением о судьбах искусства. Флорентийское кватроченто кажется нам не переходным, но лучшим моментом Возрождения, и гений Боттичелли обозначает для нас высшую его точку. (Муратов 1911, 175)<sup>5</sup>

В этом фрагменте интересно упоминание Муратова о сроке в пятьдесят лет, за который, по его словам, кардинально изменилось отношение к мастеру. Указание на то, что отношение к Боттичелли становится иным после 1860-х, то есть ближе к 1870-м годам, конечно, имеет отношение не только к русской рецепции, а к общеевропейской истории триумфального признания Боттичелли и закономерным образом отсылает к легендарному тексту, с которого началось 'переоткрытие' мастера Кватроченто – впервые опубликованному в 1870 году и мгновенно завоевавшему популярность, эссе английского писателя, историка искусства и ос-

<sup>4</sup> Изучение Боттичелли, как и культуры Ренессанса в целом, начиная с конца XIX в. становится «поразительно космополитическим делом, в котором личные контакты и сотрудничество играли важную стимулирующую роль» («the study of Italian Renaissance art has since the nineteenth century been a strikingly cosmopolitan affair, in which personal contacts and collaborations have played important catalytic roles» (Debenedetti, Elam 2019, 161). И точно также, как представители разных национальностей оказались объединены в своем исследовательском интересе к Боттичелли, художники разных стран были вовлечены в процесс художественной интерпретации наследия мастера.

<sup>5</sup> Здесь и далее цитаты из дореволюционных изданий приведены в соответствии с современными нормами правописания.

новоположника английского эстетизма Уолтера Пейтера,<sup>6</sup> имя которого появляется в конце очерка Муратова.

Для поколения Муратова такой, ныне общепринятый, взгляд на историю рецепции Боттичелли был уже естественным – к этому времени в России были хорошо известны имена английских писателей, которые научили по-новому смотреть на творчество художника,<sup>7</sup> а модницы уже были осведомлены, что прическа «à la Боттичелли» подходит не всем (Стафф 1903, 139). Однако действительный процесс освоения творчества мастера существенно запаздывал: даже в начале 1890-х годов имя мастера в России не было широко известно. П.П. Перцов, вспоминая о тех впечатлениях, которые произвел на него, тогда молодого двадцатичетырехлетнего журналиста, только что переехавшего в столицу, петербургский литературный мир, характеризуя внешность З.Н. Гиппиус, писал:

Помню в те вечера и Зинаиду Николаевну Гиппиус-Мережковскую, сопровождавшую мужа. Высокая, стройная блондинка с длинными золотистыми волосами и изумрудными глазами русалки, в очень шедшем к ней голубом платье, она бросалась в глаза своей наружностью. Эту наружность несколько лет спустя я назвал бы ‘боттичелиевской’, но в 1892 г. провинциальный недоросль еще ничего не слышал о Боттичелли. (Перцов 2002, 89)

Характеристика ‘провинциальный недоросль’ в данном случае не более чем самоирония: с большой уверенностью можно сказать, что Перцов – уроженец Казани, получивший прекрасное образо-

**6** Эссе У. Пейтера под названием «Фрагмент о Сандро Боттичелли» («A Fragment on Sandro Botticelli») было первоначально опубликовано в августе 1870 года в *Fortnightly Review*, одном из самых известных и влиятельных журналов Англии второй половины XIX в. В 1873 году этот текст вошел в книгу Пейтера, *Studies in the History of the Renaissance* (Pater 1873). Второй раз книга вышла в том же издательстве спустя четыре года под названием *The Renaissance: Studies in Art and Poetry* (Pater 1877), которое сохраняется во всех дальнейших многочисленных переизданиях.

**7** Эссе Пейтера, посвященное Боттичелли, впервые на русском языке было опубликовано в 1903 году в переводе З.А. Венгеровой (Патер 1903). Целиком книга английского писателя вышла в России только в 1912 году (Патер 1912). Помимо работ Пейтера, в начале XX века на русском языке были опубликованы и другие сочинения английских писателей (Рескин 1900; Рескин 1902; Ли 1914; и др.) Конечно, русские интеллектуалы знакомились со всеми этими работами значительно раньше их выхода в России, читая оригинальные издания. В предисловии *Образов Италии* П.П. Муратов писал: «У английских писателей мне не только пришлось учиться Италии, но и учиться писать об Италии. Высокие примеры Дж.А. Симондса [Дж.А. Саймондса] и Уолтера Патэра [Пейтера] были у меня всегда перед глазами. Моя благоговейная признательность за все удачное в этом опыте – их памяти» (Муратов 1911, 15).

вание,<sup>8</sup> уже в студенческие годы начавший печататься в столичных газетах (Перцов 2002, 8), охарактеризованный З.Н. Гиппиус как «человек с большим вкусом и большим умом» (Перцов 2002, 7), – не знал в это время о Боттичелли только потому, что это увлечение, хотя уже и зародилось в России, еще не переросло рамки пристрастий избранных, не стало заметным общественным явлением. И не только будущему автору книги, посвященной Венеции и венецианской живописи, которую он напишет уже в конце 1890-х годов,<sup>9</sup> потребовались эти ‘несколько лет’, чтобы имя мастера Кватроченто закрепилось в памяти. Совсем вскоре замедленность развития вкусов стремительно компенсировалась: в начале XX века ‘качества Боттичелли’ стали ‘более точно и незыблимо установлены, чем законы света и тяготения’ (Муратов 2008, 258).

## 2 Изученность вопроса

Если воздействие Боттичелли на русскую литературу и искусство начала XX века уже попало в поле зрения как русских, так и зарубежных исследователей (Файнберг 1996; Иванникова 2006; Гребнева 2008; Русакова 1966, 51; 82-3; Неклюдова 1991, 235-46; Burini 1994; etc.), то период, ему предшествовавший, пока не привлекал внимания. Однако обращение к нему представляется важным, оно может дать много для понимания особенности восприятия Боттичелли на рубеже XIX-XX вв. Как показали блестящие фундаментальные исследования Ф. Хаскелла, Р. Розенблюма, Э. Гомбриха, а также недавно вышедшие работы других ученых (Rosenblum 1969; Haskell 1980, 146-91; Gombrich 2002; Debenedetti 2019, 94-115), волна интереса к дорафаэлевскому искусству в последней трети XIX века, включая творчество Боттичелли, воспринимавшаяся наблюдателями этого явления как нечто новое, помещенная в более широкие хронологические рамки, отражала естественный ход развития истории вкуса и цикличность в тяготении к лаконичным формам. Неслучайность ‘открытия’ Боттичелли, включенность этого явления в общий, длитель-

---

**8** Петр Петрович Перцов родился в 1868 году в дворянской семье. Закончил с серебряной медалью казанскую гимназию (1887) и юридический факультет Казанского университета (1892).

**9** В течение года (с весны 1897 по весну 1898) Перцов жил за границей, преимущественно в Италии, где изучал искусство Ренессанса. Итальянские впечатления легли в основу очерков, посвященных венецианскому искусству, которые были написаны в это время, но опубликованы только через несколько лет. Впервые книга вышла в 1905 году (Перцов 1905), через несколько лет была переиздана (Перцов 1912).

ный временной поток, отдельными учеными осознавалась еще в конце XIX века: к примеру, французский историк искусства Л. Розенталь в работе, в которой исследовались причины восстановления репутации Боттичелли во второй половине столетия, писал:

Чтобы имя Боттичелли стало популярным, потребовалась сотня лет медленной и почти загадочной подготовки, результаты которой были блестящими (Pour que le nom de Botticelli devint populaire, il a fallu cent années d'une préparation lente et quasi mystérieuse dont les résultats seuls ont été éclatants). (Rosenthal 1897, 15)

### **3 Асинхронность развития увлечения искусством 'до Рафаэля' в XIX веке в Европе и России**

В развитии европейского взгляда на раннее искусство была закономерность и логика: неочевидная, но от этого не менее прочная нить связывала платья и прически *à la Botticelli* конца XIX - начала XX вв. - через назарейцев и английских прерафаэлитов - с рисунками Флаксмана и проектами Леду. Культурная ситуация в России в этом плане существенным образом отличалась. Искусство Боттичелли, как и в целом живопись дорафаэлевской поры, для русской культуры долго оставались 'неподходящими': во второй трети XIX в., когда уже успели сложиться европейские коллекции ранней живописи и известные немецкие и французские художники оказались воодушевлены дорафаэлевскими мастерами, в России был очень высок авторитет академического искусства; позднее, в 1870-1880-е годы, мечтательно-романтический дух Боттичелли был чужд деятельной эпохе художников-передвижников, которые утвердили новые демократические идейные и эстетические ориентиры и сплотили вокруг себя самые активные творческие силы. Лишь на самом краю XIX - в первые годы XX века, на фоне развития русских версий модерна и символизма, творчество ранних мастеров и Боттичелли набирает популярность и находит свое отражение в критике, литературе, изобразительном и театральном искусстве.

Тем не менее, через международные связи, русская культура XIX века с этим процессом постепенного освоения художественных явлений, не входивших в академический канон, хотя и не слишком последовательно, но соприкасалась. Как справедливо было замечено В.Ф. Левинсоном-Лессингом, в русской среде увлечения художниками-назарейцами и вдохновлявшей их средневековой и кватрочентистской живописью возникали и оставались по преимуществу за пределами России и в целом особенно не влияли на художественную жизнь внутри страны - задевая

лишь немногих, они не становились импульсом нового идейного или стилистического направления (Левинсон-Лессинг 1985, 146). При этом, мимо идей назарейцев, стремившихся вернуть в современное искусство «религиозность, невинность, чистоту стиля и верное изображение чувства» (Виноградов 2001, 223), а также собственно ранней итальянской живописи в первой половине XIX века не прошли крупнейшие представители русской культуры, что не позволяет оставить этот вопрос без внимания – тем более, что в это время произведения Боттичелли уже оказались замечены и его имя впервые появляется в дневниковых записях.

#### 4 Боттичелли в письменных документах А.А. Иванова и В.А. Жуковского

По-видимому, первым из русских, откликнувшимся на творчество Боттичелли, был А.А. Иванов, рассказавший в 1831 году в одном из отчетов Обществу поощрения художников о *Мадонне Магнификат*.<sup>10</sup> Описывая впечатления от коллекции Уффици, Иванов в целом невысоко оценивает флорентийскую школу раннего времени – что ожидаемо от недавнего выпускника Академии, – но для одной картины Кватроченто делает исключение. Хотя имя автора Иванов не указывает (скорее всего оно было ему неизвестным и не запомнилось), подробная передача всех деталей композиции не позволяет сомневаться, что речь идет именно о произведении Боттичелли:

Из картин одна заняла особенно мое внимание: Спаситель-младенец сидит на коленях у Богоматери, взирая в даль, протягивает правую руку, – взять приготовленное перо из руки Владычицы. Ангелы придерживают книгу, в которой Спаситель хочет изобразить свои мысли. (Виноградов 2001, 52)<sup>11</sup>

Необходимо отметить, что отчет составлялся вскоре после приезда в Италию, по пути следования в Рим, еще до знакомства с И.Ф. Овербеком и назарейцами, что говорит об эстетической чуткости Иванова и его собственной открытости к новому эстетическому опыту.

В близкое время в русских источниках оказывается упомянуто и имя Боттичелли: в дневниковой записи 26 мая /1 июня 1833 года В.А. Жуковский зафиксировал свое посещение палатцо Пит-

<sup>10</sup> Сандро Боттичелли, *Мадонна Магнификат* (*Madonna del Magnificat*), начало 1480-х годов, дерево, темпера. 118×118, Галерея Уффици, Флоренция.

<sup>11</sup> Отчет Обществу поощрения художников от 28 февраля 1831 года.

ти и охарактеризовал увиденную коллекцию живописи старых мастеров следующим образом:

В галерее старые весьма замечательные картины от Чимабуе до Рафаеля, где заметили прекрасные произведения Органьи, Фьезоле, Мазаччио, Липпи, Вероччио, учителя Леонардо, Андре дел Кастагно, *Боттичелли*, Креди, особенно Перужина. (Жуковский 2004а, 381; курсив автора)

Описанные примеры позволяют определить время первых, пока случайных соприкосновений с творчеством Боттичелли. Здесь нельзя не указать на особенный склад личностей Иванова и Жуковского, заметивших этого мастера, – они оба отличались жадной познания и при этом последовательностью и основательностью суждения, что позволяло им в индивидуальном восприятии органично синтезировать разные эстетические концепции и быть восприимчивыми к широкому кругу изобразительных источников. Русский зритель, не живший долгое время в Италии, не подпавший под воздействие немецкой романтической эстетики и плохо знакомый с идеями назарейцев, к раннему искусству был не столь внимателен, и даже более того – обычно относился критически. К примеру, М.П. Погодин, проведший месяц в Риме в 1839 году, так откликнулся на увлечения живописью ‘до Рафаэля’ в среде европейских интеллектуалов:

Зашли в церковь S-ta Maria del Popolo. Г<оголь> показывал нам здесь фрески Пентуриккио, ученика Перуджино, которым он вместе с Ж<уковским> удивляется; но я, признаюсь в невежестве, не вижу в них никакого особенного достоинства. (Виноградов 2012, 434)

В бумагах Иванова Боттичелли в дальнейшем не упоминался, в дневнике Жуковского его имя вновь возникнет через несколько лет. ‘Регистрируя’ посещение очередного флорентийского музея 26 ноября /3 декабря 1838 года, писатель записал:

В Académie des Beaux-Arts. Cimabue; Giotto; Giotto; Gaddi; Orcagna; Filippo Lippi; Domenico Ghirlandajo; Verochchio; Gentile da Fabriano; Fiesole; Masaccio; Lorenzo di Credi; *Sandro Boticelli*; Perugino; Fra Bartolomeo; Andrea del Sarto; Mariotto Albertinelli. Рисунки Микель-Анжа и Рафаеля. (Жуковский 2004b, 138; курсив автора)

Длинное перечисление мастеров, не прерываемое отступлениями, описаниями отдельных произведений, как бы намечающее единую линию художественного процесса от Средних веков до



Высокого Возрождения, возможно, было продиктовано не только желанием зафиксировать увиденное, но и отражало практический аспект сбора материала для задуманной совместно с немецким скульптором, учеником Торвальдсена Э. фон Лауницем истории изобразительного искусства.<sup>12</sup>

## 5 Боттичелли и другие итальянские мастера Средних веков и Раннего Возрождения в художественном сознании XIX века

Попадание Боттичелли в подобные общие списки художников, хотя и отражало некоторую заинтересованность, в то же время свидетельствовало о том, что Боттичелли в это время не выделялся из числа других дорафаэлевских мастеров. Хотя на протяжении XIX века неуклонно рос интерес к истории, древностям, очень немногие средневековые и кватрочентистские художники оказались в это время обособлены из общего массива старинного искусства. В русской печати до 1880-х годов только два мастера времени 'до Рафаэля' удостоились отдельных публикаций - Джотто (Попов 1848) и Фра Беато Анджелико (Чижов 1856; Фёрстер 1866). Выбор именно этих художников не был случаен: Джотто, основатель итальянской школы живописи, друг Данте, и Беато Анджелико, получивший свое прозвище<sup>13</sup> благодаря благочестию и красоте произведений, представлявших современникам «творением руки святого или ангела» (Вазари 1963, 262), уже в первой половине XIX века оказались мифологизированы: первый художник олицетворял своим творчеством начало современного европейского искусства, а второй стал носителем идеи высшей духовной чистоты и религиозной искренности.<sup>14</sup> Однако подобные примеры были редки. В целом мастеров Средних веков и Раннего Возрождения, в стиле которых сохранялась связь с предшествующим периодом, в XIX веке называли 'примитивами'. За этим понятием в смысловом отношении стояло не только

<sup>12</sup> Следы этой идеи сохранились в бумагах писателя, но дальше планов-конспектов дело не продвинулось (Жуковский 2004b, 478-9).

<sup>13</sup> В миру художника звали Гвидолино (Гвидо) ди Пьетро (Guido di Pietro), в постриге - фра Джованни да Фьезоле.

<sup>14</sup> К 1830-1840 годам Джотто и Беато Анджелико занимали в художественном сознании прочное место и входили в пантеон мастеров, внесших вклад в мировое искусство. Это нашло отражение в программах монументальных живописных произведений, таких, как *Триумф религии в искусстве* И.Ф. Овербека (1831-1840) и *Сонм великих художников всех времен и народов* П. Делароша (1837-1841), в свое время очень известных, где Джотто и Беато Анджелико изображены среди других художников прошлого.

указание на раннюю стадию развития,<sup>15</sup> но и присутствовала заметно выраженная качественная характеристика, отражающая представление о художественной незрелости и техническом несовершенстве.<sup>16</sup> Типичное отношение к раннему искусству, которое в России сохранялось до конца XIX века, иллюстрируют следующие слова М.И. Железнова, ученика К.П. Брюллова:

В XIII и XIV столетиях, когда искусство было в младенчестве, художники мало обращали внимания на красоты форм и, рисуя фигуры, довольствовались верным выражением чувств человека. (Машковцев 1952, 175)

Искусство Кватроченто также еще не рассматривалось как самодостаточное, представлялось периодом накопления художественных сил перед «знаменитостями цветущей эпохи» (Буславев 1886, 291) XVI-XVII веков – ‘титанами’ Высокого Возрождения и представителями болонской школы живописи.

## 6 Роль литературы в восприятии ранних мастеров

Эстетические вкусы XIX века были зависимы от литературы.<sup>17</sup> И в очень большой степени это касалось искусства ‘до Рафаэля’. Глаз, еще не приученный к языку ранней живописи, искал опоры в слове. Поэтому в первую очередь внимание русского любителя искусства, так же как и европейского (Haskell 1980, 55), привлекали те художники Средних веков и Раннего Возрождения, которые, начиная с *Жизнеописаний* Вазари, были признаны ключевыми фигурами в истории искусства, предопределили пути его развития (Джотто, Мазаччо). Также интерес вызывали художники, имевшие необычную биографию, занимательно и красноречиво отражавшую личные качества мастера, позволявшую закрепить за ними определенную ‘роль’ (Беато Анджелико, Филиппо Липпи).<sup>18</sup>

<sup>15</sup> *Primitivus* (лат.) – первый, самый ранний. Обычно творчество ранних мастеров было связано в эстетическом сознании с ‘началом живописи’. Например: Жуковский о пизанских фресках Кампо-Санто писал: «Стены покрыты фресками Жиотто, Буффалмако, Органья... Тут видишь начало живописи» (Жуковский 2004 а, 364).

<sup>16</sup> В современном искусствознании термин ‘примитив’ утратил оценочный оттенок и за ним закрепились другие значения (Богемская 2001; Суханова 2010, 264-65; etc.).

<sup>17</sup> К примеру, известно какую большую роль сыграла статья Жуковского *Рафаэлева ‘Мадонна’*, которая была опубликована в альманахе *Полярная звезда* в 1824 году, в восприятии Сикстинской Мадонны и воззрениях на Рафаэля в России (Шенле 1995-1996, 135-50).

<sup>18</sup> Например, исходя из биографических сведений, Беато Анджелико традиционно воспринимался как благочестивый художник-монах, святой прозреватель

Обращали на себя внимание и учителя самых прославленных живописцев: интерес и уважение к этим мастерам закономерным образом опирались на простую логику, подсказывающую, что если Леонардо, Рафаэль, Микеланджело, Тициан – великие мастера, то и их наставники (соответственно – Верроккьо, Перуджино, Гирландайо, Джованни Беллини) не могли быть плохими художниками. Конечно, эти условные умозрительные схемы предельно упрощают те процессы восприятия и осмысления наследия прошлого, которые имели место в XIX веке, и не могут вместить в себя всю полноту рефлексий по поводу живописи Средних веков и Кватроченто. Однако важность биографии художника для зрителей того времени очевидна. Учет этого фактора во многих случаях помогает понять, почему к одним мастерам относились с большим интересом и симпатией, чем к другим, хотя они могли быть представителями одной школы и их творчество иметь близкие художественные качества. К примеру, в дневниках Жуковского такой поэтичный мастер, как Чима да Конельяно только назван по имени, так же как Боттичелли, в то время как рядом с именем Джованни Беллини,<sup>19</sup> который упоминается неоднократно, писатель обычно приводит названия его произведений. Это вряд ли простая случайность: в *Жизнеописаниях* Вазари, которые для XIX века остаются важным источником сведений об итальянских мастерах, о Чиме да Конельяно сказано только, что он был учеником Беллини и выполнил много работ в Венеции.

Опосредованность взгляда на искусство прошлого объясняет почему представители русской культуры, сталкиваясь с произведениями раннего искусства в реальности, ‘видят’ мастеров Средних веков и Кватроченто очень избирательно. К примеру, Р. Джулиани рассказывает о приятельских отношениях Н. В. Гоголя с богатым банкиром Винченцо Валентини,<sup>20</sup> который владел ценной коллекцией живописи Раннего Возрождения. Эту коллекцию русский писатель, при его пристрастии к изящным искусствам, конечно, хорошо знал. Исследовательница пишет:

Отношения с банкиром были такими теплыми, что Гоголь даже указывал в качестве своего почтового адреса палаццо Валентини. Он часто сюда заходил и, будучи страстным поклонником искусства, не раз останавливался полюбоваться

---

ангельских небесных миров, а Филиппо Липпи – как ‘монах-сластолюбец’, живописец земных радостей.

**19** Творчество Джованни Беллини также вызывало симпатию у Гоголя: по свидетельству А. О. Смирновой, художник ему «нравился своей божественной наивностью» (Виноградов 2012, 250).

**20** Через Валентини, который по мнению Гоголя, был «честнее прочих здешних банкиров» писатель осуществлял денежные операции (Джулиани 2009, 251).

гордостью хозяина — ценной коллекцией древних скульптур и картин Кватроченто: Боттичелли, Гирландайо, Пинтуриккьо, Фра Беато Анджелико. (Джулиани 2009, 52)

При этом известно, что внимание Гоголя, как и остальных интеллектуалов этого времени, больше всего занимает Беато Анджелико — имя Боттичелли в его записях не встречается.

## 7 Особенности характера сложения мифа Боттичелли

В отличие от других ранних мастеров, Боттичелли не мог быть в первой половине XIX века 'прочитан' и принят только через событийный план биографии. Уолтер Пейтер писал о жизни мастера:

В эпоху, когда существование художников было исполнено превратностей, жизнь Боттичелли почти лишена была красок. Конечно, историческое исследование отмело многие анекдоты, собранные Вазари, проверило легенды о Липпи и Лукреции и восстановило репутацию Андреа дель Кастаньо. Но [вокруг имени] Боттичелли нет легенд, которые необходимо было бы рассеять. [...] С другими художниками его роднят только два важных события его жизни: он был вызван в Рим для росписи Сикстинской капеллы, а в позднейшие годы подпал под влияние Савонаролы и почти совсем исчез с горизонта, угнетенный религиозной меланхолией, длившейся до его смерти. (Пейтер 2006, 100-1)

Боттичелли мог быть 'разгадан' только через внимание к особенностям его художественного языка: признание уникальности его пластического видения давало тогда психологическую 'подсветку' биографии, превращало ее в жизнь романтического героя, наполненную сложными эмоциями и переживаниями. Чтобы 'примитив' обрел право на индивидуальность, должны были сформироваться определенные исторические и эстетические концепции: 'миф' Боттичелли, конечно, не мог возникнуть без влиятельных работ Я. Буркхардта, увидевшего сущность культуры Ренессанса в возвышении субъективного начала, в становлении самосознания личности,<sup>21</sup> и Пейтера, сумевшего это личностное своеобразие Боттичелли уловить и описать. До

<sup>21</sup> В классическом труде *Культура Италии в эпоху Возрождения* (*Die Kultur der Renaissance in Italien*, 1860), принесшем Буркхардту европейскую славу, он, отказываясь от позитивистского похода к истории, рассматривает Ренессанс как результат расцвета индивидуализма, в свете которого формируется интерес к античной культуре.

утверждения этих новых идейных рамок,<sup>22</sup> позволявших увидеть независимую ценность искусства Боттичелли, очень немногие зрители проявляли смелость опереться в своих суждениях на непосредственный опыт восприятия.

## 8 Боттичелли в переписке А.А. Григорьева

Один такой пример независимой оценки произведения Боттичелли Александром Ивановым был описан выше. Другой любопытный случай – упоминание имени Боттичелли в письме литературного критика и писателя А.А. Григорьева к своей знакомой Е.С. Протопоповой в 1858 году. Оно было обусловлено тем внешним сходством, которое Григорьев заметил, посещая музеи Флоренции, между типажам Боттичелли и внешностью адресата письма. Описывая свое восхищение итальянским искусством прошлого, изумляясь многообразию тех пластических характеристик, которые он в нем встречает – «Тут всякий *тип*<sup>23</sup> души получает свой идеальный образ», – Григорьев обращался к Протопоповой:

Знаете ли, что тип Ваш и Вашей матери в Мадонне Алессандро *Боттичелли*... – Да ведь совсем, понимаете ли – совсем как есть. (Виттакер; Егоров, 180; курсив оригинального текста)

Очевидно, что обращение к мастеру Кватроченто было ситуативным и зависимым от жизненных впечатлений. Оно не свидетельствовало об исключительной склонности к раннему искусству – диапазон интересовавших Григорьева художественных явлений был широк,<sup>24</sup> и, как известно, особенное чувство он питал к «мурилловской Мадонне»,<sup>25</sup> в которую «влюбился совсем так же, как способен был влюбиться в женщин» (Виттакер; Егоров, 150).<sup>26</sup> Однако в этом спонтанном реагировании, включаю-

**22** Утверждение нового взгляда на проблему Ренессанса не было стремительным, в массовое сознание идеи Буркхардта проникли ближе к рубежу XIX-XX века (Хейзинга 1997, 316). Первое русское издание книги вышло в 1876 году (Буркхардт 1876), следующее – уже в начале XX века (Буркхардт 1904-1906).

**23** Курсив оригинального текста.

**24** В одном из писем 1859 года Григорьев писал, что из Италии он вернулся на родину «с развитым чувством изящного, с оригинальным, но несколько капризно-оригинальным взглядом на искусство» (Виттакер; Егоров, 225).

**25** Мурильо Б.Э., *Мадонна с младенцем*, (ок. 1650), холст, масло, 157 × 107, Палаццо Питти, Флоренция.

**26** 'Муриллова Мадонна', перед которой, как признавался Григорьев, ему «случилось плакать» упоминается во многих письмах писателя. Это был также при-

щем искусство мастера Кватроченто в эмоции, непосредственно переживаемые 'здесь и сейчас', оказались удивительным образом предвосхищены те смыслы, с которыми искусство Боттичелли окажется связано в художественном сознании уже на рубеже XIX-XX веков, а 'тип души' Е.С. Протопоповой, 'сформулированный' Григорьевым через образы Боттичелли, отзовется в частых для этого времени апелляциях к боттичеллиевским образам при описании внешности современников.<sup>27</sup> Адресат Григорьева – Е.С. Протопопова, в будущем жена химика и композитора А. П. Бородин, была талантливой пианисткой и страдала астмой и, по всей видимости, в ее 'типе души', который возникает в сознании Григорьева, оказываются соотнесены не только ее внешний хрупкий облик, но и духовный строй личности, а также профессиональные занятия. Удивительно, как в этой мыслительной конструкции Григорьевна, связывающей реальность с искусством, оказались предвосхищены самые частые определения, к которым прибегали при описании произведений Боттичелли на рубеже веков: 'музыкальность',<sup>28</sup> 'грациозность', 'хрупкость', несколько болезненная утонченная 'некрасивость'<sup>29</sup> и т. д.

Озарение Григорьева, увидевшего в образе живой женщины боттичеллиевский 'тип души', как и импульс Иванова, задержавшегося перед полотном Боттичелли еще в 1831 году, были уникальны. Оба эти примера имеют оттенки случайного мистического прозрения: в свободных реакциях на Боттичелли Иванова и Григорьева не столько отражались текущие культурные тенденции, сколько провидчески предугадывались будущие. Об-

мер переноса на предмет искусства реальных чувств: произведением Мурильо Григорьев увлекся, усмотрев сходство образа Мадонны с Л.Я. Визард, в которую был страстно влюблен.

**27** Подобные сравнения в начале XX века приобретают расхожий характер. О 'боттичеллиевской' внешности З.Н. Гиппиус, как это отмечалось выше, писал П.П. Перцов; М.А. Кузмин в своем дневнике (1906) восторгается глазами Николая Большакова «преlestными, как у Венер Боттичелли»; М.В. Сабашникова в письме (1905) описывает девушку, участвовавшую в гипнотическом сеансе как 'пре-рафаэлитского ангела' «с пепельными волосами а la Boticelli, с бледным прелеstным и немного странным личиком»; и др. (Кузмин 2000, 206; Волошин 2013, 487).

**28** Например, М.В. Нестеров, в письме к А.А. Турыгину в 1897 году писал: «Сила и значение Боттичелли не в характеристике лиц, а в бесконечной лирике, музыке его картин» (Нестеров 1988, 163).

**29** В очерке, посвященном В.Э. Борисову-Мусатову, М.А. Волошин писал: «Есть художники, которые всю свою жизнь влюблены в одно лицо. [...] Их волнует отнюдь не красота, т. е. не то, что всеми считается красотой, а особая некрасивость. Этой некрасивости посвящают они всё свое творчество, украшают ее всеми сокровищами своего таланта, опрозрачивают, возводят ее на престол и силой своей любви создают из 'некрасивости' новую Красоту. [...] Боттичелли – классический пример такого художника, возведшего 'некрасивость', его волновавшую, на престол мировой красоты» (Волошин 2007, 94).

рашенность к искусству Боттичелли в этих случаях высвечивала открытое к новому опыту сознание и романтический дух, не подчиняющийся закрепившимся культурным схемам. Через эти черты индивидуальности Иванов и Григорьев станут важны и интересны на рубеже XIX-XX веков (Блок 1962; Гроссман 1914; Алленов 2010). Эстетическая чуткость Иванова и Григорьева опережали свое время. Даже в 1870-е годы, когда уже появились работы Пейтера и Рескина (Melius 2010, 50), а некоторые европейские художники уже успели испытать влияние творчества мастера – например, Г. Моро, А. Бёклин, С. Соломон, Э. Дега и др. (Evans et al. 2016, 228-32, 235), – русские художники и любители прекрасного, включая хорошо образованных и тонко чувствующих искусство, рассуждали о дорафаэлевской живописи довольно упрощенно и в своих суждениях не слишком отличались от своих предшественников, в 1830-е годы полагававших, что в Италии, «где есть Рафаэли, Корреджии, Тицианы, Гверчины и проч., не учатся над Джиотто».<sup>30</sup> В.Д. Поленов, получивший по окончании Академии художеств право поездки за границу, делясь итальянскими впечатлениями в письме (1874) к конференц-секретарю Академии П.Ф. Исееву, сообщал, что в галереях Флоренции его «особенно заинтересовали флорентинцы-реалисты, так называемые прерафаэлиты: Giotto, Lippi, *Botticelli*, Pinturicchio, Guirlandajo-Bigordi, Perugino», ему понравилась «простота, с которой они относятся к искусству и действительности», однако тут же добавлял:

Конечно, подражать им, к чему некоторые европейские художники в последнее время стремились, неправильно. Это то же самое, если бы взрослый человек стал из себя представлять наивного младенца, по меньшей мере это вышло бы странным. (Федоров-Давыдов, Недошивин 1970, 79)

Этот отзыв, свидетельствующий о настороженном отношении к раннему искусству, недоверии к своим чувствам, показателен также и тем, что Боттичелли здесь никак не выделяется, упоминается в общем ряду художников, живших ‘до Рафаэля’.

---

**30** Фрагмент резолюции, написанный на обращении А. Иванова к Обществу поощрения художников за разрешением поездки на север Италии, чтобы изучить «Джиотто, Иоанна да Фиезоле, Гирландайо, Синьорелли и других» (Виноградов 2001, 186).

## 9 Публикации о Боттичелли (1883-1895)

Процесс превращения Боттичелли из рядового мастера Раннего Возрождения в выдающегося художника отражают тексты 1880-1890-х годов. Впервые творчество Боттичелли оказывается освещено в книге А.В. Вышеславцева *Искусство Италии. XV век. Флоренция*,<sup>31</sup> где его искусство оказывается рассмотрено в разделе *Кватроченти* (Вышеславцев 1883, 304-27). Объясняя это название Вышеславцев пишет:

Кватроченти называются обыкновенно все художники XV ст. Мы ограничиваем это название и оставляем его за самыми типичными представителями эпохи. (Вышеславцев 1883, 279)

Представляя Боттичелли среди 'самых видных представителей своего века' – Филиппо и Филиппино Липпи, Беночцо Гоццолли и Гирландайо, – Вышеславцев так характеризует их общее место в истории искусства:

Никто из них не был, подобно Мазаччо и Донателло, предвестником новой эпохи; корифеями назвать их нельзя; но они были полными выразителями своего времени, столь богатого проявлениями творческого духа. (Вышеславцев 1883, 279)

Продолжая линию 'реалистов', намеченную еще Джотто, 'кватроченти' в сравнении с ними наделены «большою фантазией и поэтическим творчеством», они выражают «все влияния неустановившейся эпохи, более современной им литературы рисуют ее нравы и служат мерилом ее культуры» (Вышеславцев 1883, 280).

Исследователь добросовестно прослеживает историю жизни и деятельности Боттичелли, останавливается на главнейших его работах, и даже в некоторых фрагментах приближается к описанию индивидуальных свойств его живописи, говоря о «собственной фантазии» художника, в которой сплелись «и мифы древности, и романтический эпос, и его собственные поэтические грезы» (Вышеславцев 1883, 313). Однако в целом представление творчества Боттичелли здесь нельзя назвать удачным: через пару десятилетий такая характеристика Сандро, как «многосторонний, разнообразный, хотя и не столь талантливый, как Фра Филиппо» (Вышеславцев 1883, 304), или указание на то, что общее впечатление от *Рождения Венеры* – «несвязно и негармонично» (Вышеславцев 1883, 310), уже будут казаться глубоким архаизмом.

<sup>31</sup> Этому изданию предшествовала другая книга Вышеславцева, освещающая предшествующий этап истории итальянского искусства (Вышеславцев 1881).



В своем развернутом сочинении Вышеславцев опирался на широкий круг научных трудов и источников, который дает представление о литературе, которая читалась в это время. Хотя этот список работ не включал некоторых сочинений, уже имевших для этого времени несомненную актуальность (например, Пейтера), в целом он отражал уровень изученности истории итальянского искусства, достигнутый европейской наукой к 1880-м годам.<sup>32</sup> Однако желание быть предельно академичным и объективным, подчеркнутая апелляция к признанным авторитетам<sup>33</sup> также стали причиной недостаточной самостоятельности суждений, за что Вышеславцева позднее критиковал Муратов, уличая в обширных заимствованиях из многотомной *Истории итальянской живописи* Д. Кроу и Д.Б. Кавальказелле.<sup>34</sup>

Те же черты компилятивности свойственны для статьи В.В. Чуйко, опубликованной в *Вестнике изящных искусств* (Чуйко 1887). Это закономерно, так как автор во многом опирался на сочинения Вышеславцева и уже упомянутых выше итальянских ученых.<sup>35</sup> Чуйко рассматривает творчество Боттичелли на фоне общего развития итальянского искусства (от XI в. до собственно эпохи Кватроченто) и как предыдущий исследователь уделяет много внимания изложению исторического материала. Также как в книге Вышеславцева, в статье Чуйко в представлении творчества Боттичелли нет цельности. Он пытается описать особенный характер искусства мастера, но при этом не решается выйти за пределы традиции, признающей его типичным 'кватроченти'. Чуйко пишет, что Боттичелли

мастер тем более интересный и важный в истории итальян-

**32** Вышеславцевым были учтены если не все, то очень многие важные исследовательские труды и источники, известные к этому времени: Vasari 1878; Ilg 1871; Ruskin 1854; Куглер 1869-70; Куглер 1872; Schnaase 1844-64; Crowe-Cavalcaselle 1869-76; Förster 1869-78; Lübke 1878-79; и др.

**33** «В настоящей книге мы воздерживаемся от личных впечатлений и строго придерживаемся выводов и мнений современных писателей об искусстве; мы следуем им в подробностях и особенно в критической оценке художественных произведений», - предупреждал Вышеславцев в предисловии (Вышеславцев 1883, VII).

**34** В предисловии к *Образам Италии* Муратов писал, что книги Вышеславцева хоть и «принесли много пользы в деле ознакомления русских учащихся с ходом итальянской художественной истории», но, к сожалению, были несамостоятельны: «Автор во всем следует за теми иностранными писателями, авторитет которых он считает непогрешимым, - прежде всего за историками итальянской живописи Кроу и Кавальказелле. Местами сочинения А. Вышеславцева кажутся простой компиляцией или даже переводом их истории» (Муратов 1911, 10-11).

**35** В тексте Чуйко приводит выдержки из книги Вышеславцева *Искусство Италии. XV век. Флоренция*, ссылается на статью Д. Кроу, а в заключении приводит список работ Боттичелли с указанием их местонахождения, взятый из труда Кроу-Кавальказелле (Чуйко 1887, 462, 466, 471, 476).

ской школы этого раннего Возрождения, что он внес в нее субъективный элемент, элемент романтизма, мечтательности и чувства. В этом отношении, он стоит несколько в стороне от других своих современников, хотя, в общем, и он, подобно всем другим мастерам XV века, принадлежит к школе реалистов; но его реализм возрос на своеобразной почве личного чувства и облегся в романтическую форму. (Чуйко 1887, 465)

‘Включенность’ Боттичелли в общий круг ‘кватроченти’ проявляется и тогда, когда Чуйко представляя почерк художника, говоря о его ‘страстности’, ‘мечтательной фантазии’ и т. д., описывает его стиль через стилистику других мастеров:

В его стиле как бы соединились в одно органическое целое полурелигиозный, получувственный стиль Фра Филиппо и резкий реализм Поллайоло и Вероккьо; но к этому он присоединяет страстность своего темперамента, значительную гуманистическую образованность и поэтическую, несколько мечтательную фантазию, которая позволяет ему брать за темы, недоступные прежним художникам, и трактовать их своеобразно, ни в каком случае не подчиняясь преданию и установившимся приемам. Его Венеры и нимфы несколько не похожи на Венер и нимф древних статуй и барельефов; он их изображает по-своему, в духе собственного на них воззрения. (Чуйко 1887, 470)

Особенно заметна непоследовательность критика, когда после многих похвал, он, умаляя самобытность и значимость мастера, настойчиво подчеркивает его творческую зависимость от учителей и современников. К примеру, описывая одну из Мадонн Боттичелли, автор пишет:

Группы, драпировки, типы, – все здесь напоминает Филиппо Липпи, хотя Боттичелли нигде не возвышается до той совершенной красоты, какую впоследствии мы находим у Вероккьо и у Леонардо да Винчи. (Чуйко 1887, 468)

Завершает этот этап первого ‘приближения’ к Боттичелли и одновременно открывает собой новая статья З.А. Венгеровой, опубликованная в *Вестнике Европы* (Венгерова 1895).<sup>36</sup> С предшествующими работами ее роднит внимание к фактам, подробность в описании культурного фона, охватывающего не только эпоху

**36** Спустя два года эта статья войдет в сборник наиболее значительных работ Венгеровой *Литературные характеристики* (Венгерова 1897, 344-92).

Боттичелли, но и предыдущие столетия. Однако тексту Венгеровой свойственна иная, более эмоциональная интонация, в нем свободнее интерпретируется материал и по-новому расставляются акценты. Боттичелли здесь предстает уже как мастер, обладающий несомненной творческой индивидуальностью, которая сформировалась в определенных исторических условиях в уникальном контексте национальной культуры. Он уже не 'примитив' или типичный 'кватроченти':

Нельзя, как то делают некоторые историки искусства, причислять Боттичелли к общей группе прерафаэлитов и ставить его таким образом рядом с Джотто, фра Анджелико и их ближайшими учениками. (Венгерова 1895, 769)

Для Венгеровой Боттичелли – своеобразный 'ключ' к непостижимому искусству Леонардо:

Гений Леонардо, всеобъемлющий и сливающийся с голосом вечности в своем творчестве [...] далек и загадочен в своем духовном одиночестве. И потому, быть может, нашему времени близок Боттичелли, как ступень, ведущая к да Винчи. В его менее совершенном творчестве нам становится понятнее психологический момент, породивший Леонардо, и яснее очерчиваются настроения, которые составляют для нас главное обаяние 'возрождения'. Не достигая художественного совершенства своего великого современника, не обладая его гениальным свойством возноситься чрезвычайно высоко над временем и над человеческими чувствами, Боттичелли больше обнаруживает свои намерения и свою душу. Он живет теми же сложными чувствами, как и Леонардо да Винчи; но в его более робкой душе, с ее оттенками настроений и ее тревожными исканиями, этот общий идейный фон того времени становится близким и понятным. Все то, что поражает нас своей недостаточностью в творчестве Леонардо, открывается нам в картинах близкого ему по духу современника. (Венгерова 1895, 768)

Новые черты, обнаруживаемые в этой статье, конечно, уже свидетельствуют о воздействии концепций эстетизма и символизма: закономерным образом в тексте появляется имя Пейтера. Венгерова справедливо отмечает ту важную роль, которую сыграла его работа в конструировании нового образа мастера: «этюд о Боттичелли показал сущность и современное значение худож-

ника» (Венгерова 1895, 768), дал импульс новым исследованиям<sup>37</sup> и положил начало популярности мастера в современном искусстве и литературе.<sup>38</sup> Воздействие идей английского эстетизма сказалось во внимании Венгеровой к психологическим аспектам творчества Боттичелли: здесь уже представлена попытка увидеть образность мастера через его сложный «мир двойственных настроений» (Венгерова 1895, 787) – эта линия будет развита далее в текстах П.П. Муратова, А.Н. Бенуа, А.С. Дахновича и других критиков.

## 10 Выводы

Тексты Вышеславцева, Чуйко, Венгеровой, не свободные от недостатков и очень зависимые от европейских авторов, тем не менее, имели несомненное значение для популяризации Боттичелли в России и были важной ступенью на пути к пониманию сложности внутреннего содержания и оригинального характера пластического выражения его искусства.

Обращение к периоду, который предшествовал собственно времени широкого увлечения творчеством Боттичелли, когда в своей популярности он будет соперничать с Леонардо и Микеланджело, а про *Рождение Венеры* Муратовым будет сказано, что это «не только лучшая из картин Боттичелли, – это лучшая из всех картин на свете» (Муратов 1911, 179), имеет свою ценность и смысл. В свете поиска ‘начал’ культа Боттичелли особым образом проступают характерные национальные черты истории искусства XIX века и высвечиваются неявные механизмы восприятия художественных явлений, а также ясно осознается уникальная роль отдельных личностей в осуществлении преемственной связи в едином пространстве культуры.

<sup>37</sup> В сноске статьи приведены ссылки на следующие работы: Meyer 1890; Ulmann 1893; Warburg 1893; Richter 1883.

<sup>38</sup> О популярности Боттичелли и посвященных ему сочинениях Венгерова пишет: «После этюда Пейтера посвящено было Боттичелли множество статей и исследований как английскими, так немецкими и французскими художественными критиками. В новейшей французской литературе имя Боттичелли окружено ореолом особой вдохновенной красоты, и по поводу его картин написана не одна художественная страницы в книгах Поля Бурже, М. Барреса, Ан. Франса и др. (Венгерова 1895, 768).

## Библиография

- Алленов, Михаил М. (2010). «Александр Иванов в зеркале художественной критики (1880-1916)». *Культура, эпоха и стиль*. Классическое искусство Запада. Москва: Галарт, 349-67.
- Блок, Александр А. (1962). «Судьба Аполлона Григорьева». *Собрание сочинений*: в 8 т. Т. 5. Проза: 1903-1917. Москва; Ленинград Гослитиздат, 487-523.
- Богемская, Ксения Г. (2001). *Понять примитив. Самодеятельное, наивное и аутсайдерское искусство в XX веке*. Санкт-Петербург: Алетейя.
- Буркхардт, Якоб (1876). *Культура Италии в эпоху Возрождения*. Пер. со 2-го немец. издания. Санкт-Петербург: тип. Министерства путей сообщения (А. Бенке).
- Буркхардт, Якоб (1904-1906). *Культура Италии в эпоху Возрождения*. Пер. С. Бриллианта с 8-го изд., перераб. Л. Гейгером. Т. 1-2. Санкт-Петербург: типо-лит. «Герольд».
- Буслаев, Фёдор И. (1886). *Мои досуги*. В 2 т. Т. 1. Москва: Синодальная типография.
- Вазари, Джорджо (1963). *Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих*. Пер. А. И. Венедиктова и А. Г. Габричевского. Том II. Москва: Искусство.
- Венгерова, Зинаида А. (1895). «Сандро Боттичелли. Из эпохи 'Возрождения'». *Вестник Европы*. Декабрь. Книга, 12, 767-802.
- Венгерова, Зинаида А. (1897). *Литературные характеристики*. Санкт-Петербург: Типо-лит. А. Э. Винке.
- Виноградов, Игорь А. (сост.) (2001). *Александр Иванов в письмах, документах, воспоминаниях*. Москва: Издат. Дом «XXI век – Согласие».
- Виноградов, Игорь А. (сост.) (2012). *Гоголь в воспоминаниях, дневниках, переписке современников. Полный систематический свод документальных свидетельств*. В 3 т. Т. 2. Москва: ИМЛИ РАН.
- Виттакер, Ричард; Егоров, Борис Ф. (подгот.) (1999). *Аполлон Григорьев*. Письма. Москва: Наука.
- Волошин, Максимилиан А. (2013). *Собрание сочинений*. Т. 11, кн. 1. *Переписка с Маргаритой Сабашниковой 1903-1905*. Под общ. ред. В. П. Купченко и А. В. Лаврова. Москва: Эллис Лак.
- Волошин, Максимилиан А. (2007). *Собрание сочинений*. Т. 5. *Лику творчества*: кн. 2. *Искусство и искус*; кн. 3. *Театр и сновидение; Проза. 1900-1906: очерки, статьи, рецензии*. Сост., подгот. А. В. Лавров; коммент. К. М. Азадовский и др. Москва: Эллис Лак.
- Вышеславцев, Алексей В. (1883). *Искусство Италии. XV век*. Флоренция. Санкт-Петербург; Москва: Т-во «М. О. Вольф».
- Вышеславцев, Алексей В. (1881). *Джиотто и джиоттисты*. Санкт-Петербург; Москва: Тип. М.О. Вольфа.
- Гребнева, Марина П. (2008). «Персональный миф о флорентийском художнике Сандро Боттичелли в русской литературе XIX-XX веков». *Сибирский филологический журнал*, Вып. 3, 61-7.
- Гроссман, Леонид П. (1914). «Основатель новой критики». *Русская мысль*, 11, 1-19.

- Джулиани, Рита (2009). *Рим в жизни и творчестве Гоголя, или Потерянный рай: материалы и исследования*. Пер. с итал. А. Ямпольской. Москва: Новое литературное обозрение.
- Жуковский, Василий А. (2004 а). *Полное собрание сочинений и писем: В двадцати томах*. Т. 13. Дневники. Письма-дневники. Записные книжки. 1804-1833. Сост. и ред. О.Б. Лебедева и А. С. Янушкевич. Москва: Языки славянской культуры.
- Жуковский, Василий А. (2004 б). *Полное собрание сочинений и писем: В двадцати томах*. Т. 14. Дневники. Письма-дневники. Записные книжки. 1834-1847. Сост. и ред. О.Б. Лебедева и А. С. Янушкевич. Москва: Языки славянской культуры.
- Иванникова, Наталья В. (2006). «Сандро Боттичелли в русской поэзии». *Феномен творческой личности в культуре. Памяти В. И. Фатющенко. Материалы II международ. конф.* Москва: МГУ, 639-52.
- Куглер, Франц (1869-70). *Руководство к истории искусств*. Пер. с нем. Е.Ф. Корша. В 2 т. Москва: Тип. Грачева и К°.
- Куглер, Франц (1872). *Руководство к истории живописи со времен Константина Великого*. Москва: Тип. Грачева и К°.
- Кузмин, Михаил (2000). *Дневник. 1905-1907. Подгот. и коммент. Н. А. Богомолова и С. В. Шумихина*. Санкт-Петербург: Изд-тво Ивана Лимбаха.
- Левинсон-Лессинг, Владимир Ф. (1985). *История картинной галереи Эрмитажа (1764-1917)*. Ленинград: Искусство.
- Ли, Вернон (1914). *Италия: избранные страницы*. Пер. Е. Урениус, под ред. и с предисл. П. Муратова. Москва: Издание М. и С. Сабашниковых.
- Машковцев Николай Г. (сост.) (1952). *К. П. Брюллов в письмах, документах и воспоминаниях современников*. Москва: Изд-во Акад. художеств СССР.
- Муратов, Павел П. (1911). *Образы Италии*. Том 1. Москва: Научное слово.
- Муратов, Павел П. [1914] (2008). *Древнерусская живопись. История открытия и исследования*. Санкт-Петербург: Библиополис.
- Нестеров, Михаил В. (1988). *Письма: Избранное. Вступ. ст., сост., коммент. А. А. Русаковой*. Ленинград: Искусство.
- Патер, Уолтер (1903). «Сандро Боттичелли». Пер. с англ. З. В. Новый путь, 4, 25-34.
- Патер, Уолтер (1912). *Ренессанс: Очерки искусства и поэзии*. Пер. С.Г. Займовского с 5 англ. изд. Москва: Проблемы эстетики.
- Пейтер, Уолтер (2006). *Ренессанс. Очерки искусства и поэзии*. Пер. С. Займовского под ред. Е. Кононенко. Москва: БСГ-ПРЕСС.
- Перцов, Петр П. [1934] (2002). *Литературные воспоминания. 1890-1902 гг.* Вступ. ст., сост. и коммент. А. В. Лаврова. Москва: Новое литературное обозрение.
- Перцов, Петр П. (1905). *Венеция*. Санкт-Петербург: Типо-лит. «Герольд».
- Перцов, Петр П. (1912). *Венеция и венецианская живопись: Очерки*. 2-е изд., пересм. и испр. Москва: Образоват. Экскурсии.
- Попов, Александр Н. (1848). *Об итальянской живописи в средних веках. Джотто и его последователи*. Санкт-Петербург: Отт. Из Сев. обозрения.
- Рескин, Джон (1900). *Лекции об искусстве, читанные в Оксфордском университете в 1870 году*. Пер. Л. П. Никифоров. Москва: Маг. «Книжное дело» и И.А. Баландин.

- Рескин, Джон (1902). *Прогулки по Флоренции. Заметки о христианском искусстве*. Санкт-Петербург: Издание Л. Ф. Пантелеева.
- Русакова, Алла А. (1966). В. Э. Борисов-Мусатов. Ленинград; Москва: Искусство. Неклюдова, М.Г. (1991). *Традиции и новаторство в русском искусстве конца XIX – начала XX века*. Москва: Искусство, 1991.
- Стафф, Бланш (1903). *Секрет нравиться мужчинам*. Пер. с франц. Санкт-Петербург: Тип. М-ва путей сообщения.
- Суханова, Татьяна Н. (ред.) (2010). *Любительское художественное творчество в России XX века: Словарь*. Москва: Прогресс-Традиция.
- Файнберг, Маргарита А. (1996). «Сандро Боттичелли в художественном мире Блока». *Вопросы литературы. Июль-август*, 128-56.
- Федоров-Давыдов, Алексей А.; Недошивин, Герман А. (ред.). (1970). *Мастера искусства об искусстве. В 7 т. Т. 7. Искусство народов СССР. XIX-XX вв.* Москва: Искусство.
- Фёрстер, Эрнст (1866). *Жизнь и произведения фра Джованни Анджелико Фьезоле*. Пер. Е. Корша. Художественный сборник. I. Издание Московского общества любителей художеств. Под ред. гр. А. С. Уварова. Москва: Тип. Грачева и К°, 1-74.
- Хейзинга, Йохан [1920] (1997). «Проблема Ренессанса». Хейзинга Й., *Ното Ludens; Статьи по истории культуры*. Сост., пер. и авт. вступ. ст. Д. В. Сильвестров; науч. коммент. Д. Э. Харитоновича. Москва: Прогресс-Традиция.
- Чижов, Фёдор В. (1856). «Джованни Анжелико Фиезолийский, и об отношении его произведений к нашей иконописи». *Русская беседа*. Т. 4. *Жизнеописания*. Москва: Типогр. А. Семена, 131-218.
- Чуйко, Владимир В. (1887). «Сандро Боттичелли». *Вестник изящных искусств*: издаваемый при Императорской Академии художеств под ред. А. И. Сомова. Т. 5, вып. 6, 455-91.
- Шенле, Андреас (1995-1996). «О том, как Сикстинская Мадонна покровительствовала русскому романтизму». *Седьмые Тыняновские Чтения: материалы для обсуждения*. Вып. 9. Рига; Москва: ГП «Полиграфист», 135-50.
- Bullen, Barrie (1979). «Walter Pater's 'Renaissance' and Leonardo da Vinci's Reputation in the Nineteenth Century». *The Modern Language Review*, 74(2), 268-80.
- Burini, Silvia (1994). «Viktor Borisov-Musatov e Anton Cechov: lo spazio dell'armonia». *Quaderni del Dipartimento di linguistica e letterature comparate dell'Università degli studi di Bergamo*. Bergamo: Querini e associati, 53-70.
- Clarke, Alison V. (2014). *The Rediscovery of Fra Angelico in Nineteenth-century Britain*. Master thesis, University of London. URL <https://sas-space.sas.ac.uk/6305/>.
- Crowe, Joseph A.; Cavalcaselle, Giovanni B. (1869-76). *Geschichte der italienischen Malerei*. Bde. 1-6. Leipzig: S. Hirzel.
- Debenedetti, Ana; Elam, Caroline (eds) (2019). *Botticelli Past and Present = Conference Proceedings* (London, 13-14 May 2016). London: UCL Press.
- Evans, Mark.; Weppelmann, Stefan; Debenedetti, Ana (eds). *Botticelli Reimagined = Exhibition Catalogue* (London, 5 March-3 July 2016). London: V&A Publishing.

- Faroult, Guillaume (2014). «Watteau and Chardin, 'the Two Most Truly Painters of the Entire French School': The Rediscovery of Watteau and Chardin in France, Between 1820 and 1860». Faroult, G.; Preti, M.; Vogtherr, C.M. (eds), *Delicious Decadence: The Rediscovery of French Eighteenth-Century Painting in the Nineteenth Century*. Farnham: Ashgate, 29-42.
- Förster, Ernst (1869-78). *Geschichte der italienischen Kunst*. Bde. 1-5. Leipzig: T. O. Weigel.
- Lübke, Wilhelm (1878-79). *Geschichte der italienischen Malerei vom vierten bis ins sechzehnte Jahrhundert*. Bde. I, II. Stuttgart, Ebner & Seubert.
- Gombrich, Ernst H. (2002). *The Preference for the Primitive: Episodes in the History of Western Taste and Art*. London: Phaidon Press.
- Haskell, Francis (1980). *Rediscoveries in Art: Some Aspects of Taste, Fashion, and Collecting in England and France*. Ithaca (NY): Cornell University Press.
- Ilg, Albert (ed.) (1871). *Cennini, Cennino: Das Buch von der Kunst oder Tractat der Malerei. Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance*. Wien: Braumüller.
- Macartney, Hilary (2010). «The Murillo/Velázquez debate: Aspects of the Critical Fortunes of Murillo and Velázquez in Nineteenth- and Early Twentieth-century Writing on Spanish Art in the UK». Glendinning, Nigel; Macartney, Hilary (eds), *Spanish Art in Britain and Ireland, 1750-1920: Studies in Reception in Memory of Enriqueta Harris Frankfurt*. Tamesis: Woodbridge, 162-87.
- McQueen, Alison (2003). *The Rise of the Cult of Rembrandt: Reinventing an Old Master in Nineteenth-Century France*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Melius, Jeremy N. (2010). *Art History and the Invention of Botticelli*. UC Berkeley. URL <https://escholarship.org/uc/item/98r1q0mq>.
- Meyer, Julius (1890). «Zur Geschichte der florentinischen Malerei des XV Jahrhunderts. Sandro Botticelli in der zweiten Periode seiner Thätigkeit. Filippo Lippi, Raffaellino del Garbo, Piero di Cosimo». *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen*, XI. Berlin: G. Grote'sche Verlagsbuchhandlung, 3-35.
- Mirabile, Andrea (2016). «'Lorenzo Lotto' di Anna Banti: fra Longhi e Berenson». *Italica*, 93(2), 262-73.
- Østermark-Johansen, Lene (1998). *Sweetness and Strength: The Reception of Michelangelo in Late Victorian England*. Aldershot: Ashgate.
- Pater, Walter (1873). *Studies in the History of the Renaissance*. London: Macmillan and co.
- Pater, Walter (1877). *The Renaissance: Studies in Art and Poetry*. London: Macmillan and co.
- Richter, Jean P. (1883). *Italian Art in the National Gallery*. London: S. Low, Marston, Searle, and Rivington.
- Rosenblum, Robert (1969). «Toward the Tabula Rasa». Rosenblum, Robert. *Transformations in Late Eighteenth Century Art*. Princeton: Princeton University Press, 146-92.
- Rosenthal, Léon (1897). *Sandro Botticelli et sa réputation a l'heure présente*. Dijon: Félix Rey.
- Ruskin, John (1854). *Giotto and his works in Padua: being an explanatory notice of the series of woodcuts executed for the Arundel Society after the frescoes in the Arena Chapel*. London: Printed for the Arundel Society.
- Schnaase, Carl (1844-64). *Geschichte der bildenden Künste im Mittelalter*. Bde. 1-5. Düsseldorf: Buddeus.



- Storm, Eric (2016). *The Discovery of El Greco: The Nationalization of Culture Versus the Rise of Modern Art (1860-1914)*. Eastbourne: Sussex Academic Press.
- Vasari, Giorgio [1568] (1878). *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architetti*. Con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi. Voll. 1-2. Firenze: G.C. Sansoni.
- Ulmann, Hermann (1893). *Sandro Botticelli*. München: Verlagsanstalt für Kunst und Wissenschaft.
- Warburg Aby (1893). *'Geburt der Venus' und 'Frühling': eine Untersuchung über die Vorstellungen von der Antike in der italienischen Frührenaissance*. Hamburg; Leipzig: L. Voss.

