

**Фролова Людмила Валерьевна**, кандидат искусствоведения, методист. Государственный Эрмитаж, Россия, Санкт-Петербург, Дворцовая наб., д. 34. 191186. [mila\\_grafik@mail.ru](mailto:mila_grafik@mail.ru) ORCID ID: 0000-0003-0761-9685

**Frolova Liudmila Valer'evna**, PhD in Art History, methodologist. The State Hermitage Museum, 34 Dvortsovaia Emb., 191186 Saint Petersburg, Russian Federation. [mila\\_grafik@mail.ru](mailto:mila_grafik@mail.ru) ORCID ID: 0000-0003-0761-9685

## «МОЛИТВЕННИК ИМПЕРАТОРА МАКСИМИЛИАНА I» В ИСКУССТВЕ И КУЛЬТУРЕ НЕМЕЦКОГО РОМАНТИЗМА: ИСТОРИОГРАФИЯ, ИНТЕРПРЕТАЦИЯ, РЕЦЕПЦИЯ

## PRAYER BOOK OF EMPEROR MAXIMILIAN I IN THE CULTURE OF GERMAN ROMANTICISM: HISTORIOGRAPHY, INTERPRETATION, AND RECEPTION

**Аннотация.** Важный этап в сложении наших сегодняшних представлений о немецком искусстве эпохи Дюрера — их рецепция в эпоху романтизма. Некоторые оценки и толкования, предложенные романтиками, актуальны и сегодня, поэтому важным направлением в исследовании памятников немецкого Ренессанса становится изучение их бытования в романтической культуре. Именно в это время внимание широкой общественности привлекли к себе иллюстрации А. Дюрера к «Молитвеннику императора Максимилиана I» (1515, Мюнхен, Национальная библиотека Баварии). Они были опубликованы в 1808 г. мюнхенским гравером и рисовальщиком И. Н. Штрикснером и издателем А. Зенефельдером. Это и последующие издания точно воспроизводили рисунки А. Дюрера, но не учитывали общую композицию оригинала. Об этих иллюстрациях писали И. В. Гёте и К. Brentano. Все это подготовило почву для первых научных исследований «Молитвенника» — работ К. Гилова рубежа XIX–XX вв. Высказанные им предположения о создании рисунков в качестве эскизов для печатных иллюстраций и об их толковании на основе «Иероглифики» Горуполлона находят ряд параллелей в романтической традиции. Опубликованные А. Зенефельдером изображения стали источником вдохновения для художников-романтиков (в первую очередь — мастеров круга назарейцев) — П. Корнелиуса, Л. Гримма, Э. Н. Нойройтера. Рисунки А. Дюрера использовались ими как образцы для книжных иллюстраций, романтики изучали их с точки зрения построения орнамента и взаимоотношения изображения и текста. При этом эстетика книжной иллюстрации А. Дюрера осмыслялась с одной стороны как национальная и народная, с другой — как рыцарская и средневековая.

**Ключевые слова:** «Молитвенник императора Максимилиана I»; И. В. Гёте; П. Корнелиус; романтизм; назарейцы; А. Дюрер.

**Abstract.** The author studied the assimilation of the *Prayer Book* of Emperor Maximilian I (1515, Munich, Bavarian State Library) in the culture of German Romanticism. Romanticists' ideas influenced art history theories since the late 19<sup>th</sup> century. That is why Romanticism art and art theory remains an important issue of investigation. A Munich artist J. Strixner and an editor A. Senefelder published lithographic copies of Albrecht Dürer's drawings for the Maximilian's *Prayer book* in 1808. They were reprinted several times during the 1810–1820s. All these editions differ in the composition from the original and from each other. German poets J. W. Goethe and C. Brentano published articles about the *Prayer Book* and, in the letters, mentioned Dürer's drawings. They called these drawings hieroglyphs and supposed that they were made as sketches for some unpublished editions with printed illustrations. In the late 19<sup>th</sup> — early 20<sup>th</sup> centuries, a German scholar K. Giehlow developed these ideas in his works. Romanticism artists (P. Cornelius, E. N. Neureuther, L. Grimm) created book illustrations inspired by drawings from the *Prayer Book*. They used this example for subjects related to medieval history, national traditions, folk culture, and fairy tales. Illustrations to the *Prayer Book* formed an important part of the Romanticism cult of Dürer as a leading German artist.

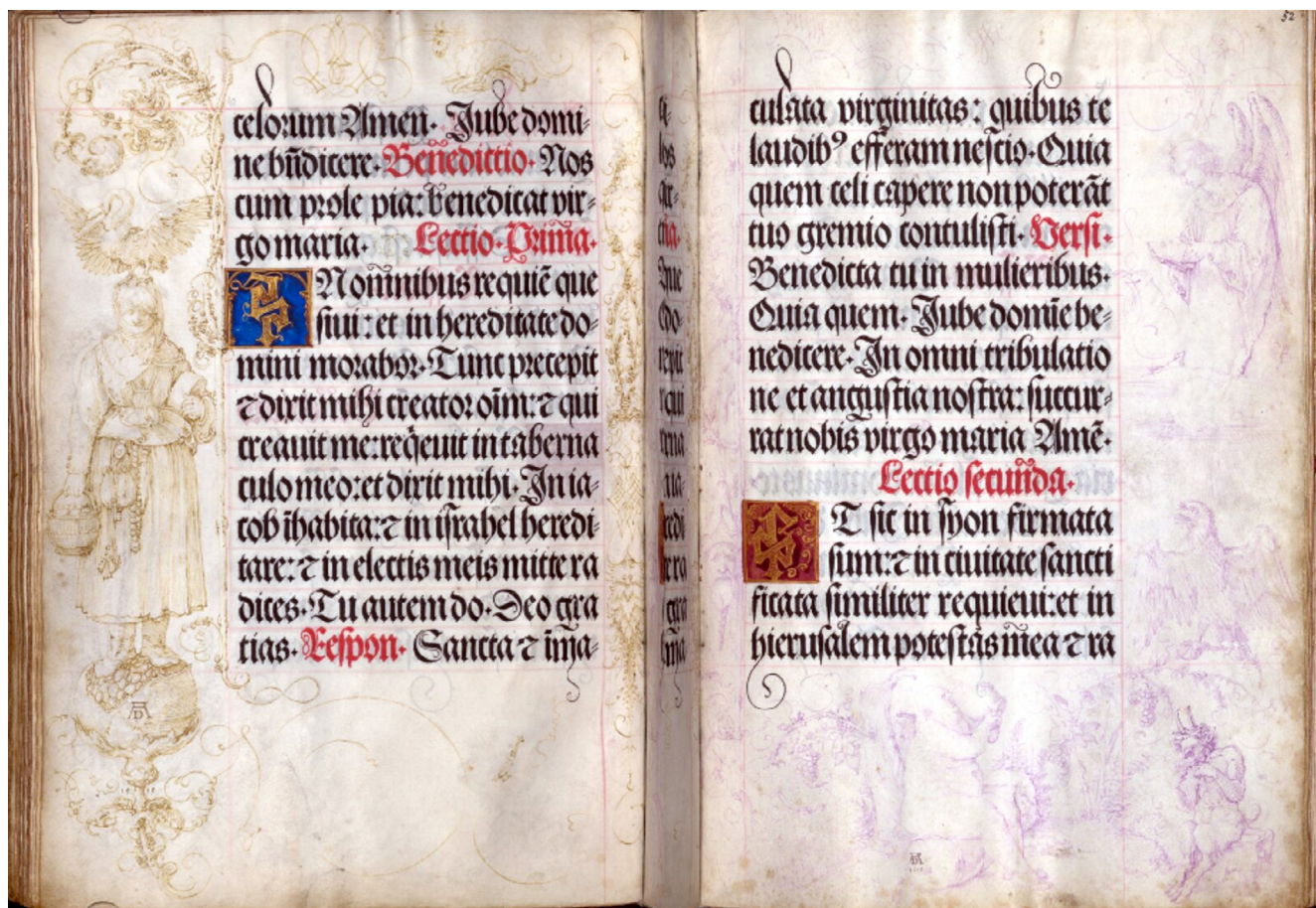
**Keywords:** *Prayer Book* of Emperor Maximilian I; J. W. Goethe; P. Cornelius; Nazarene movement; A. Dürer.

Важный этап в сложении наших сегодняшних представлений о немецком искусстве эпохи Дюрера — их рецепция в эпоху романтизма. Некоторые оценки и толкования, предложенные романтиками, актуальны и сегодня, другие оказали большое влияние на авторов второй половины XIX в., стоявших у истоков научного осмысления ряда ключевых памятников немецкого Возрождения. Поэтому важным направлением в изучении произведений немецкого искусства XV–XVI вв. становится исследование их бытования и рецепции в романтической культуре.

Именно в эпоху романтизма внимание широкой общественности впервые привлекли к себе иллюстрации Альбрехта Дюрера к «Молитвеннику императора Максимилиана I» (1515). Эта книга вышла из печати 30 декабря 1513 г. в типографии И. Шёншпергера в Аугсбурге (Илл. 1). Один из ее экземпляров был украшен рисунками, выполненными ведущими мастерами немецкого Возрождения, в том числе

— А. Дюрером, Л. Кранахом, Г. Бургкмайром, Г. Бальдунгом и А. Альддорфером. Сейчас этот экземпляр разделен на две части, первая из которых хранится в Национальной библиотеке Баварии в Мюнхене, вторая — в Городской библиотеке Безансона.

Активное научное осмысление этого памятника началось на рубеже XIX–XX вв. Наиболее существенный вклад в его исследование был сделан немецким ученым К. Гиловым [7–9]. По его мнению, рисунки должны были служить эскизами к будущим ксилографиям для других экземпляров «Молитвенника», которые предназначались знатным рыцарям, членам ордена Святого Георгия. Эта гипотеза, несмотря на ряд возражений, появившихся практически сразу, стала широко распространена в литературе XX–XXI вв. [1, с. 90; 15, р. 122]. Также именно К. Гилов предложил использовать в качестве одного из ключей для толкования рисунков «Иероглифику» Горуполлона. Думается, что на эти гипотезы повлияли хо-



Илл. 1. Альбрехт Дюрер. Иллюстрации к Молитвеннику Максимилиана I. 1515. Пергамент, печать, рисунок пером. Национальная библиотека Баварии, Мюнхен

рошо знакомые К. Гилову издания романтической эпохи, в которых иллюстрации к «Молитвеннику» осмыслиются скорее в эстетическом и общеполитическом, а не строго искусствоведческом ключе. В связи с этим представляется важным рассмотреть, как воспринимали эти рисунки в первые десятилетия XIX в.

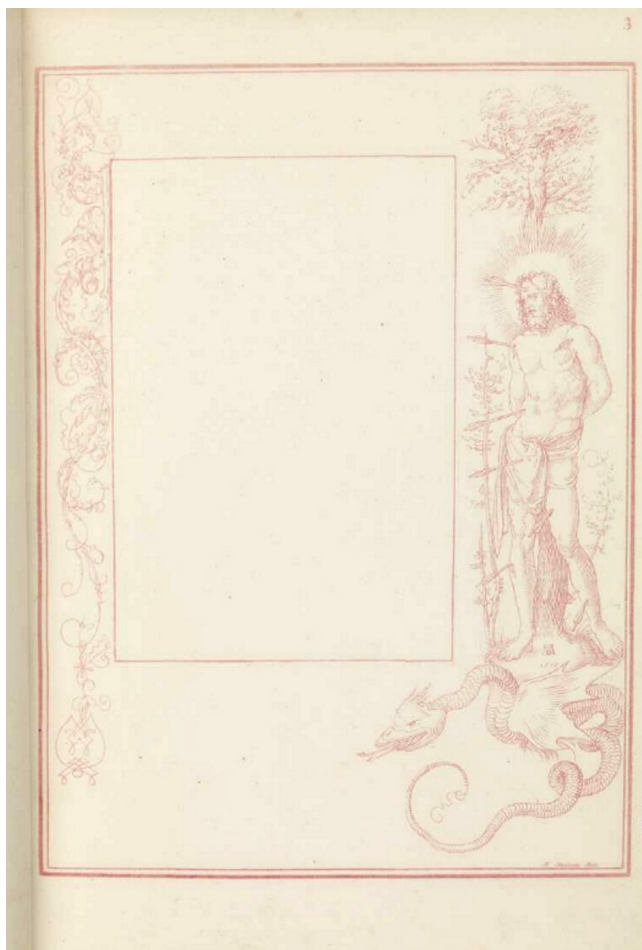
В 1808 г. мюнхенский гравер и рисовальщик Иоганн Непомук Штрикснер и издатель Иоганн Непомук Франц Алоиз Зенефельдер опубликовали литографии, воспроизводящие рисунки А. Дюрера из мюнхенской части «Молитвенника»<sup>1</sup> (Илл. 2). Эти изображения повторяли рисунки А. Дюрера, в том числе передавали цвет линии, однако не могли дать точного представления о «Молитвеннике» как памятнике книжного искусства. В издании А. Зенефельдера не был воспроизведен текст. Также существенно отличался от оригинала формат полосы за счет того, что с каждой стороны от зеркала набора были добавлены поля шириной в несколько сантиметров (Размеры полосы в «Молитвеннике Максимилиана» — 205 × 292 мм, в издании Зенефельдера — 245 × 352 мм). Также издатель XIX в. добавил отсутствующие в оригинале рамки — тонкую, отделяющую рисунки от зеркала набора, и более массивную из двух линий, очерчивающую границы полосы. Практически точное воспроизведение книги А. Зенефельдера вышло 1817 г. в Лондоне<sup>2</sup>.

Публикация А. Зенефельдера имела большой успех, о чем говорят многочисленные переиздания. В каталогах музеев и библиотек они часто упомянуты с теми же выходными данными, что и издание 1808 г., хотя могут существенно отличаться от него. Так, в экземпляре из Национальной библиотеки Баварии (OCLC: 165417488, Илл. 3) формат полосы значительно увеличен за счет широких полей. В собрании Государственного Эрмитажа в Санкт-Петербурге хранится

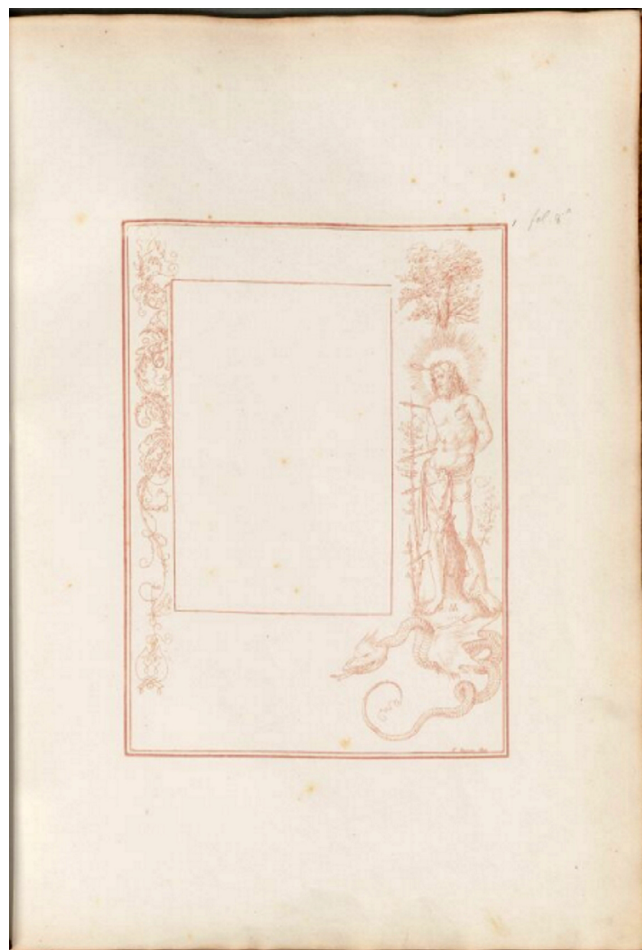
альбом литографий И. Штрикснера, включающий воспроизведения А. Дюрера и Л. Краха из мюнхенской части «Молитвенника» (Инв. № OG 160598–160812). Этот альбом лишен титульного листа и выходных данных и отличается как от оригинала, так и от других изданий литографий И. Штрикснера. Он имеет значительно больший формат (параметры разворота — 410 × 590 мм), а также в нем отсутствует рамка между иллюстрациями и полями, что полностью меняет общую композицию полосы.

Кроме того, одну из литографий по рисунку А. Дюрера для «Молитвенника» А. Зенефельдер использовал в качестве иллюстрации в своей книге об искусстве литографии<sup>3</sup>. Это изображение он поместил в широкое белое поле без рамки, а в пустое пространство зеркала набора закопировал текст, облик которого не имел ничего общего с массивной фактурой, использованной в «Молитвеннике Максимилиана». Этот же прием был использован Ф. К. Штёгером в мюнхенском издании 1820 г., в котором литографии по рисункам А. Дюрера стали дополнением к текстам молитвы «Отче наш», напечатанным на разных языках, в том числе — иероглифической письменностью<sup>4</sup> (Илл. 4). Позднее Ф. К. Штёгер выпустил факсимиле «Молитвенника» (Илл. 5) с краткой вступительной статьей, в которой он подчеркнул особую эстетическую ценность шрифтов XVI в., а также отметил, что содержание рисунков А. Дюрера в полной мере можно постичь, лишь сопоставляя их с соответствующими текстами молитв [17, S. 1]. В этом издании были тщательно воспроизведены рисунки А. Дюрера и набор XVI в., но были внесены и некоторые композиционные изменения. Исчезло многоцветие оригинала, по краю зеркала набора появилась тонкая рамка, а поля расширились на несколько сантиметров с каждой стороны.





Илл. 2. Иоганн Штрикснер. Литографии по рисункам А. Дюрера для Молитвенника Максимилиана I. Издание А. Зенефельдера, 1808. Британский музей, Лондон



Илл. 3. Иоганн Штрикснер. Литографии по рисункам Альбрехта Дюрера для Молитвенника Максимилиана I. Издание А. Зенефельдера, 1808. Национальная библиотека Баварии, Мюнхен

Думается, что само обилие и разнообразие печатных версий «Молитвенника» в эпоху романтизма могло навести на мысль о том, что уже в XVI в. эти рисунки намеревались воспроизводить типографским способом.

Еще одним источником, существенно повлиявшим на К. Гилова, стала статья И. В. Гёте, выпущенная сразу после публикации А. Зенефельдера. Эту статью К. Гилов целиком привел в своей книге, посвященной «Молитвеннику» [8, S. 22–31]. В письмах великого поэта также нередко упоминаются иллюстрации А. Дюрера. И. В. Гёте восторженно писал об этих рисунках, что «было бы жаль умереть, не увидев их» [8, S. 27]. Для него рисунки к «Молитвеннику» — одно из лучших произведений А. Дюрера: «Он кажется здесь более свободным, чем мы думали, более изящным, веселым, юмористическим и сверх всякого ожидания находчивым в определенном внешними условиями выборе мотивов и символики своих образов» [8, S. 25]. И. В. Гёте сравнивал рисунки на полях «Молитвенника» с гротесками ватиканских лоджий Рафаэля [8, S. 25, 29]. В этом сравнении, безусловно, проявилась одна из ключевых идей немецкого романтизма — идея великого немецкого искусства, особенно ярко проявившегося в эпоху Дюрера — художника, равного по своему таланту Рафаэлю. Сюжет о встрече Рафаэля и А. Дюрера на Небесах зародился еще в литературе XVIII в., но именно в эпоху романтизма он стал особенно активно повторяться как в текстах, так и в произведениях изобразительного искусства, став частью романтического культа этих мастеров как двух столпов христианского искусства [11, p. 3, 9–10; 14, S. 12].

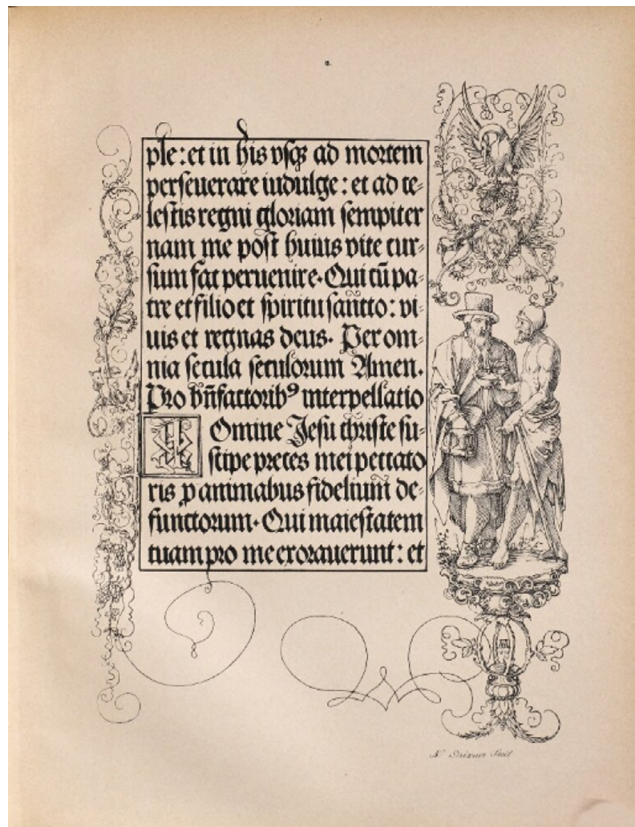
Кроме того, И. В. Гёте отверг возможность воспринимать рисунки А. Дюрера как «просто маргиналии», а решительно настоял на необходимости связать их с неким большим проектом [8, S. 27]. Эта мысль, очевидно, была необходима И. В. Гёте, чтобы уравнивать по масштабу знаменитое монументальное произведение Рафаэля и лучшее, по мнению поэта, творение А. Дюрера. В гипотезе К. Гилова о подготовительном характере рисунков к «Молитвеннику» видится продолжение и развитие этой идеи И. В. Гёте [8, S. 30].

Уже в начале XX в. против такого мнения был высказан ряд справедливых аргументов [12, S. 11]. К ним хочется добавить, что этой гипотезе противоречит сама композиция книги с расположением иллюстраций на полях почти у самого обреза. Детали орнамента и фигуры персонажей заканчиваются в 1–2 мм от края полосы, а в некоторых случаях ноги персонажей и вовсе стоят на нижнем краю страницы (например, fol. 29v, 42v, 53v, 55v). Печатные бордюры были широко распространены в книге рубежа XV–XVI вв., но компоновались, как правило, с более-менее широкими полями, что позволяло избежать технического брака — срезания части изображения при фальцовке и обрезке блока. Издания XIX в. искажают первоначальную композицию «Молитвенника» именно за счет добавления полей. Литографические копии XIX в., окруженные рамкой, напротив, напоминают печатные бордюры на титульных листах XVI столетия. Эта особенность также могла повлиять на восприятие К. Гилова и способствовать появлению его гипотезы. В факсимиле, выпущенном самим исследовате-

лем в 1907 г., эта неточность ранних воспроизведений «Молитвенника» исправлена лишь отчасти. Чуть желтоватые страницы самого «Молитвенника» окружены широкими полями белого цвета. Эти репродукции дают достаточно точную информацию об оригинале, но все-таки несколько искажают восприятие каждого разворота, что не позволяло исследователям, не знакомым с оригиналом из Национальной библиотеки Баварии, обратить внимание на это слабое место в гипотезе К. Гилова.

Среди деятелей романтической культуры, искренне очарованных рисунками А. Дюрера к «Молитвеннику», были поэт К. Брентано и художник Ф. О. Рунге. В их переписке неоднократно упоминаются рисунки А. Дюрера, с которыми Брентано был знаком не только по литографиям И. Штриккнера, но и в оригинале. Поэт подчеркивал единство графического образа и слова, что перекликалось со знаменитыми композициями Ф. О. Рунге из цикла «Времена суток», где орнаментальная рама дополняла центральное изображение не только композиционно, но и символически [4]. В этой переписке, как и вообще в романтическом дискурсе, рисунки А. Дюрера к «Молитвеннику» часто называются арабесками или даже иероглифами. В использовании этого термина подразумевается их глубокое символическое значение и тесная внутренняя связь с текстами молитв, которые обрамляют рисунки. Понятие «иероглиф» в романтической культуре часто использовалось метафорически и указывало на художественную форму, способную соединить мир вещей и мир идей, природу и дух, земное и божественное. Именно в этом смысле Ф. О. Рунге называл «иероглифическими» свои собственные композиции [5, р. 308–310]. С этой риторикой о рисунках-иероглифах перекликается еще одна гипотеза, высказанная К. Гиловым и до сих пор развиваемая в литературе о «Молитвеннике», — толкование рисунков через иероглифы Горазполлона [9]. Сам К. Гилов не успел завершить свое исследование и так и не опубликовал главы, посвященные роли «Иероглифики» в официальном искусстве Максимилиана I и в творчестве А. Дюрера. Э. Панофский убедительно показал, что сочинение греческого ученого Горазполлона о толковании египетских иероглифов, действительно, чрезвычайно занимало гуманистов, авторов программы художественных заказов императора Максимилиана. Не вызывает сомнений связь «Иероглифики» с грандиозной ксилографией А. Дюрера — «Триумфальной аркой». Об использовании иероглифики в ее декоре упомянуто в колофоне, а портрет императора в виде египетского бога Осириса прямо воспроизводит иллюстрацию к переводу «Иероглифики» на латинский язык [13, р. 177–178]. Многие исследователи XX в. не оставляли попыток найти другие следы «Иероглифики» в творчестве А. Дюрера — в иллюстрациях к «Молитвеннику» [12; 18], в живописных произведениях [10] и даже в знаменитой «Меланхолии» (1514) [16, р. 31]. В 2021 г. в связи с мероприятиями, посвященными 550-летию со дня рождения художника, эта тема особенно широко обсуждалась. В ходе этого обсуждения стало очевидно, что достоверных примеров использования «Иероглифики» Горазполлона А. Дюрером вне «Триумфальной арки» обнаружить не удается. Отдельные детали отдельных работ мастера 1510–1520-х гг. можно сопоставить с иероглифами Горазполлона, но ни в одном из произведений «Иероглифика» не становится главным ключом для интерпретации [2]. Думается, что и гипотеза К. Гилова возникла, с одной стороны, из-за соблазна раскрыть при помощи этого таинственного источника тайны загадочной дюреровской графики, а с другой, автор стал наследником романтической традиции, прямо называвшей рисунки в «Молитвеннику» иероглифами.

Интерес немецких романтиков к «Молитвеннику» сыграл большую роль в формировании образа А. Дюрера как величайшего немецкого мастера, связанного с христианской и национальной традицией. Причем особенную роль в этом процессе сыграли не теоретические рассуждения, а рецепция дюреровских образов в творчестве немецких художников, для которых рисунки к «Молитвеннику» стали богатым источником вдохновения.



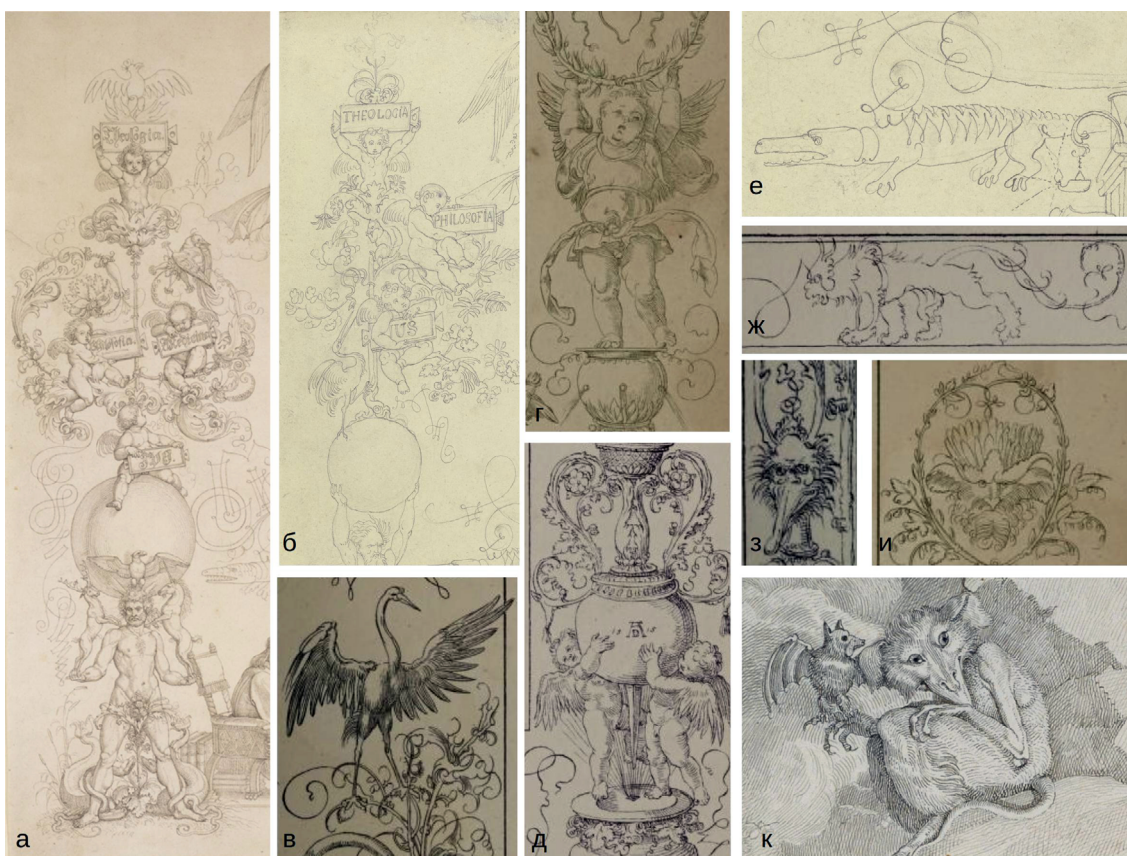
Илл. 4. Страница книги *Oratio dominica polyglotta singularum linguarum characteribus expressa et delineationibus Alberti Dueri*. Munich: Stuntz, 1820

Илл. 5. Страница книги *Albrecht Dürers Randzeichnungen aus dem Gebetbuche des Kaisers Maximilian I: mit eingedrucktem Original-Texte*. München: Staegmeyer, 1845





Илл. 6. а. Иоганн Штриксер. Литографии по рисункам Альбрехта Дюрера (фрагменты). б. Титульный лист книги Follen A. A. L. Harfen-Gruesse aus Deutschland und der Schweiz. Zürich: Geßnersche Buchhandlung, 1823.



Илл. 7. Мотивы литографий Иоганна Штрикнера по рисункам Альбрехта Дюрера в рисунках Петра Корнелиуса к «Фаусту» Иоганна Вольфганга Гёте. а, б, е. Петер Корнелиус. Эскиз титульного листа к «Фаусту». Ок. 1814–1815. Бумага, перо, чернила. Штеделевский институт, Франкфурт-на-Майне. Инв. № 332, 6506 (фрагменты). в, г, д, ж, з, и. Иоганн Штриксер. Литографии по рисункам Альбрехта Дюрера (фрагменты). к. Петер Корнелиус. Дорога на Брокен. 1814. Бумага, перо, чернила. Штеделевский институт, Франкфурт-на-Майне (фрагмент)





Илл. 8. Мотивы литографий Иоганна Штрикснера по рисункам Альбрехта Дюрера в иллюстрациях Эжена Наполеона Нойройтера к «Романсам и балладам» Иоганна Вольфганга Гёте. а, в, д. Эжен Наполеон Нойройтер. Иллюстрации к «Романсам и балладам» Иоганна Вольфганга Гёте (фрагменты). б, г. Литографии Иоганна Штрикснера по рисункам Альбрехта Дюрера (фрагменты)

В некоторых случаях обращение к рисункам А. Дюрера носило характер прямого заимствования. Так, титульный лист сборника швейцарских песен<sup>5</sup> (Илл. 6) скомпонован из фрагментов нескольких иллюстраций к «Молитвеннику» (fol. 16v, 23v, 37v).

Художники-назарейцы подхватили и начали развивать в своих работах мотив арабеска, свободно выходящего по полям и богато снабженного виртуозными росчерками. У А. Дюрера эти росчерки то слагаются в геометрические узоры, то приобретают формы масок (fol. 16v, 18v, 53v, 56) или животных — совы (fol. 19), единорога (fol. 51v), львов (fol. 19, 37v). Подобные узоры использовал художник-романтик Петер Корнелиус в иллюстрациях к «Фаусту» Гёте. Так в виде росчерка в манере А. Дюрера П. Корнелиус изобразил чучело крокодила в кабинете доктора Фауста на эскизе титульного листа (ок. 1814–1815, Франкфурт-на-Майне, Штеделевский институт, инв. № 332; Илл. 7 е, ж). С рисунками к «Молитвеннику» перекликаются и другие мотивы этой композиции — в левой части листа поместился гротеск с растительным орнаментом, вырастающим из большой сферы, фигурками путти и птиц. Аналогичные изображения путти, поддерживающих сферы и венки, можно встретить в рисунках А. Дюрера (fol. 19, 56). В более ранней версии этой же композиции (1814, Франкфурт-на-Майне, Штеделевский институт, инв. № 6506) этот гротеск дополнял журавль, напоминающий аналогичный мотив у А. Дюрера (fol. 37v, 38v, 48v; Илл. 7 а–д). С причудливыми маскаронами в рисунках А. Дюрера перекликаются ведьмовские персонажи

П. Корнелиуса в его рисунках на тему Вальпургиевой ночи (Ок. 1810–1811, Франкфурт-на-Майне, Штеделевский институт, инв. №№ 341, 6518; Илл. 7 з, и, к). Более того, сам А. Дюрер появляется среди героев повествования вместе с автором рисунков в сцене, изображающей Маргариту в церкви (1811, Франкфурт-на-Майне, Штеделевский институт, инв. № 340). Это перекликается с романтическим культом А. Дюрера как старшего товарища и непосредственного предшественника назарейцев. В переписке с П. Корнелиусом И. В. Гёте приветствовал обращение художника к рисункам А. Дюрера и рекомендовал еще более тщательно изучить их, в письме П. Корнелиусу от 8 мая 1811 г. поэт писал: «Прежде всего, я бы посоветовал вам как можно усерднее изучить литографические копии «Молитвенника» в Мюнхене, которые наверняка вам уже известны, потому что я убежден, что Альбрехт Дюрер нигде не проявлял себя так свободно, так остроумно, величественно и красиво, как в этих, так сказать, импровизированных листах» [цит. по: 3].

Ряд сходных с рисунками А. Дюрера мотивов можно обнаружить в иллюстрациях художника-романтика Эжена Наполеона Нойройтера к балладам и романсам И. В. Гёте<sup>6</sup>. Он также охотно использовал каллиграфические росчерки, ими заканчиваются корни и побеги растений, вьющихся по полям книги, в них превращаются воздушные змеи в руках у резвящихся на титульном листе ребяташек. Эти декоративные элементы визуально объединяют объемно трактованные фигуры с плоскостью, в которой расположен набор. К рисункам А. Дюрера (fol. 12, 15, 24, 24v, 25, 25v, 51, 51v) отсылает и



мотив человеческой фигуры, стоящей на венчике раскрытого цветка в иллюстрациях Э. Н. Нойройтера к стихотворениям «Перед судом» и «Vanitas! vanitarum vanitas!» (Илл. 8). Сходство отдельных мотивов столь высоко, что К. Брентано обвинял художника в бездумном эпитонстве [4, p. 220]. При этом И. В. Гёте, напротив, высоко ценил работу Э. Н. Нойройтера, утверждая, что тот не подражает А. Дюреру, но перенимает сам дух его искусства [6, S. 229].

Опосредованное влияние рисунков А. Дюрера прослеживается и в работах других художников. Арабески с вплетенными в них фигурками всадников в средневековых одеяниях покрывают фон на рисунке К. К. Ф. фон Фогельштейна «Эскиз титульного листа с портретом герцога Альбрехта Саксонского» (1837, Государственные художественные собрания Дрездена). На рисунке Л. Э. Гримма «Эскиз титульного листа

к сказкам братьев Гримм» (1837, Музеи Ханнау, замок Филиппсруэ, Ханнау) в растительный узор вплетены характерные каллиграфические росчерки, а также фигурки сов, химер и драконов в духе А. Дюрера.

Приведенные примеры наглядно демонстрируют тот круг тем, где романтикам особенно уместным казалось прямое подражание А. Дюреру: это сюжеты, связанные со средневековым и немецким Возрождением, с немецкой народной культурой, с национальной историей, народной песней и волшебной сказкой. Таким образом, рисунки к «Молитвеннику императора Максимилиана I» и их воспроизведения в начале XIX в. внесли значительный вклад в сложение романтического культа А. Дюрера как мастера позднего Средневековья, как воплощение национального духа и старшего товарища современных художников.

#### ПРИМЕЧАНИЯ:

<sup>1</sup> Albrecht Dürers Christlich-Mythologische Handzeichnungen. München: A. Senefelder, 1808. Британский музей, Лондон. Инв. № J,14.1–46.  
<sup>2</sup> Albert Dürer's Designs of the Prayer Book. London: R. Ackermann's lithographic press. 1817. Национальная библиотека Баварии, Мюнхен. OCLC: 220558383.

<sup>3</sup> Senefelder A. L'art de la lithographie, ou instruction pratique: Contenant la description claire et succincte des différens procédés a suivre pour dessiner, graver et imprimer sur pierre. 2. Collection de plusieurs essais en dessins et gravures pour servir de supplément à l'instruction pratique de la lithographie. Paris: Chez Treuttel et Würtz. 1819.

<sup>4</sup> Oratio dominica polyglotta singularum linguarum characteribus expressa et delineationibus Albert Dueri. Munich: Stuntz, 1820.

<sup>5</sup> Follen A. A. L. Harfen-Gruesse aus Deutschland und der Schweiz. Zürich: Gefnersche Buchhandlung, 1823.

<sup>6</sup> Neureuther E. N. Randzeichnungen zu Goethe's Balladen und Romanzen. München: Cotta, 1829.

#### Список литературы:

1. Нессельтраус Ц. Г. Альбрехт Дюрер как иллюстратор книги // Искусство книги. 1979. Вып. 9. С. 83–91.
2. Фролова Л. В. Император Максимилиан I, «Иероглифика» Горapolloна и художники немецкого Возрождения // Символы и аллегории в изобразительном искусстве. СПб.: НИМ ПАХ, 2021. С. 165–172.
3. Assel J., Jäger G. Peter Cornelius: Illustrationen zu Goethes Faust // Goethezeitportal.de. URL: <http://www.goethezeitportal.de/wissen/illustrationen/johann-wolfgang-von-goethe/faust-und-gretchen-illustrationen/peter-cornelius-illustrationen-zu-goethes-faust.html> (дата обращения: 28.05.2022).
4. Brown H. Hieroglyph, Arabesque and the Problems of Collaboration in Romantic "Buchkunst" // Oxford German Studies. 2008. Vol. 37, № 2. P. 203–222.
5. Dieckmann L. The Metaphor of Hieroglyphics in German Romanticism // Comparative Literature. 1955. Vol. 7, № 4. P. 306–312.
6. Eckermann J. P. Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens. Bd. 2. Leipzig: F. A. Brockhaus, 1876. 244 S.
7. Giehlow K. Kritische Darstellung der Forschungen über die Entstehungsgeschichte des Gebetbuchs Kaisers Maximilian I: Inaugural-Dissertation. Berlin, 1898. 65 S.
8. Giehlow K. Kaiser Maximilians I. Gebetbuch mit Zeichnungen von Albrecht Dürer und anderen Künstlern. Wien: Selbstverlag des Herausgebers im Buchhandel zu Beziehen durch die Verlagsanstalt F. Bruckman A.-G. In München, 1907. 31 S., 157 Bl.
9. Giehlow K. Die Hieroglyphenkunde des Humanismus in der Allegorie der Renaissance: Besonders der Ehrenpforte Kaisers Maximilian I // Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien. 1915. Bd. 32. S. 1–232.
10. González de Zárate J. M. Durero y los hieroglyphica. Tres estampas y una pintura. Némesis (La Gran Fortuna). La justicia. Melancolía I. Cristo ante los doctores // Archivo español de arte. 2006. T. 79. № 313. P. 7–22.
11. Hönes H. Ch. A Match not Made in Heaven: Artist Anecdotes and the "Dialogues of the Dead" // Journal of Art Historiography. 2020. № 23. P. 1–15.
12. Leidinger G. Albrecht Dürers und Lukas Cranachs Randzeichnungen zum Gebetbuche Kaiser Maximilians I in der Bayerischen Staatsbibliothek zu München. München: Riehn & Reusch, 1922. 28 S., 58 Taf.
13. Panofsky E. The Life and Art of Albrecht Dürer. Princeton: Princeton University Press, 1967. 319 p.
14. Reichardt G. Dürer und Raffael als Künstler-Vorbilder im 19. Jahrhundert // Horizonte — Neue Serie. 2016. Ed. 1. S. 1–31.
15. Silver L. Marketing Maximilian. The Virtual Ideology of a Holy Roman Emperor. Princeton: Princeton University Press, 2008. 304 p.
16. Sohm Ph. L. Dürer's Melencolia I: The Limits of Knowledge // Studies in the History of Art. 1980. Vol. 9. P. 13–32.
17. Stöger F. X. Einleitung // Albrecht Dürers Randzeichnungen aus dem Gebetbuche des Kaisers Maximilian I: mit eingedrucktem Original-Texte. München: Staegmeyr, 1845. S. 1–8.
18. Vetter E. M., Brockhaus Ch. Das Verhältnis von Text und Bild in Dürers Randzeichnungen zum Gebetbuch Kaiser Maximilians // Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums. 1971–1972. S. 70–121.

#### References

- Assel, J., Jäger, G. (2018) Peter Cornelius: Illustrationen zu Goethes Faust [Online] *Goethezeitportal.de*. Available at: <http://www.goethezeitportal.de/wissen/illustrationen/johann-wolfgang-von-goethe/faust-und-gretchen-illustrationen/peter-cornelius-illustrationen-zu-goethes-faust.html> (accessed: 28 May 2022). (in German)
- Brown, H. (2008) 'Hieroglyph, Arabesque and the Problems of Collaboration in Romantic "Buchkunst"', *Oxford German Studies*, 37 (2), pp. 203–222.
- Dieckmann, L. (1955) 'The Metaphor of Hieroglyphics in German Romanticism', *Comparative Literature*, 7(4), pp. 306–312.

- Eckermann, J. P. (1876) *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*. Bd. 2. Leipzig: F. A. Brockhaus. (in German)
- Frolova, L. V. (2021) 'Emperor Maximilian I, "Hieroglyphica" of Horapollo and the Artists of the German Renaissance', in *Simvolny i allegorii v izobrazitelnom iskusstve [Symbols and Allegories in the Visual Art]*. Saint Petersburg: Research Museum at the Russian Academy of Arts Publ., pp. 165–172. (in Russian)
- Giehlow, K. (1898) 'Kritische Darstellung der Forschungen über die Entstehungsgeschichte des Gebetbuchs Kaisers Maximilian I', PhD Thesis, Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin, Berlin. (in German)
- Giehlow, K. (1907) *Kaiser Maximilians I. Gebetbuch mit Zeichnungen von Albrecht Dürer und anderen Künstlern*. Wien: Selbstverlag des Herausgebers im Buchhandel zu Beziehen durch die Verlagsanstalt F. Bruckman A.-G. In München. (in German)
- Giehlow, K. (1915) 'Die Hieroglyphenkunde des Humanismus in der Allegorie der Renaissance: Besonders der Ehrenpforte Kaisers Maximilian I', *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, 32, pp. 1–232. (in German)
- González de Zárate, J. M. (2006) 'Durero y los hieroglyphica. Tres estampas y una pintura. Némesis (La Gran Fortuna). La justicia. Melancolía I. Cristo ante los doctores', *Archivo español de arte*, 79 (313), pp. 7–22. (in Spanish)
- Hönes, H. Ch. (2020) 'A Match not Made in Heaven: Artist Anecdotes and the "Dialogues of the Dead"', *Journal of Art Historiography*, 23, pp. 1–15.
- Leidinger, G. (1922) *Albrecht Dürers und Lukas Cranachs Randzeichnungen zum Gebetbuche Kaiser Maximilians I in der Bayerischen Staatsbibliothek zu München*. München: Riehn & Reusch. (in German)
- Nessel'shtaus, Ts. G. (1979) 'Albrecht Durer as a Book Illustrator', *Iskusstvo knigi [Book Art]*, 9, pp. 83–91. (in Russian)
- Panofsky, E. (1967) *The Life and Art of Albrecht Dürer*. Princeton: Princeton University Press.
- Reichardt, G. (2016) 'Dürer und Raffael als Künstler-Vorbilder im 19. Jahrhundert', *Horizonte — Neue Serie*, 1, pp. 1–31. (in German)
- Silver, L. (2008) *Marketing Maximilian. The Virtual Ideology of a Holy Roman Emperor*. Princeton: Princeton University Press.
- Sohm, Ph. L. (1980) 'Dürer's Melencolia I: The Limits of Knowledge', *Studies in the History of Art*, 9, pp. 13–32.
- Stöger, F. X. (1845) 'Einleitung', in *Albrecht Dürers Randzeichnungen aus dem Gebetbuche des Kaisers Maximilian I: mit eingedrucktem Original-Texte*. München: Staegmeyr, pp. 1–8. (in German)
- Vetter, E. M., Brockhaus, Ch. (1972) 'Das Verhältnis von Text und Bild in Dürers Randzeichnungen zum Gebetbuch Kaiser Maximilians', *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums*, 1971–1971, pp. 70–121.