

УДК 7.034

К ИСТОРИИ ОСМЫСЛЕНИЯ НЕМЕЦКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ В РОССИИ В XVIII – НАЧАЛЕ XX ВЕКА

© 2020 г.

А.Н. Донин

Нижегородская государственная консерватория им. М.И. Глинки, Н. Новгород

an-donin@mail.ru

Поступила в редакцию 25.12.2019

Описываются важнейшие вехи исторического процесса собирания произведений немецкой живописи, графики и скульптуры в России и осмысления немецкой художественной культуры как одно из проявлений межкультурного диалога в XVIII – начале XX века. Выделено два этапа данного процесса. Рассмотрены взгляды российских писателей, публицистов и историков искусства XIX – начала XX века на немецкое изобразительное искусство, прежде всего эпохи Возрождения. Выявлено значение публикаций П.П. Гнедича, А.Н. Бенуа, А.А. Сидорова и их вклад в развитие российской искусствоведческой германистики.

Ключевые слова: история, межкультурный диалог, XVIII век, XIX век, начало XX века, Россия, Австрия, Германия, Возрождение, искусство, живопись, графика, искусствознание.

Любому национальному сознанию приходится разрешать в своем историческом развитии проблему «иног» (или «другого»), ведя при этом более или менее интенсивный межкультурный диалог, что происходит в нашей стране особенно интенсивно в течение нескольких последних столетий. В России, которая была на протяжении разных исторических периодов в большой мере закрытой для иностранных влияний, ситуация постепенно меняется при царе Алексее Михайловиче¹ и вскоре получает мощные импульсы к дальнейшему движению в этом направлении, что связано уже с деятельностью Петра I.

В контексте реформ первого русского императора одним из наиболее заметных проявлений данного процесса стало приобщение русских национальных элит к западноевропейской – в частности, немецкой – художественной культуре. Тогда возник и стал постепенно усиливаться живой интерес к зарубежному искусству, в том числе к искусству Германии и Австрии. Сегодняя действительность показывает, что инерция этого движения, приданного нашему обществу в начале XVIII столетия, действует и сейчас. В качестве одного из примеров укажем на защиту в октябре 2018 года в Санкт-Петербурге диссертации на тему «Художественный заказ Максимилиана I и немецкое искусство конца XV – начала XVI вв.»². Можно говорить о том, что в России восприятие и осознание иной, в данном случае немецкой, художественной культуры – процесс, длящийся уже в течение трех веков, дает существенный материал для его качественной оценки и структури-

рования. Здесь со всей очевидностью выделяются два периода, первый из которых начинается на рубеже XVII – XVIII веков и длится приблизительно до двадцатых годов XX столетия, второй длится по сей день. Рассмотрению первого периода и посвящена настоящая статья.

Хотя определенные культурные связи России и стран Западной Европы прослеживаются уже в период Средневековья, только в эпоху Петра I в нашей стране начинается собирание произведений зарубежного искусства – в том числе и немецкого. Это происходит как в форме подарков царю и вельможам от иностранцев, так и в виде прямых закупок. Жене Петра I Екатерине в 1712 году была преподнесена картина кисти неизвестного немецкого мастера XV века «Христос на Страшном суде», находящаяся ныне в собрании Государственного Эрмитажа. Однако в дальнейшем поступления немецкой и австрийской живописи, графики и скульптуры носили эпизодический, случайный характер. Дело в том, что долгое время внимание императорского двора и просвещенной части российской знати привлекало, главным образом, итальянское, голландское и французское искусство. В силу этого коллекции немецкого искусства в крупнейших музеях нашей страны страдают существенной неполнотой. Если говорить о живописи, то в наших собраниях отсутствуют работы А. Дюрера и М. Грюневальда, Г. Гольбейна Младшего и А. Альтдорфера, Г. Бургкмайра и В. Губера. И только Лукас Кранах Старший оказался представлен в собрании Императорского, ныне Государственного Эрмитажа несколькими первоклассными работами.

Кроме того, картины этого мастера и художников его круга хранятся в музеях Москвы и Нижнего Новгорода. Что касается немецкой живописи более позднего времени, то она представлена в отечественных собраниях значительно полнее.

Наряду с произведениями живописи, в российских музеях немало графики и скульптуры. Здесь можно назвать терракотовую композицию XV века «Оплакивание» из коллекции Государственного Эрмитажа и несколько работ, созданных под влиянием великих скульпторов эпохи Возрождения Файта Штосса и Тильмана Рименшайдера (там же). В этом же музее хранится большое количество графических листов, созданных немецкими мастерами – в том числе несколько рисунков Альбрехта Дюрера. Замечательным листом «Играющие дети» его работы располагает Государственный музей изобразительных искусств (ГМИИ) в Москве. Гравюры, благодаря тому, что они выпускались тиражом в несколько десятков или сотен экземпляров, получили более широкое распространение, чем картины, рисунки и произведения скульптуры. Образцы немецкой печатной графики хранятся не только в столичных, но и в некоторых провинциальных музеях нашей страны. Все это создавало условия для ознакомления с немецким искусством различных слоев российского общества – сначала немногочисленных его представителей, потом и более широких слоев.

С другой стороны, в период XVIII – начала XX века отечественная публика (просвещенная знать, а позднее и интеллигенция) имела возможность приобщаться к европейской художественной культуре во время поездок в страны Западной Европы. Правда, при этом внимание по-прежнему уделялось чаще всего так называемому классическому искусству (античности, итальянскому Ренессансу, французскому классицизму), а что касается Германии, то определенный интерес вызывали тогда у российского зрителя произведения современных ему, зрителю, мастеров. Так, Д.И. Фонвизин приобрел картину Вильгельма Тишбайна «Конрад Швабский и Фридрих Баденский в ожидании приговора» (1785, СПб., ГЭ), Екатерина II купила несколько полотен Антона Рафаэля Менгса, а Павел I – ряд произведений Якоба Филиппа Хаккерта. В тех же направлениях протекала и собирательская деятельность российских коллекционеров, – таких как А.С. Строганов, Д.Н. Шереметев, А.А. Безбородко, П.П. Семенов-Тянь-Шанский. Что же касается российского искусствознания, то оно обратилось к немецкой художественной культуре сравнительно недавно – лишь во второй половине XIX столетия. А применительно к более раннему периоду русской

мысли можно вести речь только об интересе к отдельным работам старых немецких мастеров, который проявился в литературном, публицистическом и эпистолярном наследии российских авторов.

Уже Н.М. Карамзин в «Письмах русского путешественника» делится своими впечатлениями от картины Ганса Гольбейна Младшего «Мертвый Христос», которую он видел в Базеле. Его мнение таково: в Христе «не видно ничего божественного, но как умерший человек изображен он весьма естественно» [1, с. 208]. Кроме того, в наследии Н. М. Карамзина привлекает внимание его стихотворение «Меланхолия. Подражание Делилю» [2, с. 260–261]. Можно предполагать, что в этом произведении сказалось влияние гравюры А. Дюрера «Меланхолия» (1514; известна также под названием «Melencolia I»), которую русский историк вполне мог знать. В гравюре Дюрера и в стихотворении Карамзина имеются общие мотивы (венчик, опущенная на руку голова) и ощущается близкое эмоциональное состояние (печаль, уныние, задумчивость, молчаливость, чувство уединения).

В 1826 году в России был издан перевод немецкого издания статей В.Г. Вакенродера 1814 года, включавший «Слово в память Альбрехта Дюрера» [3]. Автор, знакомившийся в Нюрнберге с произведениями старого немецкого искусства (скульптурой Адама Крафта, Петра Фишера Старшего и Файта Штосса), получил также и некоторое представление о живописи Дюрера. Однако эстетические взгляды Вакенродера, типичные для его времени, включали признание в качестве некоего идеала опять-таки произведения классического искусства, поэтому достоинства живописи Дюрера автор усматривал в простоте целого и отказе от ярких красок – вполне в духе Рафаэля. Для просвещенного русского читателя первой половины XIX века такая оценка должна была быть созвучной с его собственными эстетическими предпочтениями.

Следы влияния зарубежного искусства, в том числе немецкого, можно видеть в повести Н.В. Гоголя «Страшная месть». В XIV ее главе возникает совершенно уникальный пейзажный образ, подобного которому не знает не только русская, но, по-видимому, и вся зарубежная литература той эпохи. Он вызывает аллюзии на так называемый мировой или космический пейзаж в немецкой и нидерландской живописи эпохи Возрождения. Примерами служат картина Альбрехта Альтдорфера «Битва Александра Македонского с Дарием при Иссе» (1529, Мюнхен, Старая Пинакотекка), работа Ганса Мемлинга – так называемый «Триптих из Любека» (1491, Любек, Музей святой Анны), а также

произведения Иоахима Патинира, Адриана Изенбрандта и некоторых других мастеров. Н.В. Гоголь мог видеть их в заграничных музеях: он много бывал за рубежом, в том числе в Германии и Австрии (Берлин, Любек, Мюнхен, Вена). Пейзаж, на фоне которого происходит развязка повести «Страшная месть», когда поверхность земли словно выпрямляется и от Киева становятся видны Черное море и Карпаты, вполне мог быть «подсказан» писателю какой-то из этих картин [4, с. 50–57]. Вспомним, кстати, что Андрей Белый указывал на связь образной ткани «Страшной мести» с культурой эпохи Возрождения [5, с. 67].

Произошедшее в XIX веке в нашей стране разделение мыслителей и общественных деятелей на славянофилов и западников имело значение и для изучения немецкой культуры: чаще к ней обращались последние. Тем не менее ни у В.Г. Белинского, ни у И.С. Тургенева мы не встречаем упоминаний о художниках немецкого Возрождения, их имена им словно бы и неизвестны. Зато оригинальные оценки немецкой живописи и графики дает А.И. Герцен. В одном из писем 1857 года он сообщает о впечатлении, которое произвела на него выставка немецкого искусства в Манчестере: «Позабудьте ваших старых немцев – за исключением портрета отца Альбрехта Дюрера» [6, с. 120]. Еще одно высказывание А.И. Герцена мы встречаем в «Былом и думах» – о непробиваемой скуке, царящей в Базеле и вообще в Швейцарии: «Ничего нет удивительного, что единственное художественное произведение, выдуманное в Базеле, представляет пляску умирающих со смертью» [7, с. 435]. Здесь имеются в виду гравюры Ганса Гольбейна Младшего, составляющие цикл «Пляска смерти» и замечательные, как считается сегодня, не только высочайшими художественными достоинствами, но также идеей абсолютной ценности человеческой жизни и смелыми аллюзиями на современность художника. Однако А.И. Герцен этого не почувствовал, что также неудивительно: эстетика Северного Возрождения не была близкой ему – он, как и его современники в России, был воспитан на образцах античности и итальянского Ренессанса. И все же, несмотря на субъективный характер оценок, интерес русского писателя к немецкому искусству очевиден – разумеется, в том объеме, который мог быть ему доступен. Многие произведения старых немецких мастеров тогда были еще неизвестны даже в самой Германии, к тому же нередко встречались ошибочные атрибуции, когда работы одного художника приписывались другому. Один из известных примеров – картина нидерландского художника XVI века Яна

Мостарта «Христос перед Пилатом» (ГМИИ), хранившаяся ранее в одной из московских церквей. Считалось, что она принадлежит кисти Альбрехта Дюрера. В брошюре 1862 года, посвященной этой церкви, имя Дюрера употреблено с эпитетом «знаменитый», что говорит об известности мастера в России и об интересе к его творчеству [8, с. 10 – 11].

Низкая оценка немецкой художественной культуры при сопоставлении ее с итальянской – стереотип, господствовавший тогда в кругах российской интеллигенции и во многом сохраняющийся до сих пор, – имела своим следствием то, что ни Н.А. Добролюбов, ни Н.Г. Чернышевский как бы не замечали искусства Германии. Им известны немецкие мыслители – даже мистик XVII столетия Якоб Бёме, – знают они также немецких композиторов и поэтов, но художников в своих трудах упоминают в основном итальянских. А было бы весьма небезынтересно узнать мнение, например, Н.А. Добролюбова, обладавшего довольно широким художественным кругозором, о картинах Грюневальда, или Кранаха, или о гравюрах того же Гольбейна. Еще один замечательный деятель русской литературы – М.Е. Салтыков-Щедрин – не раз высказывался о французской художественной культуре, Германия же оставалась вне круга его интересов.

Вместе с тем, в связи с Гольбейном нельзя пройти мимо творчества Ф.М. Достоевского. Широко известно, какую роль в образной ткани его романа «Идиот» играет уже упоминавшаяся картина этого мастера «Мертвый Христос». Правда, персонажи романа знают ее лишь по копии, но это не так уж важно: очевидно, она хорошо повторяет оригинал. К этой картине не раз обращаются мыслями и Рогожин, и князь Мышкин, и некоторые другие персонажи. Но при этом она имеет для них значение не столько как произведение искусства, сколько – в гораздо большей степени – как выражение определенных идей, нравственных ценностей. Такой подход был чрезвычайно характерным для русской литературы и публицистики того времени.

Л.Н. Толстой относился к культуре Германии довольно своеобразно. Он неплохо знал ее: в его трудах упоминаются имена деятелей немецкой литературы (Гёте), музыки (Бах, Бетховен, Лист, Брамс, Вагнер), можно найти в них также имя художника Арнольда Бёклина. Однако о классиках искусства немецкого Возрождения Толстой ничего не говорит. Что же касается его отношения к немецкой культуре в целом, то оно скорее негативно. Заметим при этом, что Бёклин был современником писателя, и такой подход мы уже отмечали у других корифеев русской мысли. Аналогичным образом интерес

к искусству именно XIX – начала XX столетия испытывал знаменитый критик В.В. Стасов. Так, он анализировал творчество Макса Клингера, сопоставлял живопись Вильгельма Каульбаха и Петера Корнелиуса, отдавая при этом Каульбаху явное предпочтение. Но «первым и наивеличайшим» из немецких художников XIX века Стасов считал Адольфа Менцеля. В посвященной этому художнику статье он ставит его вровень с мастерами французской реалистической школы Курбе и Милле, называя его картину «Железопрокатный завод» не только шедевром, но и подвигом [9, с. 265–269]. Очевидно, что искусство этих мастеров представлялось Стасову своего рода аналогом творчеству российских художников, входивших в Товарищество передвижных художественных выставок.

Определенный вклад в осмысление художественной культуры немецкого Возрождения внесли российские историки, философы, публицисты и политические деятели. Правда, их чаще всего интересовало не столько само искусство, сколько проявления современного ему ренессансного гуманизма в Германии. Упоминания о немецких художниках встречаются в их трудах крайне редко. Один из немногих примеров такого рода – это упоминаемый М. Горьким в очерке «Владимир Ильич Ленин» эпизод: В.М. Десницкий-Строев едет в поезде с Лениным по Швеции и рассматривает немецкую монографию о Дюрере. Рядом в купе соседят немцы, и выясняется, что они ничего не слышали об этом художнике, Ленин с гордостью замечает: «Они своих не знают, а мы знаем» [10, с. 53]. Впрочем, очевидно, что антитеза «мы – они» здесь неуместна, ибо некорректна: сторона «мы» по умолчанию обладает достаточно широкими познаниями в различных областях, тогда как уровень образованности другой стороны (немцев – соседей по купе) не указан (не известен).

Гораздо более важным для образованной части российского общества стал постепенно возникающий и последовательно развивающийся профессионально-искусствоведческий интерес к зарубежной, в том числе и немецкой, художественной культуре. Он становится заметным в конце XIX века. В какой-то мере его предвестием оказался выход внушительного по объему издания – трехтомника П.П. Гнедича «История искусств» [11]. В одиннадцатой главе второго тома мы находим сведения о творчестве таких мастеров Возрождения в Германии, как Михаэль Вольгемут, Альбрехт Дюрер, Лукас Кранах, Ганс Бальдунг, Бартель Бехам (в написании Бегам), Зебальд Бехам (в таком же написании), Альбрехт Альтдорфер, Мартин Шонгауэр, Ганс Гольбейн Старший, Ганс Гольбейн Младший,

Амброзиус Гольбейн и Ганс Бургкмайр. Данная работа написана увлекательно, язык автора лишен академической сухости и отличается живой непосредственностью изложения. В некоторых случаях он сообщает разные любопытные подробности из жизни того или иного художника. Нельзя не вспомнить, что наши отечественные библиофилы, как, впрочем, и любители искусства, особенно в 60-х и 70-х годах XX века стремились к обладанию этим трехтомником и гордились, если им удавалось его заполучить. П.П. Гнедичу принадлежит еще несколько книг примерно с тем же содержанием, но меньшего объема. Для своего времени издание трехтомной «Истории искусств» было значительным событием в художественной жизни России, но при определенных достоинствах труды Гнедича страдают дилетантским подходом к освещению и осмыслению материала. Вот что пишет, например, автор о Возрождении в Германии: «Приятная соразмерность общего, стремление к простоте, реализм, некоторая задушевность и во всяком случае нравственная чистота, – вот присущие качества характера верхне-немецких школ живописи. Колорит светел, обделка мягкая, в общем картина миловидна и не лишена достоинства» [12, с. 439]. Данная оценка говорит о весьма поверхностном восприятии автором немецкого искусства. К тому же многие сведения, которые в трудах П.П. Гнедича сообщаются как достоверные, сегодня устарели или оказались ошибочными. Поэтому не стоит обращаться к этим изданиям как к источнику информации.

Недостатки «Истории искусств» Гнедича в какой-то мере компенсировались изданным в 1890–1907 годах в России многотомным «Энциклопедическим словарем Брокгауза и Ефрона». В нем нашли место статьи, посвященные различным деятелям немецкой культуры, в том числе и мастерам эпохи Возрождения. Среди них А. Дюрер, Г. Бургкмайр, А. Альтдорфер (в написании Альторфер), Л. Кранах, М. Грюневальд, М. Шонгауэр. Разумеется, эти статьи не могли быть столь подробны, как соответствующие разделы книги Гнедича, но степень достоверности сообщаемых сведений здесь была значительно более высокой, хотя и это издание в данном отношении тоже во многом устарело. Что же касается другого многотомного справочного издания – «Энциклопедического словаря Гранат», то в нем материалов, посвященных немецкому искусству эпохи Возрождения, значительно меньше: небольшие статьи о Дюрере, Кранахе, Грюневальде и семействе Гольбейнов.

К концу XIX – началу XX века относится появление первых в России монографических

трудов, посвященных немецким художникам. Назовем здесь бывшую долгое время забытой, но недавно переизданную как репринт книгу профессора Казанского университета А.М. Миронова об Альбрехте Дюрере [13], где прослежен жизненный и творческий путь художника и дана характеристика искусству Германии эпохи Возрождения в целом, и появившуюся несколько раньше и тоже посвященную Дюреру статью Н.М. Горбова [14]. Нужно отметить, что долгое время именно этот художник привлекал основное внимание российских ученых. Монографические работы о других мастерах немецкого Возрождения появились в нашей стране значительно позднее. Так, первая небольшая по объему книга Н.М. Гершензон, посвященная Лукасу Кранаху, вышла только в 1933 году [15]. Что же касается статьи Н.М. Горбова, то автор не только обнаруживает глубокое понимание произведений Дюрера, проникновение в суть его искусства, но и обращает внимание читателя на важную проблему изучения немецкого искусства – его традиционно низкую оценку по сравнению с классической культурой Италии.

Уникальным для России начала XX века изданием стала «История живописи всех времен и народов» Александра Бенуа [16]. Автор был не только выдающимся художником, но и природным искусствоведом. Его «История живописи» предполагалась многотомной, но в связи с событиями 1917 года работа над ней прервалась. Четвертый том обрывается на полуслове: в типографии был рассыпан набор. Вышедшие тома посвящены истории пейзажного жанра, включая изображения ландшафта в религиозной, мифологической и исторической живописи (и графике), начиная с первобытного периода истории. В дальнейшем автор планировал рассмотреть также развитие других жанров. В ходе работы над этим изданием Александром Бенуа был освоен огромный объем зарубежной искусствоведческой литературы, что обеспечило высокую степень полноты информации. Этот труд, как и другие публикации автора, отличает прекрасный выразительный язык, в книге приведено множество важных и интересных фактов, а также дан подробный иллюстративный материал. Изданию присущ высочайший для того времени уровень научности. Для отечественной публики открыто огромное количество имен художников и их произведений. Немецкому искусству XIV–XVI веков посвящены подробные разделы в первом и третьем томах. Вот перечень имен наиболее значительных художников, чьему творчеству А. Н. Бенуа дает характеристику (мы приводим их в той последовательности, в какой их рассматривает сам

автор). Том I: Неизвестный среднерейнский мастер XV века, Мастер Франке, Лукас Мозер, Ганс Мульчер, Конрад Витц, Мастер Садов любви, Михаэль Пахер, Мартин Шонгауэр, Мастер E.S., Мастер Домашней (А. Н. Бенуа пишет «Домовой») книги, Альбрехт Дюрер, Лукас Кранах Старший, Маттиас Грюневальд, Лукас Кранах Младший. Том III: Ганс Бальдунг Грин, Никлаус Мануэль Дойч (в написании Деутш), Ганс Лёй (в написании Леу), Урс Граф, Ганс Зюсс фон Кульмбах, Ганс Шойфелейн (в написании Шеуфелейн), Ганс Бургкмайр (в написании Бургмайер), Ганс Гольбейн Старший, Ганс Гольбейн Младший, Генрих Альдегревер, Ганс Зебальд Бехам (в написании Бегам), Бартель Бехам (в аналогичном написании). Читатель получает возможность проследить, как развивалась немецкая живопись, а отчасти и графика, в XV–XVI веках, как менялся язык искусства в процессе его эволюции. «История живописи» Бенуа не только подробно знакомила читателя с художественной культурой и помогала постичь язык искусства, но и в какой-то мере приобщала его к атмосфере художественной жизни рассматриваемой эпохи. Данный труд свидетельствует о высочайшем профессионализме автора в описании и оценках как отдельных произведений, так и творчества того или иного мастера и написан к тому же настолько увлекательно, что может вызвать интерес к искусству даже у человека, дотоле от него далекого. Заметим, что этим ценнейшим качеством наделены и другие искусствоведческие труды Александра Бенуа. Оно, к сожалению, редко бывает присуще текстам подобного рода, и это одна из причин существующего и в наше время интереса к «Истории живописи». С некоторыми его утверждениями современное искусствознание не согласно, но это естественно. В целом же вклад А.Н. Бенуа в дело ознакомления российской публики с искусством немецкого Возрождения и его научного изучения неопределимо³: с этого его труда так же, как с вышеназванных публикаций А.М. Миронова и Н.М. Горбова, берет начало отечественная искусствоведческая германистика.

Последней страницей предреволюционного этапа в освоении немецкого искусства эпохи Возрождения в России стали ранние труды Алексея Алексеевича Сидорова, появившиеся в 1915–1918 годах. Работая в Московском университете и Музее изящных искусств, он стал крупнейшим специалистом в области графики, в том числе зарубежной, а также живописи и искусства оформления книги. Немецкое Возрождение стало одним из его научных пристрастий, причем первое место здесь занимала графика. Среди публикаций, подготовленных в

этой области до 1917 года, следует выделить книгу «Гравюры Альбрехта Дюрера». Она вышла в 1918 году [17]. Это издание, изящно оформленное, напечатанное малым тиражом, предназначалось как будто для неширокого круга ценителей, но нельзя приуменьшать его значение для развития искусствоведческой науки в нашей стране. Каждой из рассмотренных гравюр Дюрера посвящен специальный комментарий. Но, вместе с тем, автор стремится сделать понятным для читателя, не обладающего необходимыми знаниями и навыками, сам язык графики. Конечно, в настоящее время книга А.А. Сидорова во многом устарела, тем не менее ни один искусствовед в нашей стране, занимавшийся проблематикой немецкого Возрождения в советское время и позднее, не мог пройти мимо нее. Как-то А.А. Сидоров назвал Генриха Вёльфлина, знаменитого историка и теоретика искусства, чьи лекции в юности он слушал в Мюнхене, «руководителем зрения». Но можно сказать, что он и сам был таким «руководителем зрения» для своих читателей и его книга о гравюрах Дюрера – лучшее тому подтверждение.

В 1917–1918 годах начинается второй этап в развитии отечественной науки об искусстве. За прошедшее с тех пор время наше искусствоведение прошло в освоении немецкой художественной культуры значительный путь. Была выработана, можно сказать, своего рода исследовательская стратегия, в русле которой сложилась своеобразная концепция немецкого Ренессанса. Некоторые ее особенности были обусловлены еще ситуацией конца XIX – начала XX века, когда, по замечанию М.Н. Соколова, «русское понимание великого рубежа было полно куда более острых внутренних стрессов, чем понимание западное. Россия, где Возрождения в общепринятом историческом смысле не было, всегда ностальгически тяготела к нему, словно к несбывшейся грезе... в то же время неизменно страхась его бездн» [18, с. 10]. Некоторые следы данной амбивалентности в отношении к художественному наследию немецкого и вообще Северного Возрождения можно до сих пор наблюдать в трудах отечественных ученых. Но это уже предмет будущих исследований.

Примечания

1. Один из характерных примеров этого – проикновение в отечественную архитектуру ряда при-

знаков западноевропейских стилей, что связано с определенными предпочтениями просвещенного боярства и благодаря чему возникают так называемые Строгановское барокко, Нарышкинское барокко, Голицынское барокко.

2. Фролова Л. В. Художественный заказ Максимилиана I и немецкое искусство конца XV – начала XVI вв. Дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2018. 210 с.

3. В 2002–2004 годах издательский дом «Нева» предпринял переиздание этого четырехтомника с соблюдением современной орфографии.

Список литературы

1. Карамзин Н.М. Избранные сочинения. Т. I. М.–Л.: Худож. лит., 1964. 810 с.
2. Карамзин Н.М. Стихотворения. Л.: Сов. писатель, 1966. 450 с.
3. Об искусстве и художниках. Размышления отшельника, любителя изящного. М.: Книгоизд-во К.Ф. Некрасова, 1914. 314 с. (Репринт изд-я 1826 г.)
4. Донин А.Н. К вопросу о происхождении фантастического пейзажа в повести Н.В. Гоголя «Страшная месть» // Русско-зарубежные литературные связи: Межвуз. сб. науч. тр. Вып. IV / Под ред. Н.М. Ильченко. Н. Новгород, 2010. С. 50–57.
5. Андрей Белый. Мастерство Гоголя: Исследование. М. – Л.: ОГИЗ, 1934. XVI, 351 с.
6. Герцен А.И. Собрание сочинений. В 30 т. Т. XXVI. М.: Изд-во АН СССР, 1962. 543 с.
7. Герцен А.И. Собрание сочинений. В 30 т. Т. XI. М.: Изд-во АН СССР, 1957. 807 с.
8. Храм Богоматери всех скорбящих радости, что на Ордынке, в Москве. М.: Тип. П. Глушкова, 1862. 23 с.
9. Искусство: Книга для чтения. Живопись, скульптура, графика, архитектура. М.: Просвещение, 1969. 543 с.
10. Горький М. В.И. Ленин: очерк. М.: Плакат, 1979. 64 с.
11. Гнедич П.П. История искусств. В 3 т. СПб.: Изд-во А.Ф. Маркса. 1897.
12. Гнедич П. История искусства с древнейших времен. СПб.: Изд-во А.Ф. Маркса, 1885. 528 с.
13. Миронов А.М. Альбрехт Дюрер. Его жизнь и художественная деятельность. М.: Университетская тип., 1901. 440 с.
14. Горбов Н.М. Альбрехт Дюрер // Русский вестник. 1894. С. 209–253.
15. Гершензон Н.М. Лукас Кранах. М.: Изогиз, 1933. 42 с.
16. Бенуа А. История живописи всех времен и народов. Т. I – IV. СПб.: Шиповник, 1912–1917.
17. Сидоров А.А. Гравюры Альбрехта Дюрера. М.: Геликон, 1918. 108 с.
18. Соколов М.Н. Вечный Ренессанс: Лекции о морфологии культуры Возрождения. М.: Прогресс – Традиция, 1999. 422 с.

**ON THE HISTORY OF UNDERSTANDING GERMAN ARTISTIC CULTURE
IN RUSSIA IN THE 18TH – EARLY 20TH CENTURIES***A.N. Donin*

The article describes the most important milestones in the historical process of collecting works of German painting, graphic art and sculpture in Russia and understanding of German art culture as one of the manifestations of intercultural dialogue in the 18th – early 20th centuries. Two stages of this process have been identified. The views of Russian writers, publicists and art historians of the 19th – early 20th centuries on German fine art, primarily the Renaissance, are examined. The importance of the publications by P.P. Gnedich, A.N. Benois, A.A. Sidorov and their contribution to the development of the studies of Germany's art history in Russia is emphasized.

Keywords: history, intercultural dialogue, 18th century, 19th century, early 20th century, Russia, Austria, Germany, Renaissance, art, painting, graphics, art history.

References

1. Karamzin N.M. Izbrannye sochineniya. T. I. M.–L.: Hudozh. lit., 1964. 810 s.
2. Karamzin N.M. Stihotvoreniya. L.: Sov. pisatel', 1966. 450 s.
3. Ob iskusstve i hudozhnikah. Razmyshleniya otshel'nika, lyubitelya izyashchnogo. M.: Knigoizd-vo K.F. Nekrasova, 1914. 314 s. (Reprint izd-ya 1826 g.)
4. Donin A.N. K voprosu o proiskhozhdenii fantasticheskogo pejzazha v povesti N.V. Gogolya «Strashnaya mest'» // Russko-zarubezhnye literaturnye svyazi: Mezhevuz. sb. nauch. tr. Vyp. IV / Pod red. N.M. Il'chenko. N. Novgorod, 2010. S. 50–57.
5. Andrej Belyj. Masterstvo Gogolya: Issledovanie. M. – L.: OGIZ, 1934. XVI, 351 s.
6. Gercen A.I. Sobranie sochinenij. V 30 t. T. XXVI. M.: Izd-vo AN SSSR, 1962. 543 s.
7. Gercen A.I. Sobranie sochinenij. V 30 t. T. XI. M.: Izd-vo AN SSSR, 1957. 807 s.
8. Hram Bogomateri vsekh skorbyashchih radosti, chto na Ordynke, v Moskve. M.: Tip. P. Glushkova, 1862. 23 s.
9. Iskusstvo: Kniga dlya chteniya. Zhivopis', kul'tura, grafika, arhitektura. M.: Prosveshchenie, 1969. 543 s.
10. Gor'kij M. V.I. Lenin: ocherk. M.: Plakat, 1979. 64 s.
11. Gnedich P.P. Istoriya iskusstv. V 3 t. SPb.: Izd-vo A.F. Marksa. 1897.
12. Gnedich P. Istoriya iskusstva s drevnejshih vremen. SPb.: Izd-vo A.F. Marksa, 1885. 528 s.
13. Mironov A.M. Al'brekht Dyurer. Ego zhizn' i hudozhestvennaya deyatel'nost'. M.: Universitetskaya tip., 1901. 440 s.
14. Gorbov N.M. Al'brekht Dyurer // Russkij vestnik. 1894. S. 209–253.
15. Gershenzon N.M. Lukas Kranah. M.: Izogiz, 1933. 42 s.
16. Benua A. Istoriya zhivopisi vsekh vremen i narodov. T. I – IV. SPb.: Shipovnik, 1912–1917.
17. Sidorov A.A. Gravyury Al'brekhta Dyurera. M.: Gelikon, 1918. 108 s.
18. Sokolov M.N. Vechnyj Renessans: Lekcii o morfologii kul'tury Vozrozhdeniya. M.: Progress – Tradiciya, 1999. 422 s.