УДК 7.072
EDN: XTFZZA
https://elibrary.ru/xtfzza
DOI: 10.37953/3033-7615-2026-3-1-557-581

К истокам формирования профессии преподавателя истории искусства в конце XVIII — начале XIX века

Ирина М. Марисина
Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, Москва, Россия, i.marisina@gmail.com

Аннотация
В статье предпринимается попытка осветить, опираясь на представления современников, ряд особенностей начального этапа сложения в России и Европе Нового времени практики преподавания истории художеств. Под этим углом зрения рассматриваются фигуры и воззрения педагогов-искусствоведов конца XVIII — начала XIX века, таких как Н.Ф. Кошанский и И.-Д. Фиорилло, автор первого в европейском искусствознании научного труда, посвященного истории русского искусства.

Ключевые слова: история искусства, преподавание, академическая дисциплина, «Журнал изящных искусств», И.-Т. Буле, Н.Ф. Кошанский, И.-Д. Фиорилло, конец XVIII — начало XIX века

Для цитирования: *Марисина И.М.* К истокам формирования профессии преподавателя истории искусства в конце XVIII — начале XIX века // Academia. 2026. № 3. С. 557—581. DOI: 10.37953/3033-7615-2026-3-1-557-581

On the origins of the Art History Profession: Academic Teaching in the late 18th and early 19th centuries

Irina M. Marisina
Research Institute of Theory and History of Fine Arts of Russian Academy of Arts, Moscow, Russia, i.marisina@gmail.com

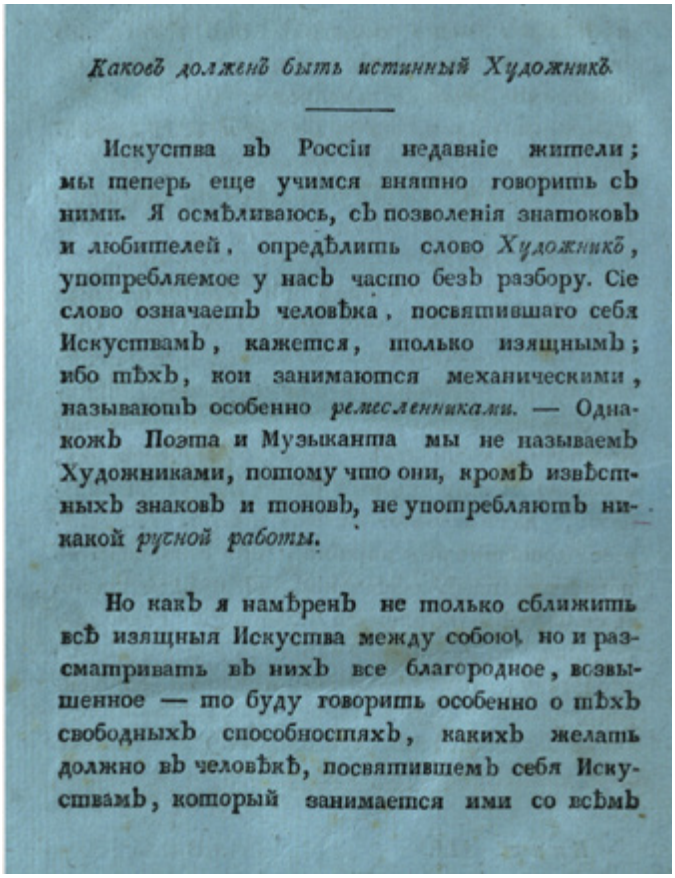
Abstract
This article attempts to shed light on certain aspects of the initial stage in the development of art history teaching in Russia and Europe during the Early Modern period (The New Time), drawing on the accounts of contemporaries. From this perspective, the article examines the figures and views of art historians and educators of the late 18th — early 19th centuries, such as N.F. Koshansky and J.D. Fiorillo, the latter being the author of the first European academic study dedicated to the history of Russian art.

Keywords: art history, academic teaching, academic discipline, *Journal of Fine Arts*, J.-T. Buhle, N.F. Koshansky, J.-D. Fiorillo, late 18th — early 19th century

*For citation: Marisina, I.*M. (2026), "On the origins of the Art History Profession: Academic Teaching in the late 18th and early 19th centuries", *Academia,* 2026, no 3, pp. 557—581. DOI: 10.37953/3033-7615-2026-3-1-557-581

Знать причину, вызвавшую какое-нибудь сочинение — об этом публика совсем не заботится, и я бы уважил такое равнодушие, если бы мог это сделать без ущерба себе и даже самой публике.
Г. фон Реймерс, 1807

В 1807 году в Москве увидел свет премьерный номер первого отечественного «художественного повременного издания» — «Журнала изящных искусств». Его появление пришлось — в достаточной степени закономерно — на тот момент, когда история искусства широко и практически одновременно утверждалась в ряде стран Европы как отдельная программно закрепленная академическая дисциплина. К числу ее первых представителей в России принадлежали и Иоганн Теофил (Феофил) Буле, издатель журнала, и Николай Федорович Кошанский[1], автор статьи, помещенной в номере под говорящим названием: «Каков должен быть истинный художник?» **(ил. 1)**. Этот текст дал нам повод задуматься вослед Г. фон Реймерсу о причинах и обстоятельствах появления подобного сочинения. Задуматься в первую очередь потому, что при ближайшем рассмотрении поставленный в заглавии публикации вопрос оказался обращен не только к художникам, но и к первым представителям только формировавшегося тогда сообщества педагогов, освещавших перед слушателями вопросы развития художеств. Рассуждения Кошанского, одного из этих первопроходцев, вольно или невольно проливают свет на представления современников



Каковъ долженъ быть истинный Художникъ.

Искуства въ Россіи недавніе жители; мы теперь еще учимся внятно говорить съ ними. Я осмѣливаюсь, съ позволенія знатоковъ и любителей, опредѣлить слово *Художникъ*, употребляемое у насъ часто безъ разбору. Сіе слово означаетъ человѣка, посвятившаго себя Искуствамъ, кажется, только изящнымъ; ибо тѣхъ, кои занимаются механическими, называютъ особенно *ремесленниками*. — Однакожъ Поэта и Музыканта мы не называемъ Художниками, потому что они, кромѣ извѣстныхъ знаковъ и тоновъ, не употребляютъ никакой *грубой работы*.

Но какъ я намѣренъ не только сблизить всѣ изящныя Искуства между собою, но и разсматривать въ нихъ все благородное, возвышенное — то буду говорить особенно о тѣхъ свободныхъ способностяхъ, какихъ желать должно въ человѣкѣ, посвятившемъ себя Искуствамъ, который занимается ими со всѣмъ

Ил. 1. Н. Ф. Кошанский. Каков должен быть истинный художник? Первая страница статьи, опубликованной в «Журнале изящных искусств» (1807).

[1] Иоганн Готтлиб (Теофил) Герхард Буле в 1805–1811 гг. читал в Московском университете «теорию и историю изящных искусств в России»; Н. Ф. Кошанский в 1820-е гг. — курс истории изящных искусств в Царскосельском лицее.

конца XVIII — начала XIX века о том, каким должен быть (и отчасти — каким был на самом деле), *истинный* преподаватель истории искусства.

Еще вояжеры петровского времени, обозначая собственный интерес к художествам, осознавали необходимость распространения, а также систематизации и, при необходимости, обновления — знаний о данном предмете. Формировались привычка и одновременно навык не только *писать* по возвращении отчеты о своих путешествиях, но и постоянно *записывать*, фиксируя в письмах или дневниках разного рода художественные впечатления. Равным образом в обычай входила практика предварительного (и нередко продолжавшегося в ходе поездки) штудирования литературы о достопримечательностях тех территорий, которые планировалось посетить. Подобная любознательность предполагалась и в читателях дорожных писем или позднейших мемуаров путешественников: многие из последних (к великому сожалению для нас) нередко просто отсылали адресатов своих посланий к тем или иным печатным источникам, не желая, по их словам, утомлять корреспондентов рассказами о памятниках искусства, «о которых всюду описание имеется» [Шумахер 1862, с. 552].

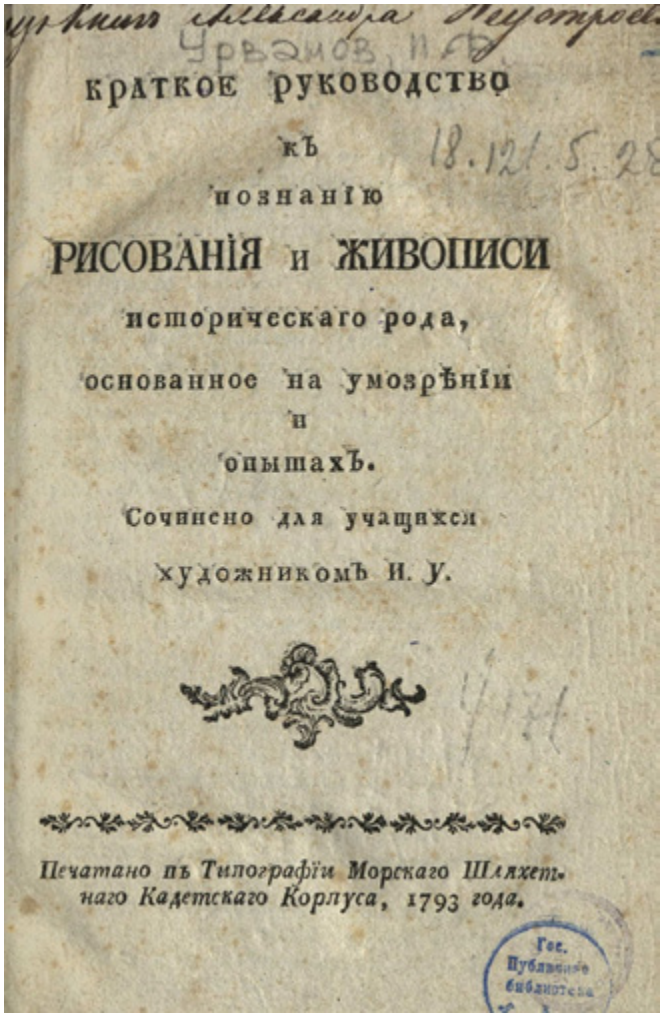
Оговоримся, что не только Россия, но и Англия, родоначальница традиции европейского Гранд-тура, на протяжении всего XVIII столетия не воспринимались «просвещенной Европой» (в лице, прежде всего, итальянских и французских авторов) как страны, способные произвести художественную школу[2]. В подобном контексте задача написать национальную историю искусств (и как следствие — донести ее до возможно более широкой аудитории) обретала особое значение. Именно таким желанием руководствовался, например, британский поэт Бейнбриг Баккеридж (1668–1733) — автор «Сочинения относительно английской школы художников»[3]. При этом к «своим» он причислял и многих приглашенных иностранных мастеров (по преимуществу уроженцев Северной Европы), когда-либо работавших в стране. Данный подход автора, наделяемого сейчас титулом первого британского историка искусства, перекликается с еще актуальным, спустя столетие, рассуждением Кошанского о «космополитичности» гения: «Отечество художника там, где он может усовершенствоваться и иметь в виду великия творения» [Кошанский 1807, с. 32].

Наши соотечественники, как известно, активно включались в круг европейцев-современников, осознававших путешествия «большие и малые» как образовательное предприятие — своего рода виртуальную «академию», в которой едва ли не главными «педагогами» становились сами произведения искусства. Картины, рисунки и монументально-декоративные росписи, памятники скульптуры и архитектуры, гравированные увражи и листы печатной графики (наиболее легко пересекавшие границы государств) пробуждали крепнувшее на протяжении XVIII века желание оценивать, узнавать, а также, что особенно важно в контексте нашего исследования, обобщать собственные впечатления и делиться ими в любой возможной форме.

В большинстве Академий художеств, зачастую ориентировавшихся друг на друга при выработке уставных положений, с первых лет существования осознавалась потребность вести «разговоры об искусстве». Сводившиеся к обмену мнениями, прежде всего среди самих художников-педагогов, они имели место

[2] В отношении Англии подобное мнение со стороны отдельных европейских историков искусства бытовало вплоть до 1870-х гг. Подробнее см.: [Haskell 1988, p. 205]. Применительно к России понятие художественной школы в первой четверти XIX века уже употребляется иностранцами. Подробнее см.: *Марисина И. М.* Императорская Академия художеств в лондонских публикациях по вопросам искусства первой четверти XIX века // Императорская Академия художеств в культуре Нового времени. Достижения. Образование. Личности. М.: БуксМАрт, 2016. С. 15–33.

[3] Труд Бакериджа был опубликован анонимно, в качестве приложения к первому английскому переводу «Искусства живописи» Роже де Пиля (1699): [*Buckeridge B.*] An Essay towards an English School of Painters // Roger de Piles. The Art of Painting, and The Lives of the Painters: Containing a Complete Treatise of Painting, Designing, and the Use of Prints. With Reflections on the Works of the most Celebrated Painters, and of the several Schools of Europe, as well Ancient and Modern. Being the most perfect Work of the Kind extant. Done from the French of Monsieur De Piles. To which is added, An Essay towards an English-School, with the Lives and Characters of above 100 Painters. London: J. Nutt, 1706: 398–480.


Урванов, И.Ф.

КРАТКОЕ РУКОВОДСТВО

КЪ

ПОЗНАНІЮ

РИСОВАНІЯ и ЖИВОПИСИ

ИСТОРИЧЕСКАГО РОДА,

ОСНОВАННОЕ НА УМОЗРѢНІИ

И

ОПЫТАХЪ.

Сочинено для учащихся

ХУДОЖНИКОМЪ И. У.

Печатано въ Типографіи Морскаго Шляхет-
наго Кадетскаго Корпуса, 1793 года.

Гос. Публичная библиотека

Ил. 2. И.Ф. Урванов. Краткое руководство к познанию рисования и живописи историческаго рода, основанное на умозрении и опытах (1793). Титульный лист.

как в ранних итальянских и французских институциях XVI — XVII веков, так и в тех заведениях, что во множестве возникали на протяжении следующего столетия в европейских государствах, включая Россию. Воспитывая навык критического суждения (без которого невозможно знаточество), подобное общение постепенно обретало статус важной составляющей программы академического образования. Положение о том, что «охочие и в художествах знание имеющие... рассматривая дела художников, рассуждениями своими... пользу приносить могут» [Регламент 2010, с. 32–33], вошло, как известно, в *Регламент Академии наук и художеств в Петербурге* (1747). Оно сохраняло актуальность и в стенах преемницы последней, петербургской Императорской Академии трех знатнейших художеств, где практическое наставление в искусствах обнаруживало очевидную связь с теоретическим знанием. «Книги по справедливости могут назваться великими учителями... кои научают нас воображениям и аллегории; а производству дела научают нас примеры, *разговоры и дружеския разсуждения художников о рисунках и картинах* (курсив наш. — *И.М.*)», — полагал выпускник Академии, живописец Иван Федорович Урванов [Урванов 1793, с. 15] **(ил. 2)**. Именно он впервые предложил в 1793 году своеобразную стратегию теоретического осмысления проблем преподавания рисунка и живописи. Осознавая, по его признанию, что «мы более учимся и учим практикою нежели теориею, и от того для объяснения искусства своего бываем недостаточны», он «разсудил... наконец собрать и привести в род системы все то, что мог узнать из своих собственных и чужих опытностей» [Урванов 1793, с. 1]. Данный подход, определенный им как

сочетание «умозрения и опытов», был воспринят, как мы увидим ниже, и педагогами-историками искусства.

Определенный набор фактов и суждений, попадающих в разряд историко-искусствоведческих, академические воспитанники неизбежно усваивали по мере знакомства с основными началами живописи, скульптуры и архитектуры. Сведения эти черпались, в частности, из доступных им трактатов об искусстве или практических руководств по тем или иным его видам, нередко представлявших собой, как «Рассуждение о свободных художествах» П.П. Чекалевского, набор заимствований «из разных иностранных сочинений»[4]. Показательно, что авторы подчас сами анонсировали компилятивный характер своих текстов, видя в таком обзорном собрании «мнений» пользу для образования молодых художников [Чекалевский 1792, Предисловие]. Подобные труды, а некоторые из них предназначались непосредственно «в пользу воспитанников Императорской Академии художеств»[5], адресовались и более широкой аудитории — то есть всем интересующимся данным предметом.

На протяжении XVIII века неуклонно росло число учебных заведений, в которых находило место преподавание, по меньшей мере, начатков истории искусства. Это было связано в первую очередь с обучением рисунку — дисциплине, необходимой для представителей многих профессий, как мирных, так и военных. К исходу столетия частные уроки, посвященные художествам, сделались также устойчивой приметой домашнего образования отпрысков дворянских и купеческих семей, тогда как «приватные» лекции по истории и теории искусства обретали все больше слушателей разного возраста и рода занятий, в том числе — университетских студентов.

Растущий интерес к предмету — будь то археология и «древности», биографии отдельных выдающихся мастеров[6], описания музейных и частных художественных коллекций или философские воззрения на искусство — неуклонно и порой практически одновременно был заметен на многих территориях Европы. Соответственно обозначалась потребность в знающих, штатно утвержденных в своей роли преподавателях-искусствоведах. Пионером здесь, как принято считать, стал профессор Гёттингенского университета Иоганн Доменик Фиорилло (1748–1821) **(ил. 3)**, в 1813 году возглавивший там кафедру, впервые специально отведенную для истории искусства (Буле, напомним, начал читать свои лекции о художествах в 1805 году, однако происходило это на Этико-Политическом Отделении Московского университета) [Объявление 1805, с. 18]. Примечательно,

[4] О потребности в новых текстовых пособиях свидетельствовало поручение, данное в первой половине 1770-х годов одному из педагогов Академии художеств, учителю истории и географии С.Ф. Бодуэну, «зделать проспекту с всеобщей истории, *а особливо касающийся до художеств* (курсив наш. — *И.М.*)». Задание, по всей видимости, было Бодуэном выполнено, ибо через пару месяцев проспект был «апробован». Подробнее см.: В зеркале судьбы. Русский исторический портрет: кат. выставки. СПб., 2025. С. 238. См. также: Бельский М.И. Портрет учителя истории и географии Бодуэна с двумя воспитанниками Академии художеств первого и третьего возраста. 1773. Х., м. Музей Академии художеств, Санкт-Петербург.

[5] См. [Чекалевский 1792]; [Виен И.] Диссертация о влиянии анатомии в скулптуру и живопись. Объясненное доказательствами, извлеченными из преданий Искусства и из самой Опытности, по существующим творениям славнейших Художников прошедших веков и наших времян. Сочинение Ивана Виена. *Изданное в пользу Питомцев С.П. Академии Художеств*. В Санктпетербурге. Печатано у Шнора, 1789; Краткое руководство к истории свободных художеств. *В пользу воспитанников Имп. Академии художеств*. СПб.: тип. Корпуса чужестранных единоверцев, 1794 [здесь и выше курсив наш. — *И.М.*] Последнее сочинение — анонимное, составленное на основе работ П.П. Чекалевского и Д.А. Голицына, — было предельно кратким и содержало вопросы в виде постраничных сносок для облегчения усвоения материала. Подробнее см: [Мозговая, Лаппо-Данилевский 2002, с. 170, 176–177]. Об источниках, которыми пользовался Д.А. Голицин, см.: Сечин А.Г., Абдуллина Д.А. (2024). Программная речь князя Д.А. Голицына «О рисунке» (1769): происхождение текста и его историко-эстетическое значение // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. Вып. 14(2). С. 282–308. URL: https://doi.org/10.21638/spbu15.2024.204 (дата обращения 23.09.2026).

[6] Как часть национальной истории искусств позиционировались и «биографии» самих академий художеств, этапы и основные вехи развития которых следовало фиксировать с первых лет существования институций (в Петербурге это объявлялось уставно закрепленной с 1764 года обязанностью академического конференц-секретаря). Данной задаче порой приходилось ждать своего решения не один десяток лет. Первой историей Императорской Академии художеств считается вышедший в 1807 году на французском языке труд Генриха Реймерса. См.: [*Reimers H. de.*] L'Académie impériale des beaux-arts à St.-Pétersbourg, depuis son origine jusqu'au règne d'Alexandre 1-er en 1807. St.-Pétersbourg: 1807; [Реймерс 1892].

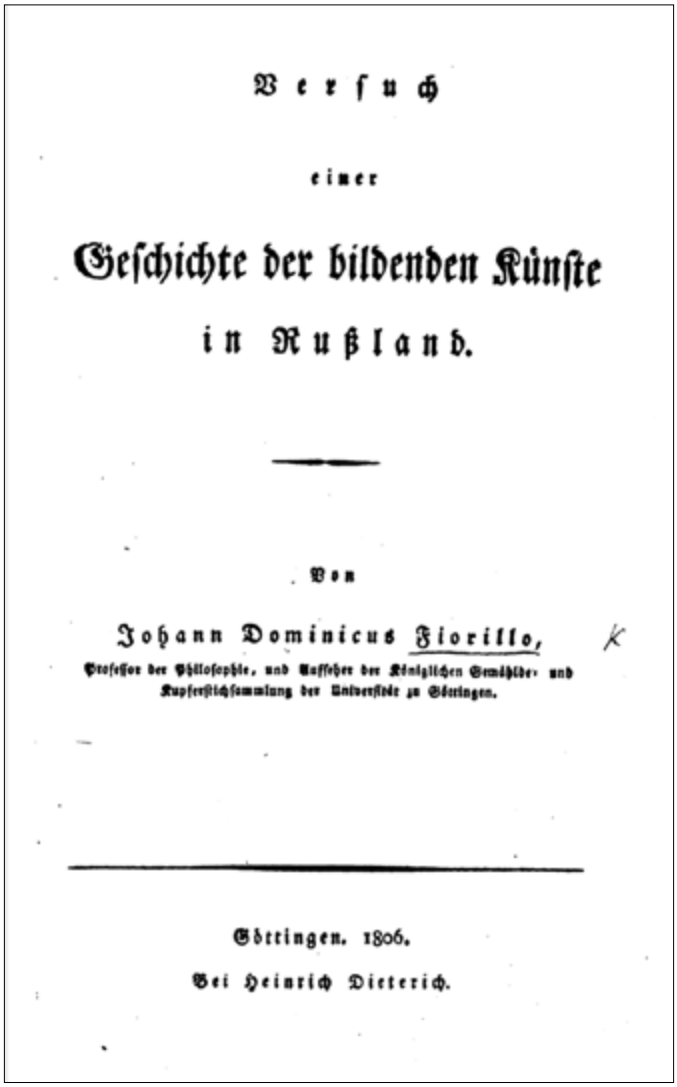


Ил. 3. Г. Швентерли по оригиналу И.-Д. Фиорилло. Портрет И.-Д. Фиорилло. 1789. Бумага, пунктир. Земельная библиотека Нижней Саксонии и библиотека Гёттингенского университета, Гёттинген.

что к моменту своего назначения Фиорилло, соотечественник Буле и его коллега по Гёттингену, уже являлся автором не только многотомной «Истории изобразительного искусства от его возрождения до новейшего времени» (охватывавшей искусство Италии, Франции, Испании и Британии)[7], но также отдельного «Опыта истории начертательных художеств в России» [Fiorillo 1806] **(ил. 4)** — первого в европейском искусствознании сочинения такого рода. Вследствие этого наследие немецкого ученого, никогда не бывавшего в России, обрело на русской почве, не без посредничества Буле, весьма важную и еще не до конца раскрытую роль. Об этом мы еще поговорим ниже.

Вернемся прежде к статье Николая Федоровича Кошанского. Как следует из ее названия, автор ставил перед собой задачу обрисовать перед читателем собирательный образ *идеального художника*, сблизив тем самым «все Изящные Искусства между собой» [Кошанский 1807, с. 18]. Однако при этом он не мог не обращаться и к представителям «смежных» занятий, таким как *историк*, *критик*, *знаток* или *любитель художеств*. Всех этих персон, включая художников, роднило, по его словам, умение *внятно говорить* с искусствами [Кошанский 1807, с. 18]. Последнее свойство проистекало из имманентного наличия таких качеств, как *живость ума*, *твердая память,* а также *дары душевные* — свойство, которое не раз подчеркивалось, например, в характере Рафаэля, славного,

[7] Geschichte der zeichnenden Künste von ihrer Wiederauflebung bis auf die neuesten Zeiten. Von J. D. Fiorillo. Göttingen, 1798–1808. Всего было издано пять томов. Первые два Фиорилло посвятил живописи Италии: римской и флорентийской (т. 1), а также венецианской, ломбардской и других итальянских школ (т. 2). Следующие три тома освещали историю живописи во Франции (т. 3), Испании (т. 4) и Британии (т. 5).


Verſuch
einer
Geſchichte der bildenden Künſte
in Rußland.
Von
Johann Dominicus Fiorillo,
Profeſſor der Philoſophie, und Aufſeher der Königlichen Gemählde- und Kupferſtichſammlung der Univerſität zu Göttingen.
Göttingen. 1806.
Bei Heinrich Dieterich.

Ил. 4. И.-Д. Фиорилло. Опыт истории начертательных художеств в России. Гёттинген, 1806. Титульный лист.

помимо прочего, «гением своей доброй натуры»[8]. Для представителей зарождающейся профессии педагогов-искусствоведов эти личностные особенности, дополненные *благоразумной страстью к славе* [Кошанский 1807, с. 21, 24], обещали признание современников и приобщение к числу «достойных мужей», которые «вели летопись истории искусства», включая «самого старого и, пожалуй, самого лучшего» из них — Джорджо Вазари (1511–1574) [Цит. по: Вакенродер 1977, с. 90].

Фигура равно любимого классицистами и романтиками Вазари, автора не только жизнеописаний выдающихся мастеров, но и целого ряда живописных полотен, особенно показательна в контексте рассматриваемой статьи Кошанского. Акцентируя ценность «рассуждений, писанных о теории своего искусства», последний настоятельно призывает художников «читать и писать» об этом, хотя бы «вместо забавы» [Кошанский 1807, с. 26][9]. Тем самым он обнаруживает неизбежные точки пересечения между позициями, с одной стороны, создателей «произведений искусственных», а с другой — потребителей, условно говоря, этих творений, то есть историков, любителей и знатоков художеств (эпитеты, равно приложимые к характеристике Буле, Фиорилло и самого

[8] Определение Дж. Вазари. См.: [Вазари 1933, с. 211]. И.Ф. Урванов, приводя перечень необходимых художнику «доброт», называет в их числе «душевный свет», который проистекает из соединения «воображений» художника о вещах с «разсуждением» [Урванов 1793, с. 5].

[9] Напомним, что Кошанский с 1811 по 1828 гг. состоял в Царскосельском лицее профессором русской и латинской словесности, ставившим целью своих уроков «изощрение и направление вкуса воспитанников к изящному слову...» [Селезнев 1861, с. 92].



Ил. 5. И.Ф. Баузе по оригиналу А. Граффа. Портрет Эрнста Платтнера. 1790. Бумага, резец.

Кошанского). Свойственная художнику-практику память «видов и предметов»[10] оказывается, например, «столь же потребна» сочинителю-теоретику. Без нее неизбежна утрата «определенности» и «точности описательной» — качеств, украшающих не только созданную на холсте картину, но также (если не в большей степени) письменное сочинение или устный рассказ о ней просвещенного интерпретатора: «ибо, чтобы дать верное суждение, должно твердо помнить» тот источник, которому живописцем «сделано подражание» [Кошанский 1807, с. 21–22].

Память «видов и предметов», по Кошанскому, включала в себя «память понятий», составляющих «в искусстве и в жизни (! — *И.М.*) человека связь мнений, называемых *правилами*». Одним из них, обязательным для становления подлинного, перефразируя Кошанского, «собеседника» художеств, объявлялось присутствие *воображения* и *душевного удивления,* благодаря чему уравнивались друг с другом красноречие *живописное*, *словесное* и *музыкальное*. Степень воздействия всех трех этих видов творческого самовыражения ставилась в зависимость от лаконично сформулированного правила: «только тот трогает, кто сам тронут» [Кошанский 1807, с. 25][11]. О том, что педагоги рубежа XVIII — XIX веков

[10] Ср. у И.Ф. Урванова: «память художнику служит хранилищем идей, приобретенных обозрением хороших вещей» [Урванов 1793, с. 32]. Рассуждения русских теоретиков на эту тему обнаруживают знакомство с трудами европейских мыслителей, в частности, Дж. Локка, трактовавшего память как «кладовую наших идей». См.: *Локк Дж.* Сочинения в 3-х т. Т. 1. Опыт о человеческом разумении. (Философское наследие. Т. 93). М.: Мысль, 1985, с. 198.

[11] Об этом же ранее писал Н.М. Карамзин в статье «Что нужно автору?», опубликованной в первой книжке альманаха «Аглая» за 1794 год. Ср.: «Слог, фигуры, метафоры, образы, выражения — все сие трогает и пленяет тогда, когда одушевляется чувством...». URL: https://imwerden.de/pdf/karamzin_statii_pisma.pdf (дата обращения 11.01.2025).

могли излагать свой предмет «с большим жаром», свидетельствует А.И. Тургенев, рассказывавший в письме к родным о прослушанной им в 1803 году в Лейпциге лекции об изящных искусствах в исполнении немецкого антрополога, медика и философа Эрнста Платтнера (1744–1818) **(ил. 5)** [Архив братьев Тургеневых 1911, с. 7]. Сильное впечатление могла производить, впрочем, и иная манера изложения материала: по воспоминаниям слушателей, в речах «славнаго профессора Буле», говорившего «свободно и ясно» [Фрейганг 1803][12], привлекали «беспристрастность», «истина» и «основательность» суждений [Цит. по: Марисина 2025].

Не секрет, что пути профессионального становления художника и историка искусства имеют много точек соприкосновения, что осознавалось и в рассматриваемое нами время. В частности, образование и первого, и второго не считалось завершенным без «щасливого путешествия» в Рим, предпринятого предпочтительно в качестве очевидца или, за отсутствием такой возможности, хотя бы посредством *полезного чтения*. Стимулируя процесс познания и развивая опыт сравнительных оценок, это позволяло должным образом подготовленному человеку узреть «Златую цепь, прикованную к Греции, простертую к Италии и оттуда в наши климаты, где истертые звена, кажется, хотят выпасть из рук наших!» [Кошанский 1807, с. 28–29]. Современники Фиорилло и Кошанского ощущали потребность установить в своем сознании, образно говоря, мировую «связь времен» (порой, казалось, почти утраченную) или, другими словами, преемственность исторических этапов развития художеств, от истоков их зарождения до текущего момента. Это побуждало отправляться в подобные вояжи не только на этапе начального «образования ума и сердца», но и в более зрелом возрасте, во имя вечного стремления «усовершенствоваться».

В свете вышесказанного объяснимо, что начиная с рубежа XVIII — XIX веков «странствующими» становятся не только художники, но и историки искусства, которых начинают все чаще приглашать в качестве профессоров в разные европейские институции (прежде всего, университеты и академии) для чтения авторского курса лекций. При составлении последнего привлекались не только «чужие» книжные знания, но и собственные зрительные впечатления, эмпирический опыт общения с искусством и его создателями, в том числе — приобретенный во время путешествий. Два эти подхода — критическое изучение печатных источников и апелляция к личным встречам с творениями художеств — будут и в дальнейшем составлять фундамент истории искусства как академической дисциплины.

Важно подчеркнуть, что ‘эта научная специализация являлась далеко не единственной (и в рассматриваемое нами время чаще — не основной). Первым приглашенный на подобную роль в Московский университет Буле был известен, прежде всего, как философ[13]. Помимо «Истории и Теории Изящных наук и искусств» (предлагавшихся желающим в виде «приватнейших лекций») он — профессор Политического отделения университета, надворный советник и «доктор» — преподавал «Критическую Метафизику, Естественное Право, публичное и народное», предлагая также «лекции или о Философии, или о Латинской и Греческой Литературе» [Объявление 1805, с. 18]. В том же 1805–1806 учебном году курс истории искусств можно было прослушать и на отделении Словесных наук, где его читал — наряду с разбором «лучших Российских Прозаиков и Стихотворцев» и основами «Поэзии Восточной» — экстраординарный профессор Матвей Гаврилович Гаврилов (1759–1829), «надворный советник российской словесности», отправлявший также должность Инспектора казенных студентов [Объявление 1805, с. 27]. Похожая ситуация сложилась и в Виленском университете, где история художеств входила в программу занятий на факультете

[12] Василий Иванович Фрейганг (1783–1849), русский филолог-славист и дипломат, в 1802–1805 гг. слушал лекции в Гёттингенском университете.

[13] «Булеву Историю» древней и новой философии читал А.И. Тургенев. «Профессором философии» считался и Фиорилло: именно так он назван, например, на титуле его истории изобразительных искусств в России издания 1806 г. [Fiorillo 1806]. С 1805 г., в период преподавания в Московском университетском благородном пансионе, звание «магистра философии и свободных наук» имел Н.Ф. Кошанский.

словесности и изящных искусств: этот предмет излагал по собственноручно составленной программе профессор кафедры живописи британский гравер Джозеф Саундерс, ранее работавший в Петербурге. При этом, не считая занятий собственно гравированием, он параллельно вел также курс истории английской литературы[14].

Хотя философы и филологи, как представляется, чаще других оказывались в роли первых преподавателей истории искусства, они не были единственными среди представителей «научных» профессий, кто проявлял интерес к данной сфере гуманитарного познания. Платтнер, запомнившийся А.И. Тургеневу эмоциональной манерой изложения материала, занимался также, как упоминалось выше, медициной и антропологией. Область искусства, по-видимому, затрагивал и Фердинанд Фредерик Рейс, доктор медицины и профессор Московского университета, читавший на французском языке «Всеобщую Химию»: в его намерения входило, «утверждая изъяснения свои опытами», показывать «употребление сей науки в объяснении явлений натуры, *в художествах* (курсив наш. — *И.М.*) и в общежитии» [Объявление 1805, с. 22].

Междисциплинарные связи истории искусства, проявившиеся на раннем этапе ее существования как академического предмета, неудивительны. Практически на всем протяжении XVIII века она воспринималась как «наука», а точнее — как составная часть *науки художеств*. Это порождало нередкие и порой весьма устойчивые переклички в терминологии. В первоначальной редакции «Писем русского путешественника» (1791) Н.М. Карамзин, например, переводил французское *beaux-arts* как «изящные науки», лишь позднее, в первом отдельном издании сочинения (1797) изменив определение на «изящные искусства» [Лотман, Успенский 1984, с. 587–588, 595].

Тема взаимодействия искусств и наук нашла преломление и в приведенных Кошанским рассуждениях о двух видах памяти. О первом из них, свойственном художникам — *памяти видов и предметов* — мы уже упоминали выше. Второй вид, определенный в статье как *память чисел, произшествий и имен* [Кошанский 1807, с. 21], автор предлагал оставить *ученым*. Между тем способность оперировать подобной информацией — находить, запоминать и систематизировать ее — или, словами Кошанского, «собирать и быстро приводить в особенный *свой* порядок» [Кошанский 1807, с. 23], была столь же необходима педагогам, читавшим первые курсы лекций по истории искусства. В *Объявлении* о предстоящих университетских занятиях указывалось, например, что «*Критическую Метафизику*» Буле (в силу своих научных интересов вполне подпадавший под определение *ученого*) будет преподавать «по своему сокращению, которое выдет в свет в течение Лекций» [Объявление 1805, с. 18]. Речь шла практически об авторском учебном пособии, назначение которого по определению заключается в том, чтобы не только облегчить слушателям восприятие предмета, но и *предложить* (глагол, нередко употреблявшийся в то время применительно к чтению лекций) некие методологические основы его освоения. Не беремся предполагать, задумывалось ли издание подобного «сокращения» применительно к курсу истории искусства. Известно, однако, что в середине 1830-х годов «по недостатку книг, до художеств относящихся», приобретение теоретических сведений в данной области знания было «сопряжено еще с затруднениями» [Художественная газета 2013, с. 104].

Согласно Кошанскому, художнику по роду его деятельности надлежало непременно осмысливать и упорядочивать в своем восприятии «все существующее в мире и подверженное чувствам»; таким образом он обретал «собственное собрание» идей, видов и образов, освобождавшее его от необходимости «заимствовать у других» [Кошанский 1807, с. 23]. Свое «собрание» — изобилующее фактами, именами и оценками применительно к тем или иным памятникам,

[14] Подробнее см.: *Марисина И.М.* «О влиянии и пользе подражательных искусств» Дж. Саундерса: к вопросу о преподавании истории художеств как европейской академической дисциплины в первой трети XIX века // Academia. 2024. № 4. С. 568–589. URL: https://academiarah.ru/magazines/2024/4/o-vliyanii-i-polze-podrazhatelnykh-iskusstv-dzhozefa-saundersa-k-voprosu-o-prepodavanii-istorii-khudozhestv-kak-evropeyskoy-akademicheskoy-distsipliny-v-pervoy-treti-xix-veka (дата обращения 23.09.2026).

мастерам или периодам истории художеств — создавали себе и преподаватели истории искусства. С одной стороны, они базировали свою науку на изучении, осмыслении и систематизации материала источников, намеренно обозначая важнейшие из них. Предметом отдельного анализа могло становиться, например, «место из Дионисия Галикарнасскаго о Древностях Римских» или рассуждение Винкельмана о «Венерином поясе», почерпнутое из его «Истории искусства древности» (с указанием на определенное издание сочинения) [Объявление 1805; Буле 1807]. Гаврилов строил лекционный курс истории изящных наук и искусств «по руководству Б*атте* [Ш. Баттё — *И.М.*], с присовокуплением других», а курс «Поэзии Восточной» — «по руководству особливо *Гердера*» [Объявление 1805, с. 27][15]. При этом сочинения предшественников исполняли роль, сравнимую с той, что применительно к формированию *истинного* художника отводилась умудренному опытом ментору, «другу-наставнику», способному помочь неофиту с освоением основ профессионального мастерства и эстетики восприятия искусства. Из штудируемых текстов перенималась наука видеть и оценивать, сравнивать и обобщать.

С другой стороны, следование правилу размышлять, в равной степени необходимому для *истинного* художника и *истинного* историка искусства, не позволяло полностью принимать на веру все, о чем говорилось в авторитетных трудах. Даже «*Винкелман*..., тонкий и остроумный знаток антиков и всего изящнаго вообще», как оказывалось, бывал «подвержен... весьма странным заблуждениям» [Буле 1807, с. 44][16]. Ошибки эти, проистекавшие во многом из неполноты доступных немецкому ученому сведений о древнем искусстве, ни в коем случае не умаляли его вклада в формирование методологии европейского искусствознания, отечественного в том числе. Прежде всего, это касалось переключения внимания с «истории художников», то есть с хронологического нарратива, на постижение «тайн искусства», на задачу создания его «научной системы», строившейся на основе анализа избранных «образцовых» произведений [Винкельман 2000, с. 7]. Возросший к рубежу XVIII — XIX столетий интерес историков искусства к теории предмета в значительной степени опирался, как и у Винкельмана, на «умозрение и опыт» (пользуясь определением И.Ф. Урванова); при этом все больший вес обретали «идеи, выведенные из собственных наблюдений в сфере искусства»[17].

Хотя Буле и отечественным теоретикам была созвучна предложенная в работах Винкельмана трактовка задач художника, в оценке искусства современного они расходились [Мозговая, Лаппо-Данилевский 2002, с. 178]. Как просветитель, педагог и редактор первого в России искусствоведческого издания, Буле считал необходимым «рассматривать *преимущество* [курсив наш. — *И.М.*] некоторых новейших изящных Искусств пред древними», говоря, в частности, «о тех, кои вовсе не были древним известны, так напр[имер], гравирование» [Цит. по: Верещагина 2004, с. 276, 277]. Как следствие, первым появившимся в «Журнале изящных искусств» отрывком из посвященного русскому искусству труда Фиорилло (изданного в 1806 году, то есть новейшего в полном смысле этого слова [Fiorillo 1806]) стал текст об «известнейших» граверах XVIII века, переведенный с немецкого Н.Ф. Кошанским[18]. Наряду с винкельмановским системным подходом к изложению истории искусства, биографическое «описание жизни славнейших Художников, особенно отечественных, и известия об их лучших произведениях» [Цит. по: Верещагина 2004, с. 276, 277] на протяжении десятилетий

[15] См. формулировки, которыми определялись задачи педагога: *предложит* лекцию, в которой проведет *разбор* какого-либо предмета, *разсмотрит ход* процесса, *даст понятие* о явлении.

[16] Ср.: «...к щастию, я основательно доказать могу, что *Винкелман* не прав» [Буле 1807, с. 46].

[17] Определение Джозефа Саундерса, обучавшего в 1810-е годы студентов Виленского университета истории и историографии искусства. Эти идеи он, член петербургской Императорской Академии художеств, намеревался излагать на своих занятиях наряду с идеями других теоретиков [Цит. по: Свирида 2023, с. 235]. «Курс изобразительных искусств» Саундерса был рассчитан на два года обучения.

[18] Известнейшие русские граверы прошедшего века и лучшие произведения их. (В буквальном порядке). [Журнал изящных искусств 1807. Ч. 1. Кн. 1. С. 47–63].

будут оставаться важной направляющей истории предмета, излагаемого подчас «немного Вазариевским тоном», «сердечным и благоговейным..., без стилистических прикрас»[19].

Показательно, что главный труд Винкельмана, «История искусства древности», опубликованный на немецком языке в 1764 году, на французский и итальянский был целиком переведен еще в пределах XVIII века (1794) и лишь без малого столетие спустя стал полностью доступен в русском (1890)[20] и английском переводах (1880, 1881). Задержка с широким освоением этого текста в Англии отодвинула, как считается, сроки сложения там теоретической базы, необходимой для создания научно обоснованной истории художеств [Haskell 1988, p. 205][21]. В России ситуация обстояла несколько иначе в силу того, что немецкий язык исторически имел здесь более широкое хождение, чем в Англии. Он был, вспомним, родным наречием для Якоба Штелина, первого собирателя материалов, касающихся состояния художеств в России. Конспектами Штелина, писавшимися, как уже отмечалось исследователями, исключительно на немецком, еще в 1780-х годах пользовался И.-Д. Фиорилло[22], лично в России не бывавший. Заметим, однако, что опубликованный им в Гёттингене «Опыт истории» русского искусства (1806) на год опередил появление составленной Генрихом фон Реймерсом истории Императорской Академии художеств, изданной в Петербурге на французском языке (1807).

На изыскания Фиорилло ссылался Буле в работе о «Картинах Каппонияновых» **(ил. 6)** как памятнике «древнейшей российской живописи» (1807)[23]. Следом частичная информация о хранящейся до сих пор в собрании Ватикана русской иконе-мясецеслове перешла в сочинения Матвея Гаврилова, параллельно с Буле преподававшего историю искусства в Московском университете[24]. В конце

[19] Весьма частые на протяжении XIX столетия отсылки отечественных историков искусства к имени и основному литературному труду Дж. Вазари могли означать их знакомство либо с итальянским оригиналом текста, либо, например, с его французским или английским переводами, появившимися в 1841–1842 и 1850–1852 гг. соответственно. В 1860-е гг. художник Михаил Иванович Железнов (1825–1880) предпринял попытку перевести «Жизнеописания» на русский язык, но его рукописи и материалы так и остались в черновиках. Первый опубликованный русский перевод см.: [Вазари 1933].

[20] Отдельные переводные фрагменты стали появляться в отечественной печати с начала 1790-х гг. На тот момент о данном сочинении Винкельмана, как считается, был осведомлен довольно узкий круг наших соотечественников: преподаватели и ученики Академии художеств, а также «крохотная прослойка образованных дворян, интересовавшихся искусством и имевших возможность путешествовать [Лаппо-Данилевский 2017, с. 31]. В 1807 г. в «Журнале изящных искусств» Кошанский опубликовал, с подзаголовком — «из Винкельмана», описания статуй Лаокоона и Аполлона Бельведерского [Журнал изящных искусств 1807, Ч. 1. Кн. 3. С. 35–43], в 1821 году — более пространное сочинение, по сути, краткое переложение «Истории искусства древности», в котором автор последней назван «гением, постигшим тайны искусства» [Кашанский 1821. С. 3, — 4]. Курс истории искусств в Царскосельском лицее Кошанский также читал «по Винкельману» // Энциклопедический словарь. Изд.: Ф.А. Брокгауз, И.А. Ефрон, т. 16: Конкорд — Коялович. СПб.: Типо-Литография И.А. Ефрона, 1895., С. 466, 467.

[21] В 1765 г. стараниями швейцарского художника *Генри Фюзли* (1741–1825), будущего профессора живописи лондонской Королевской Академии художеств, на английский язык был переведен более ранний трактат И.И. Винкельмана «Мысли о подражании греческим произведениям в скульптуре и живописи» (1755). В Англии, как и в России, имел хождение вышедший в Париже в 1798–1803 гг. трехтомный французский перевод «Истории искусства древности».

[22] Конспекты Штелина Фиорилло использовал для публикаций в искусствоведческих сборниках Мёйзеля, выходивших в Эрфурте в 80-х годах XVIII в. См.: *J. G. Meusel*. Miscellaneen artistischen inhalts. Elftes Heft. Verzeichniss der vornehrasten Kunstler in Russland — aus des Staatraths von Stahlin noch ungedruckten Nachrichten von der Mahlerkunst in Russland. Erfurt, 1782 // Макаров В.К. Художественное наследие М.В. Ломоносова. Мозаики. Приложение 3: Записка Штелина о «Мозаике». URL: https://lomonosov.niv.ru/lomonosov/nauchnaya-kritika/makarov-mozaiki/prilozhenie-3.htm (дата обращения 23.09.2026).

[23] *Буле И.-Ф.* О Древнейшей Российской живописи, о картинах Каппонияновых, хранящихся в Ватиканской Библиотеке и других Соборах Святых (Менологах) православной Греко-Российской Церкви, писанных с превосходнейшим искусством. Введение // Объявление о публичных учениях в Императорском Московском университете, преподаваемых, с 1807 года августа 17 по 28 июня 1808, по назначению Совета. М.: Печатано в Университетской Типографии, [1807], с. 1–12. Опубликовано также в «Журнале изящных искусств» (1807. Ч. 1. Кн. 2. С. 26–50). См. также: [Марисина 2025].

[24] См., например: Слово о начале и успехах Искусств, особливо Наук Изящных, в торжественном собрании Императорскаго Московскаго университета, Июля 1 дня 1810 года, произнесенное Надворным Советником, Изящных наук и Российской Словесности Публ. Экстр. Профессором, Общества Истории и древностей Российских Секретарем Матвеем Гавриловым. Москва: в Университетской Типографии, 1810.



Ил. 6. «Картины Каппонияновы». Русская школа. Календарная икона. XVII век, рама XVIII век. Дерево, темпера, бронзовые накладки. Инв. 41005. Музеи Ватикана, Рим.

1830-х годов издаваемая Нестором Кукольником и Александром Струговщиковым «Художественная газета» перепечатала, намеренно «увольняя себя от всякой критики», составленный Фиорилло список русских гравёров XVIII века (см. прим. 20/18). Считая его «важным материалом для истории наших художеств», публикаторы надеялись «доставить тем удовольствие читателям»[25]. Следом в нескольких номерах «Газеты» появился «Опыт истории начертательных художеств в России» [Опыт 1838][26], основанный на «сочинениях» немецкого ученого (а по сути — на его труде 1806 года). Сказанное дает основания более подробно поговорить о Фиорилло — нередко причисляемом к «забытым предкам истории искусства» [Fiorillo 1997, s. 79] — как о типическом представителе когорты первых европейских педагогов-искусствоведов.

[25] О русских граверах // Художественная газета. 1838. № 15. С. 469–477. Критический разбор оригинальной публикации см.: Петров П.Н. О перечне русских граверов, составленных Фиорилло // Художественные новости. 1889. Т. 7. № 16. Стб. 413–421.

[26] Собранные немецким ученым материалы легли также в основу публикации «Художества в России до Петра Великого», помещенной в одном из более ранних номеров «Художественной газеты» за тот же год (1838. № 10. С. 309–320). На труд Фиорилло — по мнению Кукольника, «довольно обширный и любопытный во многих отношениях», — ему мог указать В.И. Григорович, с 1831 г. читавший курс по истории искусства в Императорской Академии художеств. См.: [Художественная газета 2013, с. 4–5].



Ил. 7. И.-Д. Фиорилло. Агамемнон возвращает прекрасную Брисеиду Ахиллу. 1779. Холст, масло. Частное собрание.

Иоганн Доминик (Джованни Доменико) Юстинус Аугустус Балтазар Фиорилло (1748–1821) родился в Гамбурге в семье итальянского (родом из Неаполя) композитора Игнацио Фиорилло (1715–1787). Его младший брат Федериго пошел по стопам отца, став композитором и скрипачом-виртуозом. В 1759 году Игнацио Фиорилло был приглашен к Байрёйтскому двору, чем он воспользовался, чтобы отправить своего первенца в местную «Академию Фридриха»[27]. Учеба там, однако, была слишком непродолжительной, чтобы обеспечить последнему основательное художественное образование.

В 1761 году 13-летний Фиорилло переехал в Рим, где некоторое время обучался в мастерской Помпео Батони (1708–1787), а затем на протяжении четырех лет — у живописца (преимущественно пейзажиста) Джузеппе Боттани (1717–1784), будущего директора Академии Изящных искусств Мантуи. Следующий шаг его профессиональной карьеры связан с болонской Академией Клементина, обучением и последующим членством в которой Фиорилло, видимо, особенно гордился[28]. Несмотря на то, что обстоятельства его жизни в этот период остаются практически неизвестными, сохранились рисунки, которые молодой художник создавал для участия в академических конкурсах. Эти ранние работы имели некоторый успех, однако в них отразились как сильные стороны, так и ограниченность его таланта, очевидная на протяжении его дальнейшей творческой деятельности. Все это время Фиорилло оставался, по-видимому, вдали от своей семьи, но после 1769 года вернулся в Германию. Следующее десятилетие он, вероятно, провел возле своего отца при дворе Брауншвейга, где подвизался в качестве исторического живописца (от этого периода сохранилась всего одна его

[27] Имеется в виду университет, основанный герцогом Фридрихом Бранденбург-Байрёйтским в 1742 г. в Байройте и годом позже переведенный в Эрланген.

[28] Это академическое звание указано, в частности, на титуле одной из ранних публикаций Фиорилло — снабженной его комментариями стихотворной сатире Сальватора Розы «Живопись»: La Pittura, satira [in verse] di Salvator Rosa con le note di Giovanni Domenico Fiorillo, Pittore, ed Accad. Clem. Goettingen: Nella Stamperia di F.A. Rosenbusch, 1785.

картина на мифологическую тему) **(ил. 7)**. Здесь же Фиорилло женился на немке Маргарете Софии Пипенбринг (Piepenbring, 1754–1818) и вскоре стал отцом[29].

В Брауншвейге художник познакомился с Г.-Э. Лессингом, а также сблизился с ярким представителем движения «Бури и натиска» — немецким юристом, поэтом и драматургом Иоганном Антоном Лейзевицем (1752–1806), чьей личностью позднее серьезно заинтересуется Нестор Кукольник[30]. Затем в судьбе Фиорилло наступил загадочный поворот: он втянулся в прибыльные аферы с лотерейными билетами, был уличен, обвинен и в мае 1781 года приговорен к десяти годам тюремного заключения. Через шесть месяцев, однако, его помиловали, заменив тюрьму на изгнание. В это время Фиорилло, скорее всего, и переключился на литературно-критическую деятельность: первые статьи по истории искусства, подписанные пока еще только инициалами, появились в 1781 году в одном из немецких периодических журналов. Переехав в соседний Гёттинген, он 7 декабря 1781 года поступил там в университет на факультет математики, где значился в списках под номером 144: «Joannes Dominicus Fiorillo, Hamburgens., math., ex.ac. Bononiensi», то есть как выпускник Академии в Болонье [Fiorillo 1997, s. 14].

В Гёттингене Фиорилло провел оставшиеся сорок лет своей жизни. Он прочно связал свою судьбу с университетом Георга-Августа, получив там звание профессора философии (1799) и позднее возглавив первую в Европе кафедру истории искусств (1813). Большую роль на данном этапе его судьбы сыграли поддержка и бережное покровительство со стороны Кристиана Готтлоба Гейне (1729–1812), профессора «древностей и красноречия» и директора библиотеки университета, а также почетного члена Императорской Академии художеств (1779/1780). Влиятельный знаток античности, автор «Краткого руководства по познанию произведений древнего искусства», изданного в 1772 году как учебное пособие к его лекциям, Гейне на протяжении многих лет курировал развитие университетской искусствоведческой науки[31].

Еще в 1771 году, находясь в Брауншвейге, Фиорилло помогал там с разбором и систематизацией коллекции рисунков. В Гёттингене ему были поручено хранение сперва университетского собрания картин, а в 1784 году — коллекции гравюр университетской библиотеки, над рукописным каталогом которой (состоящим из тринадцати томов, включавших рисунки, гравюры и офорты) он работал с 1800 года. Одновременно Фиорилло стремился создать в Гёттингене систему обучения, подобную той, с которой на опыте познакомился в Италии. В приложении к его важной дискуссионной работе о гротеске (1791) содержались «Пригласительные листки на лекции по истории и теории изобразительных искусств» с подробной структурой предлагаемых чтений, которые планировалось иллюстрировать произведениями из художественного собрания

[29] Сын, Вильгельм Иоганн Рафаэль Фиорилло (1776–1816), пошел по стопам отца. Приват-доцент Гёттингенского университета (а также Секретарь университетской библиотеки), он вел там курсы философии искусства и древнегреческого искусства и литературы.

[30] Год спустя после появления в «Художественной газете» публикации, основанной на сочинениях Фиорилло, Кукольник напишет драматическую «фантазию» в прозе «Иоганн Антон Лейзевиц» (1839). В уста главного героя он вложит, в частности, такую фразу: «Я любил искусство как может быть и вы сами его не любили; я любил безумно...» [пунктуация оригинала — *И.М.*].

URL: http://az.lib.ru/k/kukolxnik_n_w/text_1837_leyzevitz_oldorfo.shtml (дата обращения 23.09.2026).

[31] См.: Einleitung in das Studium der Antike, oder Grundriß einer Anführung zur Kenntnis der alten Kunstwerke. Zum Gebrauche bey seinen Worlesungen entworsen von Chr. Gottl. Heyne, Kön. Grossbritt. Churbraunschw. Lüneb. Hofrath und Prof. der Redekunst und Dichtkunst. Göttingen und Gotha: bey Johann Christian Dietrich, 1772. Один из примеров их совместной работы — издание, посвященное так называемой «Гробнице Гомера» (украшенному рельефами античному саркофагу, который принадлежал в то время графу А. С. Строганову). Комментарии Гейне дополнялись там гравюрами Фиорилло с изображений памятника, сделанных с натуры очевидцем. В предисловии последний — *Жан-Батист Лешевалье* (1752–1836), французский путешественник, астроном, археолог и литератор — благодарит «профессора живописи» Фиорилло за поправление своих рисунков и подготовку их к гравированию. См.: [The Pretended Tomb of Homer 1795, p. V]. Фиорилло также принимал участие в иллюстрировании издававшихся Гейне трудов Вергилия и «Илиады» Гомера (в первом случае он выполнил 204 гравюры, во втором — эскизы к 28 виньеткам). Подробнее см.: [Appel 2022, s. 277].

Университета [Fiorillo 1791]. С 1794 года эти занятия регулярно велись на философском факультете [Fiorillo 1997, s. 15]. «Профессор Фиорилло весьма знающ в теории живописи; учит архитектуре греческой и римской; читает также историю живописи», — свидетельствовал Василий Иванович Фрейганг [Фрейганг 1803]. Согласно другим источникам, Фиорилло освещал также историю скульптуры и резных камней [Garberson 2011, s. 32].

Важно отметить, что параллельно чтению лекций и также дававшимся им урокам рисования ученый работал над своим фундаментальным трудом — многотомной *Историей изобразительного искусства от его возрождения до наших дней* (см. примеч. 8/7). Она начала выходить в Гёттингене с 1796 года. Блестящий архивист, охарактеризованный современником как «истинный» профессор, знающий «теорию и историю его предмета» [Link 2001, p. 23], Фиорилло понимал последний как научную академическую дисциплину, требовавшую соответствующего подхода к изучению и изложению материала. Сохраняя уважение к авторским методам работы Вазари и Винкельмана, он поставил себе задачу рассмотреть историю искусства как непрерывный процесс, от древности до современности. Особое внимание при этом было сосредоточено на связях между отдельными мастерами, на перекличках в развитии стилей и художественных школ. Логично предположить, что данная особенность находила отражение и в его лекциях, которые во многом были ориентированы на развитие у слушателей навыка оценки художественных произведений. Это оказывалось особенно полезно в преддверии европейского Гранд-тура, ожидавшего многих студентов Гёттингенского университета, зачастую принадлежавших к высшим слоям общества. Аудитория Фиорилло включала также стороннюю публику из числа любителей художеств, в том числе — людей «в цветущих летах», воспринимавших подобные занятия как школу не просто искусства, но и воспитания человека.

Между тем, на момент своей смерти в 1821 году ученый (член нескольких европейских академий художеств[32]) едва ли представлял собой значительную фигуру в глазах коллег и любителей искусства. Об этом, в частности, свидетельствует его некролог, написанный выпускником Гёттингенского университета Карлом Фридрихом фон Румором (1785–1843)[33]. К тому времени в роли главных властителей дум уже прочно утвердились немецкие романтики. Многие из них — включая самого Румора, а также Вильгельма Генриха Вакенродера (1773–1798) и Людвига Иоганна Тика (1773–1853), — являлись учениками Фиорилло, общение с которым приносило им «особое наслаждение» в период студенчества[34]. Однако их собственные «фантазии об искусстве» составляли очевидный контраст основательным и необычайно информативным, но чересчур «книжным» текстам учителя, чьи художественные взгляды отождествлялись с «устаревшим» вкусом XVIII столетия. И.-В. Гёте, бывавший в обществе «профессора Фиорилло», внимательно изучал выходившие в свет тома его истории искусства, не раз обращаясь к ним впоследствии как к справочным изданиям. Однако и ему не хватало там живого, личностного взгляда на вещи «глазом художника», формирующего у читателя зрительный образ произведения[35].

[32] Фиорилло являлся членом венской (1800), мюнхенской (1815) и кассельской (1820) Академий художеств.

[33] Происходивший из аристократической семьи К. Ф. фон Румор был фигурой многосторонней: историк искусства, рисовальщик, живописец и покровитель художников, он писал также на темы сельскохозяйственной истории и кулинарии, обнаруживая в последней области столь же высокий уровень знаточества, как и в деле коллекционирования искусства. Выпускник Гёттингенского университета, он среди прочего изучал классическую филологию у Х. Г. Гейне и брал уроки рисования у Фиорилло, который познакомил его с историей искусства и, в частности, с трудами Вазари. Подробнее о Руморе и его отношениях с Фиорилло см.: [Fiorillo 1997, s. 7, 388–401].

[34] [Tieck L.]. Phantasien über die Kunst, von einem kunstliebenden Klosterbruder. Herausgegeben von L. Tieck. Berlin: In der Realschulbuchhandlung, 1814. S. III.

[35] Подход Фиорилло к написанию Истории искусства — читая которую, многому можно было «научиться», но ничего нельзя было «увидеть», — Гёте разбирал в публичных рецензиях, а также в переписке со своим другом Иоганном Генрихом Мейером (1760–1832), швейцарским живописцем, гравером и художественным критиком.

Судьба теоретического наследия Фиорилло в России оказалась несколько иной, чем та, что была уготована ему на родине. Усилиями Буле, имевшего возможность знакомиться в оригинале со свежими источниками, отражавшими особенности немецкой науки об искусстве, голос его гёттингенского коллеги-профессора уже в начале XIX столетия зазвучал в печати на русском языке, а его труд 1806 года сразу оказался востребован в контексте изучения и преподавания истории отечественных художеств. В Москве конца третьего десятилетия XIX века фигура «писателя» Фиорилло, как показывают публикации в «Художественной газете», продолжала привлекать уважительное внимание. Интерес вызывали как «самые источники, из коих черпал трудолюбивый собиратель», так и собственные «замечания, коими автор сопроводил свой текст» и кои признавались весьма полезными «не только будущему историку художеств» [Опыт 1838, с. 513]. При этом имена Вакенродера и Тика также находились в радиусе внимания историков искусства и литераторов, например, Степана Петровича Шевырёва (1806–1864) — поэта, литературного критика и историка литературы, будущего декана Московского университета. В 1826 году он участвовал (в числе прочего, как переводчик) в подготовке русского издания сочинений Вакенродера, опубликованного в 1826 году под названием «Об искусстве и художниках. Размышления отшельника, любителя изящного» [Вакенродер 1977, с. 9]. Шевырёв, однако, помнил и о Фиорилло, помещая его в ряд своих наставников в области художеств: «...знаю то, что не всякой живописец может судить о живописи, что Винкельман, Лессинг, Гердер, Гёте, Ланци, Милициа, Фиорилло, Чиконьяра, д'Аженкур, Катръмер де Кенси, Румор, Энрик Давид, Пассаван и многие другие, у которых я учился науке искусства, не были ни живописцами, ни ваятелями, а судили об живописи и ваянии и предложили для того правила» [Бирюкова, Жулькова 2022, с. 132]. Тот факт, что Фиорилло был-таки живописцем, возможно ускользнул от внимания Шевырёва. Этим обстоятельством, впрочем, косвенно подтверждается справедливость мнения современников о невеликом художественном таланте несомненно талантливого историка искусства, учителя немецких романтиков[36].

При внимательном осмыслении видится, что в архивном и порой слишком детальном компиляторстве Фиорилло — упрек, преследовавший его еще при жизни[37] — выразилось позитивистское скрупулезное собирание и сохранение знаний его времени об истории искусства. «Соединение», пользуясь словом Н. Кукольника, избранных фактов осуществлялось хотя и без привлечения глубоких философских и теоретических построений, но с поразительной профессиональной точностью, местами дополняясь критическим анализом приведенных сведений [Fiorillo 1997, s. 184]. Это ценили и лично знакомый с Фиорилло И.-Ф. Буле, и, позднее, В.И. Григорович и Н.В. Кукольник, обращавшиеся к трудам немецкого коллеги как к авторитетным научным источникам.

Показательны два мнения, высказанные после посещения в 1780-х годах барочной виллы князя Палагония на Сицилии, в оформлении которой широко использовалось причудливое искусство гротесков. Блестящий «европеец» Гёте вынес жесткий приговор последним, сочтя их «безобразными», «пошлыми» и оскорбляющими эстетическое чувство [См.: Гёте 2013, с. 257–262]. Скучный «провинциал» Фиорилло, между тем, увидел в них и эстетическую ценность, и стилевое начало, рассматривая эту декорацию в широком контексте, от «греческих идей» времен Античности до «фантазий» А. Ватто [Fiorillo 1791, s. 10–11].

[36] В одним из источников приведено свидетельство о том, что в 1809 г. в доме Фиорилло в Гёттингене можно было видеть картину, заказанную ему «из Санкт-Петербурга», которая ожидала «более благоприятных времен», чтобы отправиться по назначению [Appel 2022, s. 277].

[37] Как отмечают современные исследователи, ряд суждений, сформулированных при жизни Фиорилло, до сих пор бытует применительно к оценке ученого как историка искусства [Fiorillo 1997, s. 7]. Помимо компиляторского подхода к написанию историко-искусствоведческих текстов ему ставят в вину также провинциализм, мотивируя это тем обстоятельством, что ученый, предпочитавший архивные изыскания путешествиям, не имел в Гёттингене достаточных возможностей для знакомства с шедеврами мирового художественного наследия.



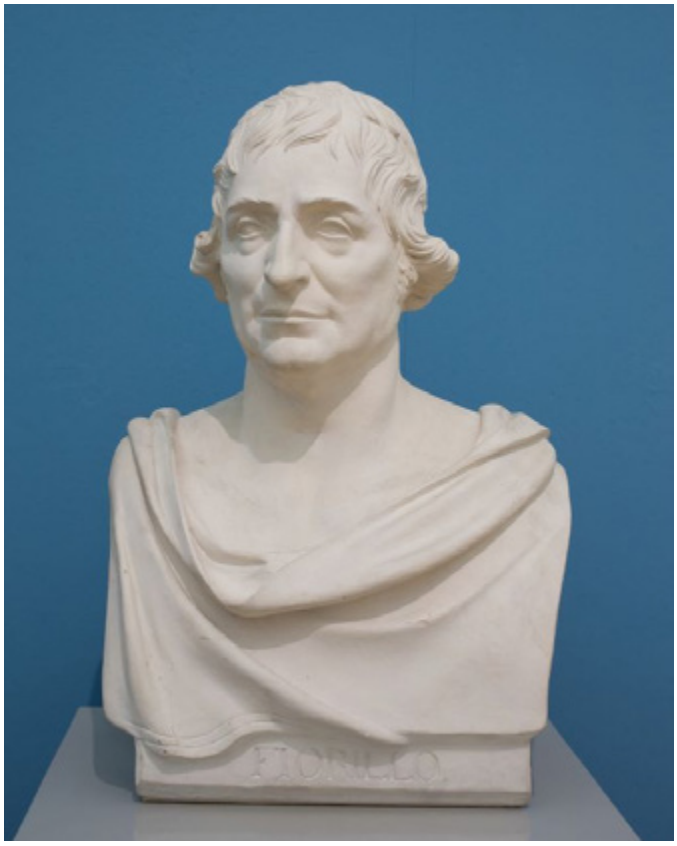
Ил. 8. И.-Д. Фиорилло (?). Автопортрет. 1800. Миниатюра. Гуашь. Художественное собрание университета Георга-Августа, Гёттинген. Фото: Rösle E. Tigges.

Высказывания и литературные труды авторов помогают отчасти реконструировать характер и образ мыслей последних. Редко, однако, мы имеем хотя бы примерное представление о том, как выглядели первые историки искусства. Фигура Фиорилло предоставляет нам такую возможность. Сохранилось несколько изображений нашего героя. Наиболее известна гравюра-автопортрет (1789) **(ил. 3)**[38], где художник (в данном случае он выступает, согласно подписи на гравюре, как «исторический живописец и член Академии Клементина в Болонье) представил себя с атрибутами профессии: за ним — мольберт с наброском аллегорической картины, рядом — лист бумаги и палитра с кистями, в правой руке — *porte-crayon* (рейсфедер, или карандашная ручка[39]). Позирующий опирается на массивный том в богатом переплете — сочинение Вазари, отсылающее зрителя к профессиональной биографии Фиорилло[40]. Сорокалетний

[38] Г. Швентерли по оригиналу Й.-Д. Фиорилло. 1789. Гравюра пунктиром. Собрание библиотеки Гёттингенского университета. Генрих Швентерли (1749–1815) — гравер и портретный миниатюрист, родившийся и умерший в Гейдельберге.

[39] Ср.: Данный предмет — держатель для угля, сангины, мела, итальянского карандаша, любого ломкого или сильно пачкающего пальцы штифта (деревянный или металлический, нередко двухсторонний) — появляется в портретах и автопортретах художников с конца XVI в. Наиболее часто, однако, он встречается в работах мастеров XVIII — начала XIX в., сохраняя свою форму практически неизменной и служа достаточным указанием на профессию изображенного. Дж. Рейнолдс утверждал, что porte-crayon «постоянно должен быть в руках у художника», акцентируя тем самым необходимость для последнего непрерывно практиковаться в рисовании [Reynolds 1891, p. 75]. Фиорилло могло быть известно и старое итальянское название рейсфедера — маттитатойо (*matitatoio*). Благодарим А.В. Максимову за терминологические уточнения. См. также: *J. Simon*. The artist's porte-crayon. URL: https://www.npg.org.uk/collections/research/programmes/artists-their-materials-and-suppliers/the-artists-porte-crayon (дата обращения 10.01.2025).

[40] См., например, публикации Фиорилло, вошедшие в двухтомник его «небольших сочинений на темы художеств» (1803): «Об источниках, которые использовал Вазари при составлении своих биографий Живописцев, Скульпторов и Архитекторов»; «Литературно-критические исследования, посвященные различным изданиям Вазари»: Kleine Schriften artistischen Inhalts von Johann Dominicus Fiorillo, Prosessor der Philisophie, und



Ил. 9. И.-К. Рюль. Портрет И.-Д. Фиорилло. 1810–1820. Гипс. Инв. SK 131. Художественное собрание университета Георга-Августа, Гёттинген.

художник изобразил себя в небольшом аккуратном парике с буклями, не преминув подчеркнуть характерные черты своего лица: высокие скулы, небольшой рот и довольно крупный нос. Он смотрит на нас внимательным, спокойным и несколько усталым взглядом человека, привычного к размеренным и вдумчивым занятиям.

Та же душевная тональность сохранена в миниатюрном портрете, написанном примерно десять лет спустя **(ил. 8)**. Эта работа также, предположительно, считается автопортретом; если это действительно так, то она могла бы отчасти нарушить закрепившуюся за Фиорилло репутацию слабого художника. В поднятом на зрителя взгляде темных глаз по-прежнему читается скромное достоинство, возможно, уже с небольшой горчинкой скепсиса, неизбежной для пятидесятилетнего, в знакомом нам «седом» парике человека. Портрет практически лишен «говорящих» деталей, за исключением едва угадываемой на заднем плане пустой плоскости мольберта. Созданный образ, окрашенный тихой гармонией колорита, возникающей из сочетания пепельно-голубого (сюртук), светло-охристого (жилет) и топлено-белого (манишка) оттенков, рождает симпатию к личности изображенного[41].

Существует также скульптурный бюст Фиорилло (по видимости, прижизненный) **(ил. 9)**, который исполнил немецкий художник Иоганн Кристиан Рюль (1764–1842). Бывший ученик Огюстена Пажу, хорошо усвоивший уроки своего наставника, он представил модель в античном духе: с драпировкой на плечах, естественной прической из средней длины волос и выразительным, но заметно идеализированным лицом[42]. Образ скромного профессора истории искусств

Ausseher der Gemàhlde und Kupferstich-Sammlung der Königl. Churfürstl. Universität zu Göttingen. Erster Band. Mit Kupfern. Göttingen: der Heinruch Dieterich, 1803. S. 83–132.

[41] И.-Д. Фиорилло. Автопортрет (?). 1800. Миниатюра. 71×57 мм. Собрание Гёттингенского университета.

[42] Обнаруженный не так давно еще один портрет Фиорилло, выполненный Яханном Феликсом Томаном в 1782 году (Б., красн. и черн. мел, Гёттинген, частная коллекция Аппеля) показывает портретируемого уже



Ил. 10. Портрет Н. Ф. Кошанского. С карикатурного рисунка А. Д. Илличевского «Лицейские профессора, ищущие милости у графа Разумовского». 1815. Царское Село. Бумага цветные, чернила, перо. Всероссийский музей А. С. Пушкина, Санкт-Петербург.

с вышеупомянутого миниатюрного портрета обрел здесь иную, героизированную ипостась, будучи возведен в ранг знаменитых современников, достойных жизнеописания в духе столь почитаемого многими Вазари.

Подводя некоторые предварительные итоги попыткам обрисовать собирательный образ *истинного* преподавателя истории искусств рубежа XVIII — XIX веков, обратим внимание на еще одно суждение, высказанное в статье Кошанского: историк искусства, не употребляющий в отличие от художника никакой «ручной работы», близок поэту и музыканту [Кошанский 1807, с. 18][43]. И хотя Фиорилло, строго говоря, в силу его занятий живописью, не подпадает полностью под такое сравнение, мы возьмем на себя смелость не лишать его этой привилегии. Ибо через указание на родство с поэзией и музыкой вольно или невольно акцентировался, если воспользоваться определением Вакенродера [Вакенродер 1977: 90], «артистический характер» тех, кто занимался историей искусства, иными словами — свойственная им творческая способность генерировать оригинальные идеи даже в процессе создания компилятивных по природе трудов. Поэтическое, пропитанное «настоящим искренним чувством» восприятие искусства романтиками, опиралось, среди прочего, на историю художеств, рассказанную «сухими словами» Фиорилло.

Представители первого поколения наставников-искусствоведов каждый в отдельности являли из себя личности весьма колоритные и чаще отличались, чем походили друг на друга по темпераменту, приоритетным интересам и манере изложения материала. Вкупе же их характеры знаменовали сложение определенного типа педагога, совмещавшего в себе ипостаси ученого и исследователя, знатока, лектора, публикуемого автора-литератора. К представителям этой формирующейся новой профессии оказались, как видится, вполне приложимы сказанные в конце XVIII столетия слова И. Ф. Урванова об историческом живописце, который «необходимо должен… быть богословом, философом, тонким политиком, искусным историком и трудолюбивым испытателем древностей» [Урванов 1793, с. 9]. Широко образованные, общительные и остроумные, профессора-наставники умели на занятиях «с жаром» донести до студентов свои знания

почти облысевшим. См.: *K. Арндт (Yg.)*, Каталог портретов, находящихся в собственности Университета Георга-Августа в Гёттингене. Гёттинген, 1994. S. 50. Nr 42–43.

[43] В силу специфики русского языка один и тот же глагол обозначал «ручную работу» художника, музыканта, поэта и критика: «писать» можно было и картину, и сочинение, музыкальное, поэтическое или литературно-критическое.

и свою любовь к художествам, а в приватной обстановке потешить собеседников хорошим анекдотом, получив в ответ их уважение и преданность (и порой — меткую эпиграмму или рисунок-карикатуру в свой адрес) **(ил. 10)**. Занимаясь новым для них предметом «со всей разборчивостью и изъяснением» [формулировка И.-Т. Буле], они погружались в теоретические построения, разрабатывали приемы научного анализа и атрибуции произведений искусства, формировали методологию критического изучения источников. В преддверии сложения практики искусствоведческого обучения их эрудиция складывалась прежде всего благодаря чтению и личным изысканиям, посредством собственных «умозрения и опытов». Не всем, в силу разного рода обстоятельств, удалось дополнить фундаментальную начитанность столь же широкой насмотренностью, то есть живым созерцанием памятников искусства, которое приобреталось прежде всего в ходе путешествий. Тем не менее наработанное ими было с благодарностью востребовано не одним поколением потомков, отечественных и европейских, оказавшись прочным залогом успешного развития истории искусства как «изящной науки».

Литература

1. Архив братьев Тургеневых 1911 — Архив братьев Тургеневых. Вып. 2. Письма и Дневник Александра Ивановича Тургенева геттингенскаго периода (1802–1804 гг.) и письма его к А. С. Кайсарову и братьям в Геттинген 1805–1811 гг. С введением и примечаниями В. М. Истрина. СПб.: Тип. Императорской Академии наук, 1911.

2. Бирюкова, Жулькова 2022 — Бирюкова М.А., Жулькова К. А. С. П. Шевырёв в полемике «Московских ведомостей» о «Рафаэлевских картонах» // Литературоведческий журнал. 2022. № 3(57). С. 110–153.

3. Буле 1807 — И. Б. [И. Т. Буле]. О Венерином поясе // Журнал изящных искусств. 1807. Ч. 1. Кн. 3. С. 44–49.

4. Вазари 1933 — Вазари Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих, переведенные с итальянского и комментированные Ю. Верховским, А. Габричевским, Б. Грифцовым, А. Губером, А. Дживилеговым и А. Эфросом. Предисловие А. В. Луначарского / Ред. и вст. ст. А. Дживилегова, А. Эфроса. В 2-х т. М.: Academia, 1933. Т. 2.

5. Вакенродер 1977 — Вакенродер В.-Г. Фантазии об искусстве / Пер. с нем. С. С. Белокриницкой. Вст. ст. А. С. Дмитриева. М.: Искусство, 1977.

6. Верещагина 2004 — Верещагина А. Г. Критики и искусство. Очерки истории русской художественной критики середины XVIII — первой трети XIX века. М.: Прогресс-Традиция, 2004.

7. Винкельман 2000 — Винкельман И. И. История искусства древности. Малые сочинения / Изд. подгот. И. Е. Бабанов. СПб.: Алетейя, Государственный Эрмитаж, 2000.

8. Гёте 2013 — И.-В. Гёте. Итальянское путешествие / Пер. Н. А. Холодковского. М.: Б.С.Г.-Пресс, 2013.

9. Журнал изящных искусств 1807 — Журнал изящных искусств, издаваемый на 1807 год. И. Феоф. Буле, надворным советником и профессором публичным и ординарным при Императорском Московском университете / Пер. Николая Кошанского. М.: В Университетской типографии, 1807.

10. Кашанский (Кошанский) 1821 — Кашанский Н. Взгляд на историю искусств // Соревнователь просвещения и благотворения: Труды Высочайше утвержденнаго Вольнаго общества любителей российской словесности. 1821. Ч. 14. Кн. 1. С. 3–25; Кн. 2. С. 117–145; Кн. 3. С. 259–272. СПб.: В Типографии Императорскаго Воспитательнаго Дома, 1821.

11. Кошанский 1807 — Кошанский [Н.] Каков должен быть истинный художник // Журнал изящных искусств. 1807. Ч. 1. Кн. 3. С. 18–34.

12. Лаппо-Данилевский 2017 — Лаппо-Данилевский К. Ю. Русская рецепция идей Винкельмана. Хронология и специфика // Древность и классицизм: наследие Винкельмана в России [Сб. ст.] = Antike und Klassizismus — Winckelmanns Erbe in Russland / Akten des internationalen Kongresses St Petersburg 30 September — 1 Oktober 2015 hrsg. von M. Kunze und K. Lappo-Danilevskij. Mainz; Ruhpolding; Petersberg: Verlag Franz Philipp Rutzen, Michael Imhof Verlag, 2017. С. 11–38.

13. Лотман, Успенский 1984 — Лотман Ю.М., Успенский Б. А. «Письма» Карамзина и их место в развитии русской культуры // Карамзин Н. М. Письма русского путешественника /

Ред. Ю.М. Лотман, Н.А. Марченко, Б.А. Успенский. Л.: Наука, 1984. С. 525–606.
14. Марисина 2025 — Марисина И.М. Сочинение И.-Ф. Буле «О древнейшей Российской живописи»: к истокам научного изучения древнерусской иконописи на рубеже XVIII — XIX веков // Academia, 2025. № 2. С. 392–413. URL: https://academiarah.ru/magazines/2025/2/sochinenie-if-bule-o-drevneyshey-rossiyskoy-zhivopisi-k-istokam-nauchnogo-izucheniya-drevnerusskoy-ikonopisi-na-rubezhe-xviiixix-vekov (дата обращения 23.09.2026).
15. Мозговая, Лаппо-Данилевский 2002 — Мозговая Е.Б., Лаппо-Данилевский К.Ю. Идеи И.И. Винкельмана и Петербургская академия художеств в XVIII столетии // XVIII век. Сб. 22. Отв. ред. Н.Д. Кочеткова. СПб.: Наука, 2002. С. 155–179.
16. Объявление 1805 — Объявление о публичных учениях, в Императорском Московском университете преподаваемых, с 1805 года Августа 17 по 1806 Июня 30. По назначению Совета. М.: В Университетской Типографии, 1805.
17. Опыт 1838 — Опыт истории начертательных художеств в России (Из сочинений Фиорилло) // Художественная газета Нестора Кукольника и Александра Струговщикова. 1838. № 16. С. 513–532; № 17. С. 541–550; № 18. С. 558–596; № 19–24. С. 607–614.
18. Регламент 2010 — Регламент Императорской Академии наук и художеств в Петербурге (1747 год) // Императорская Академия художеств. Документы и исследования. К 250-летию со дня основания. М.: Памятники исторической мысли, 2010. С. 21–32.
19. Реймерс 1892 — [Реймерс Г.] Императорская Академия художеств в Петербурге. Со времени своего основания до царствования Александра I, в 1807 году. Соч. Г. Реймерса // Русский Художественный архив. 1892 (год первый). Выпуски пятый и шестой. М.: Тип. А.И. Мамонтова и Ко. С. 292–320.
20. Свирида 2023 — Свирида И.И. Восстанавливая идентичность. Джозеф Саундерс, гравер и историк искусства. 1773–1854. СПб.: Нестор-История, 2023.
21. Селезнев 1861 — [Селезнев И.Я.] Исторический очерк Императорскаго бывшаго Царскосельскаго, ныне Александровскаго Лицея за первое его пятидесятилетие, с 1811 по 1861 год. Составлен по предложению Совета Лицея, с соизволения его Императорскаго Высочества принца Петра Георгиевича Ольденбургскаго, попечителя Лицея, И. Селезневым, инспектором классов училища глухонемых, бывшим библиотекарем Лицея. СПб.: В типографии В. Безобразова и Комп., 1861.
22. Урванов 1793 — Урванов И.Ф. Краткое руководство к познанию рисования и живописи историческаго рода, основанное на умозрении и опытах. Сочинено для учащихся художником И.У. [СПб.]: печатано в Типографии Морскаго шляхетнаго кадетскаго корпуса, 1793.
23. Фрейганг 1803 — Фрейганг В.И. О Геттингенском университете (Сочинение одного из молодых россиян, которые ныне там учатся) // Вестник Европы. 1803. Ч. 12. № 23/24. С. 166–207. URL: http://az.lib.ru/f/frejgang_w_i/text_1803_o_gettingenskom_universitete.shtml (дата обращения 23.09.2026).
24. Художественная газета 2013 — Художественная газета Нестора Кукольника и Александра Струговщикова. Указатель содержания (1836–1838, 1840–1841) / Сост., автор вступ. ст. и коммент. Н.С. Беляев. СПб.: БАН, 2013.
25. Чекалевский 1792 — Чекалевский П.П. Рассуждение о свободных художествах, с описанием некоторых произведений российских художников. Издано в пользу воспитанников Императорской Академии художеств Советником Посольства и оной Академии Конференц-Секретарем Петром Чекалевским. В Санктпетербурге, 1792 года. Репринтное издание. М.: НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ, 1997.
26. Шумахер 1862 — [Шумахер И.Д.] Отчет, поднесенный Петру Великому от библиотекаря Шумахера о заграничном его путешествии в 1721–1722 годах // Пекарский П.*П.* Наука и литература в России при Петре Великом. В 2-х т. СПб.: Изд. Товарищества «Общественная польза», 1862. Т. 1: Введение в историю Просвещения в России XVIII столетия. С. 533–558.
27. Appel 2022 — Appel Th. Göttinger Künstlerlexicon. Maler — Grafiker — Bildhauer — Architecten. Von 14 bis zur Mitte des 20 Jahrehunderts. Göttingen: Uneversitätsverlag, 2022. URL: https://univerlag.uni-goettingen.de/bitstream/handle/3/isbn-978-3-86395-504-5/Appel_diss.pdf?sequence=1&isAllowed=y (дата обращения23.09.2026).
28. Fiorillo 1791 — [Fiorillo J.D]. Über die Groteske. Einladungsblätter zur Vorlesung über die Geschichte und Theorie der bildenden Künste. Göttingen: Rosenbuch, 1791.
29. Fiorillo 1806 — [Fiorillo J.D.]. Versuch einer Geschichte der Bildenden Künste in Russland. Von Johann Dominicus Fiorillo, Professor der Philosophie und Ausseher der Königlischen Gemälde- und

Kupferstichsammlung der Universität zu Göttingen. Göttingen: Dei Heinrich Dietrich, 1806.
30. Fiorillo 1997 — Johann Dominicus Fiorillo: Kunstgeschichte und die romantische Bewegung um 1800: Akten des Kolloquiums «Johann Fiorillo und die Anfänge der Kunstgeschichte in Göttingen» am Kunstgeschichtlichen Seminar und Kunstsammlung der Universität Göttingen vom 11–13 November 1994. Göttingen: Walstein Verlag, 1997.
31. Garberson 2011 — Garberson E. Art history in the university: Toelken — Hotho — Kugler // Journal of Art Historiography. December 2011. No 5. URL: https://arthistoriography.wordpress.com/wp-content/uploads/2011/12/garberson-toelken-kugler1.pdf (дата обращения 23.09.2026).
32. Haskell 1988 — Haskell F. The growth of British Art History and its debts to Europe. Thank offering to Britain Lecture // Proceedings of the British Academy, 1988. Is. 74. P. 203–224.
33. Link 2001 — Link A.-M. Art, History and Discipline in the Eighteenth-Century German University // RACAR: Revue d'art Canadienne. V. 28: Art History Inside and Outside the University. 2001–2003. P. 19–28. URL: https://www.jstor.org/stable/42630671?seq=1 (дата обращения 23.09.2026).
34. Reynolds 1891 — Sir Joshua Reynolds's discourses. Edited with notes and an historical and biographical introduction by Edward Gilpin Johnson. With illustrations. Chicago: A.C. McClurg and Company, 1891.
35. The Pretended Tomb of Homer 1795 — The Pretended Tomb of Homer: drawn by Dominic Fiorillo. From a sketch of M. Le Chevalier. With illustrations and notes, By C.G. Heyne. London: Printed for T. Cadell, Jun. and W. Davies, (successors to Mr. Cadell), in the Strand, 1795.

References

1. Archive of the Turgenev brothers (1911), Arkhiv bratiev Turgenevykh, vypusk 2. Pisma i Dnevnik Aleksandra Ivanovicha Turgeneva Gettingenskago perioda (1802–1804) i pisma ego k A.S. Kaisarovu i bratyam v Gettingen 1805–1811 gg. S vvedeniem i primechaniyami V.M. Istrina [Archive of the Turgenev brothers, V. 2: Letters and Diary of Alexander Ivanovich Turgenev from the Göttingen period (1802–1804) and his letters to A.S. Kaisarov, and his brothers in Göttingen 1805–1811. Ed. by V.M. Istrin], Tip. Imperatorskoy Akademii nauk, St Petersburg, Russia.
2. Biryukova, M.A., Zhulkova K.A. (2022), S.P. Schevyryov v polemike *Moskovskikh vedomostey* o Rafaelevskikh kartonakh [S.P. Shevyryov in the *Moscow Gazette* discussion on Raphael's cartoons], *Literaturovedcheskiy zhurnal*, 2022, No 3(57), pp. 110–153. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/s-p-shevyryov-v-polemike-moskovskih-vedomostey-o-rafaelevskih-kartonah-podgot-teksta-m-a-biryukovoy-vstupit-zametka-i-komment-k-a/viewer (reference date 23.09.2026).
3. I.T. [I.T. Bule/Buhle] (1807), O Venerinom poyase [On the belt of Venus], *Zhurnal izyashchnykh iskusstv*, 1807, Part 1, Book 3, pp. 44–49.
4. Vasari, G. (1933), *Zhizneopisaniya naibolee znamenitykh zhivopistsev, vayateley i zodchikh, perevedennye s italyanskogo i kommentirovannye Yu. Verkhovskim, A. Gabrichevskim, B. Griftsovym, A. Guberom, A. Dzhivilegovym, A. Efrosom.*. 2 vols. [Biographies of the most famous painters, sculptors and architects, translated from Italian and annotated by Y. Verkhovsky, A. Gabrichevsky, B. Griftsov, A. Guber, A. Dzivilegov and A. Efros], Foreword by A.V. Lunacharsky, Ed., introductory articles by A. Dzivilegov, A. Efros, 2 vols. Moscow, Academia, St Petersburg, Russia, V. 2.
5. Wackenroder, V.H. (1977), Fantazii ob iskusstve [Fantasies on Art], Transl. from German by S.S. Belokrinitskaya, Foreword by A.S. Dmitriev, Iskusstvo, Moscow, Russia.
6. Vereshchagina, A.G. (2004), Kritiki i iskusstvo. Ocherki po istorii russkoy khudozhestvennoy kritiki serediny 18 — pervoy treti 19 veka [The Critics and the Art. Essays on the History of Russian Art Criticism in the middle of the 18th — first third of the 19th Century], Progress-Traditsia, Moscow, Russia.
7. Winckelmann, I.I. (2000), Istoriya iskusstva drevnosti. Malye sochineniya [The History of Art in Antiquity. Short writings], Ed. by I.E. Babanov, Aleteya, Gosudarstvenny Ermitazh, St Petersburg, Russia.
8. Goethe, J.W., von (2013), Italyanskoe puteshestvie [Italian Journey], Transl. by N.A. Kholodkovsky, B.S.G.-Press, Moscow, Russia.
9. *Zhurnal izyashchnykh iskusstv, izdavaemy na 1807 god I. Feof. Bule, Nadvornym Sovetnikom i Professorom Publichnym Ordinarnym pri Imperatorskom Moskovskom universitete* [Journal of the Fine arts published for the year 1807 by I. Theof. Bule, Court Councillor and Public Ordinary Professor at the Imperial Moscow University], Transl. by Nikolai Koshansky, Part 1, Universitetskaya tipografia, Moscow, Russia.

10. Kashansky (Koshansky), N. (1821), "Vzglyad na istoriyu iskusstv" [A look at the history of arts] *Sorevnovatel prosveshcheniya i blagotvoreniya: Trudy Vysochayshe utverzhdennago Vol'nago Obshchestva lyubiteley rossiyskoy slovesnosti* Part 14, pp. 3–25, 117–145, 259–272. Tipografia Imperatorskago Vospitatelnago Doma, St Petersburg, Russia.
11. Koshansky, N. (1807), "Kakov dolzhen byt istinnyy khudozhnik?" [What should a true artist be like?]. *Zhurnal izyashchnykh iskusstv*, 1807, Part 1, Book 3, pp. 18–34.
12. Lappo-Danilevskiy, K.Yu. (2017), "[The Russian Reception of Winckelmann's Ideas: Chronology and Specifics]", *Drevnost i klassitsizm: naslediye Vinkelmana v Rossii* : Collection of essays] = Antike und Klassizismus — Winckelmanns Erbe in Russland / Akten des internationalen Kongresses St. Petersburg 30. September — 1. Oktober 2015 hrsg. von M. Kunze und K. Lappo-Danilevskij. Mainz; Ruhpolding; Petersberg: Verlag Franz Philipp Rutzen, Michael Imhof Verlag, 2017. s. 11–38
13. Lotman, Yu.M., Uspensky, B.A. (1984), "Pisma Karamzina i ikh mesto v razvitii russkoy kultury" [Karamzin's letters and their place in the development of Russian culture], Karamzin N.M. *Pisma russkogo puteshestvennika*, Ed. by: Yu.M. Lotman, N.A. Marchenko, B.A. Uspensky. Nauka, Leningrad, Russia, pp. 525–606.
14. Marisina, I.M. (2025), "Sochinenie I.-F. Bule *O drevneishey Rossiyskoy zhivopisi*: к istokam nauchnogo izucheniya drevnerusskoy ikonopisi na rubezhe 18–19 vekov" [Essay by I.-Th. Buhle 'On Ancient Russian Painting': to the origins of scholarly study of Early Russian icon painting at the turn of the 18th — 19th centuries], *Academia*, 2025, No 2.
15. Mozgovaya, E.B., Lappo-Danilevsky K.Yu. (2002), "Idei I.I. Vinkelmana i Peterburgskaya akademiya khudozhestv v 18 stoletii" [Winckelmann's ideas and St Petersburg Academy of Arts in the 18th century], *XVIII vek*, V. 22], Ed. by N.D. Kochetkova. Nauka, St Petersburg, Russia, pp. 155–179.
16. Obyavleniye (1805), *Obyavleniye o publichnykh ucheniyakh, v Imperatorskom Moskovskom Universitete prepodavaemykh, s 1805 goda Avgusta 17 po 1806 Iyunya 30. Po naznacheniyu Soveta* [Notice concerning public lectures held at the Imperial University of Moscow between August 17th 1805 and June 30th 1806. By order of the Council], Universitetskaya Tipografia, Moscow, Russia.
17. Opyt (1838), "Opyt istorii nachertatelnykh khudozhestv v Rossii (Iz sochineniy Fiorillo)" [A tentative essay on the history of the visual arts in Russia (From the writings of Fiorillo)], *Khudozhestvennaya Gazeta Nestora Kukolnika i Aleksandra Strugovschikova*, 1838, No 16, pp. 513–532; No 17, pp. 541–550; No 18, pp. 558–596; No 19–24, pp. 607–614.
18. Reglament (2010), "Reglament Imperatorskoy Akademii nauk i khudozhestv v Peterburge (1747 god)", *Imperatorskaya Akademiya khudozhestv. Dokumenty i issledovaniya. K 250-letiyu so dnya osnovaniya. Pamyatniki istoricheskoy mysli*, Moscow, Russia, pp. 21–32.
19. Reimers, H. (1892), "Imperatorskaya Akademiya khudozhestv v Peterburge. So vremeni svoego osnovaniya do tsarstvovaniya Aleksandra I, v 1807 godu. Sochinenie G. Reimersa" [The Imperial Academy of Arts in St. Petersburg. From its foundation until the reign of Alexander I, in 1807. A work by H. Reimers]. *Russkiy Khudozhestvennyy Arkhiv. 1892 (god pervyy). Vypuski pyatyy i shestoy*, Tip. A.I. Mamontova i Ko, Moscow, Russia, pp. 292–320.
20. Svirida, I.I. (2023), *Vosstanavlivaya identichnost: Dzhozef Saunders, graver i istorik iskusstva* [Restoring the identity. Joseph Saunders: Engraver and Art Historian, 1773–1854], Nestor-Istoriya, St Petersburg, Russia.
21. Seleznyov, I.Ya. (1861), *Istorichesky ocherk Imperatorskago byvshago Tsarskoselskago, nyne Aleksandrovskago Litseya za pervoye ego pyatidesyatiletie, s 1811 po 1861 god. Sostavlen po predlozheniyu Soveta Litseya, s soizvoleniya ego Imperatorskago Vysochestva printsa Petra Georgievicha Oldenburgskago, popechitelya Litseya, I. Seleznyovym, inspectorom klassov uchilishcha glukhonemykh, byvshim bibliotekarem Litseya* [A Historical Account of the former Imperial Tsarskoye Selo Lyceum, now the Alexandrovsky Lyceum, covering its first fifty years, from 1811 to 1861. Compiled at the suggestion of the Lyceum Council, with the permission of His Imperial Highness Prince Peter Georgievich of Oldenburg, patron of the Lyceum, by I. Seleznev, inspector of classes at the school for the deaf and dumb and former librarian of the Lyceum], Tipografia V. Bezobrazova i Komp., St Petersburg, Russia.
22. Urvanov, I.F. (1793), *Kratkoe rukovodstvo k poznaniyu risovaniya i zhivopisi istoricheskago roda, osnovannoe na umozrenii i opytakh. Sochineno dlya uchashchikhsya khudozhnikom I.U.* [A Brief Guide to the Study of Historical Drawing and Painting, Based on Reasoning and Experiences. Compiled for students by the artist I.U.]. Pechatano v Tipografii Morskago shlyakhetnago kadetskago korpusa, St Petersburg, Russia.
23. Freigang, V.I. (1803), "O Gettingenskom universitete (Sochinenie odnogo iz molodykh rossiyan, kotorye tam nyne uchatsya)" [On the University of Göttingen (An essay by one of the young

Russians currently studying there), *Vestnik Evropy*, 1803, Part 12, No 23/24, pp. 166–207.
24. Khudozhestvennaya Gazeta (2013), Khudozhestvennaya Gazeta Nestora Kukolnika i Aleksandra Strugovshchikova. Ukazatel soderzhaniya (1836–1838, 1840–1841 gg.). [The Art Gazette by Nestor Kukolnik and Alexander Strugovshchikov. Table of Contents (1836–1838, 1840–1841)], Compiled, introductory article and commentary by N.S. Belyaev, BAN, St Petersburg, Russia.
25. Chekalevsky, P.P. (1792), *Rassuzhdenie o svobodnykh khudozhestvakh, s opisaniem nekotorykh proizvedeniy rossiyskikh khudozhnikov. Izdano v polzu vospitannikov Imperatorskoy Akademii khudozhestv Sovetnikom Posolstva i onoy Akademii Konferents-Sekretaryom Petrom Chekalevskim* [A Treatise on the Liberal Arts, with a description of certain works by Russian artists. Published for the benefit of the students of the Imperial Academy of Arts by Pyotr Chekalevsky, Counsellor at the Embassy and Conference Secretary of the said Academy], St Petersburg, 1792: Reprint edition (1997). Research Institute of Theory and History of the Fine Arts, Russian Academy of Arts, Moscow, Russia.
26. Shumakher, I.D. (1862), *Otchet, podnesenny Petru Velikomu ot bibvliotekarya Shumakhera o zagranichnom ego puteshestvii v 1721–1722 godakh* [A report submitted to Peter the Great by the librarian Schumacher on his overseas journey in 1721–1722], Pekarsky P.P. (1862), Nauka i literatura v Rossii pri Petre Velikom.. T. 1: Vvedenie v istoriyu Prosveshcheniya v Rossii 18 stoletiya [Pekarsky P.P. Science and Literature in Russia under Peter the Great. 2 vols. V. 1: An Introduction to the History of the Enlightenment in 18th-Century Russia], Izd. Tovarishchestva "Obshchestvennaya polza", St Petersburg, Russia, pp. 533–558.

Информация об авторе
Ирина М. Марисина, кандидат искусствоведения, Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской Академии художеств, Москва, Россия; 119034, Россия, Москва, ул. Пречистенка, 21; i.marisina@gmail.com

Author info
Irina M. Marisina, Cand. of Sci. (Art history), Research Institute of Theory and History of Fine Arts, Russian Academy of Arts, Moscow, Russia; 21 Prechistenka St, 119034 Moscow, Russia; i.marisina@gmail.com