УДК 7.035(430)36

ББК 85.143(3)

DOI: 10.51678/2226-0072-2021-4-184-197

Фролова Людмила Валерьевна

Кандидат искусствоведения, методист, научно-просветительный отдел,

Государственный Эрмитаж, Россия, Санкт-Петербург

ORCID ID: 0003-0761-9685

mila_grafik@mail.ru

Ключевые слова: романтизм, назарейцы, Овербек, культ Рафаэля, Дюссельдорфская школа.**Фролова Людмила Валерьевна**

Культ и критика Рафаэля у поздних назарейцев

Культ Рафаэля — значимая часть программы немецких романтиков начала XIX века, в первую очередь художников назарейцев. Отголоски романтического культа продолжают и сегодня оказывать влияние на восприятие личности и творчества этого гения итальянского Ренессанса.

В статье проанализированы особенности романтического культа Рафаэля, приведшие к критике мастера авторами второй половины XIX — XX века. Проанализированы произведения художников назарейцев (Ф. Пфорра, братьев Риппенхаузен, П. Корнелиуса). Особое внимание уделено картинам и письменным сочинениям лидера назарейского движения И. Ф. Овербека 1830–1840-х годов. Эти материалы сопоставлены с опубликованными в те же годы текстами, посвященными немецкой академической живописи, развивавшейся в назарейской традиции (А. Фане, Г. Пютманн). Показано, что основным результатом назарейского культа стал образ Рафаэля как идеального христианского художника, искусство которого отличают чистота и тихая, ясная гармония. При этом черты, присущие творчеству мастера, но не отвечающие этому образу (динамика, эмоциональная напряженность, следование античной форме), самими назарейцами игнорировались или критиковались. Эта тенденция зарождается в «Комментарии» И. Ф. Овербека к его программной картине «Триумф религии в искусстве» (1829–1840) и развивается в его более поздних работах («Обручение Марии и Иосифа», 1834–1836; «Оплакивание», 1840–1845). Именно этот упрощенный образ стал предметом критики для следующего поколения авторов, поддерживавших реалистические поиски мастеров середины столетия. При этом творчество Рафаэля и в середине XIX века остается эталоном при оценке произведений современного религиозного искусства.

Для цит.: Фролова Л.В. Культ и критика Рафаэля у поздних назарейцев // Художественная культура. 2021. № 4. С. 184–197. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2021-4-184-197>.

For cit.: Frolova L.V. Cult and Critique of Raphael in the Late Nazarene Movement. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2021, no. 4, pp. 184–197. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2021-4-184-197>. (In Russian)

Frolova Liudmila V.

PhD in Art Studies, Methodist, Education Department,

The State Hermitage Museum, Russia, Saint Petersburg

ORCID ID: 0003-0761-9685

mila_grafik@mail.ru

Keywords: romanticism, Nazarene movement, Overbeck, cult of Raphael, Düsseldorf school of painting.**Frolova Liudmila V.**

Cult and Critique of Raphael in the Late Nazarene Movement

The cult of Raphael is an important part of German romantic culture of the beginning of the 19th century. There were the Nazarenes who developed the cult of the Renaissance genius, and Raphael's modern reputation is based on these romantic tradition. The article reveals special features of late romantic cult of Raphael, which caused the critique of the Italian master in the second half of the 19th — 20th centuries. The article discusses the art works of the Nazarenes (Franz Pforr, Peter von Cornelius, Franz and Johann Christian Riepenhausen). Special attention was paid to the art works and texts of the founder of Nazarene movement J.F. Overbeck of the 1830–1840s. This material was compared with the German art criticism of the same years, dedicated to the Düsseldorf Academy, an art school considerably influenced by the Nazarenes (A. Fahné, H. Püttmann). Typical for the Nazarene movement is the cult of Raphael as the main Christian painter, whose art is characterized as pure and harmonious. Other features of Raphael's works, such as dynamic and emotional expressiveness of the form, were ignored or criticized. Such approach was firstly used in the J.F. Overbeck's comment to the program painting *The Triumph of Religion in the Arts* (1829–1840) and developed in his later works (*The Marriage of the Virgin*, 1834–1836; *The Lamentation*, 1840–1845). This simplified image of Raphael became the subject of criticism for the next authors' generation who supported the realistic searches of the masters of the mid-19th century. Nevertheless, Raphael's works continued to be used as a standard for discussing of modern religious paintings.

Сложение культа Рафаэля в немецкой романтической культуре — одна из тем, традиционно привлекающих к себе внимание исследователей, поскольку отголоски этого процесса до сих пор продолжают влиять на восприятие творчества итальянского мастера как широкой публикой, так и специалистами. Однако до сих пор без должного внимания остается вопрос о связи романтического почитания Рафаэля и последующей критики художника авторами второй половины XIX–XX века. В связи с этим представляется продуктивным сопоставить произведения и тексты лидеров назарейского движения с картинами и сочинениями авторов, близких к немецким академиям середины XIX века, в первую очередь — Мюнхенской и Дюссельдорфской, которые возглавляли художники-назарейцы Петер Корнелиус и Фридрих Вильгельм фон Шадов. И хотя в 1830-е годы в полной мере назарейским оставалось искусство лишь небольшой части дюссельдорфских монументалистов, современники рассматривали немецкое академическое искусство как прямое продолжение назарейской традиции [7, S. 66; 5, S. 77].

Именно художники-назарейцы, мастера, работавшие в Риме и провозгласившие своей целью вернуть искусству истинную религиозность, утерянную после Реформации, сыграли ключевую роль в формировании культа Рафаэля. Значимость Рафаэля для назарейцев наглядно показывают их картины, подражающие знаменитым «Мадоннам» итальянского мастера. Особенное внимание именно к этим образам характерно для раннего творчества лидера назарейцев И.Ф. Овербека, находившегося, вероятно, под впечатлением от эссе Ф. Шлегеля «О Рафаэле», где этот гений Ренессанса выступает в первую очередь как автор прекрасных образов Богоматери [16, S. 10]. Однако И.Ф. Овербек никогда не повторял работы Рафаэля буквально, создавая свои композиции на основе тщательного изучения приемов и образов великого итальянца, примером чему может служить картина «Мадонна с младенцем, Елизаветой и Иоанном Крестителем» (1825) из собрания Новой Пинакотекы в Мюнхене [9, S. 275].

Рафаэль стал для назарейцев не просто главным художником, но главным христианским художником. В основе подобной трактовки лежали сочинения В.Г. Вакенродера и Л. Тика, в которых последовательно развит образ «божественного» Рафаэля. Среди программных произведений немецкого романтизма, созданных с опорой на эти

тексты, графические и живописные произведения братьев Риппенхаузенов на сюжет «Сон Рафаэля», в которых автор «Сикстинской Мадонны» уподоблен св. Луке. Авторы создали несколько вариантов этой композиции, самый известный из которых хранится сейчас в Национальном музее в Познани [16, S. 19–20].

Большое значение для назарейцев имела также идея о сближении Рафаэля и Альбрехта Дюрера как двух столпов современного религиозного искусства [13, S. 12]. Развивая образ, описанный В.Г. Вакенродером, Ф. Пфорт создал рисунок «Дюрер и Рафаэль у трона поэзии», повторенный позднее в офорте. На основе этой композиции И.Ф. Овербек создал свой рисунок (ок. 1810, Графическое собрание Альбертина, Вена), заменив фигуру искусства персонификацией церкви, тем самым развивая мысль о сближении религии и искусства и значимости Рафаэля как мастера истинно благочестивых образов [16, S. 9–10]. Распространению этого сюжета послужила работа над композициями из жизни Дюрера для ратуши в Нюрнберге, которые немецкие художники готовили к 300-летию со дня смерти мастера в 1828 году. Петер Корнелиус, назарец, возглавивший к этому моменту Мюнхенскую академию художеств, подчеркнул, что говоря о Дюрере, невозможно обойти вниманием Рафаэля, и предложил добавить сцену встречи мастеров у трона Искусства. На возражение о том, что встречи художников на самом деле никогда не происходило, Корнелиус подчеркнул, что они безусловно встретились на небесах [8, S. 188], переведя таким образом образы Дюрера и Рафаэля в высшую духовную сферу. Сюжет встречи Дюрера и Рафаэля на небесах зародился еще в литературе XVIII века, где использовался в качестве связки для популярного пересказа биографий знаменитых художников. Немецкие романтики же развили этот сюжет, придав мотиву встречи на небесах особое символическое значение [6, р. 3, 9–10]. В небесную сферу помещает Рафаэля один из лидеров назарейского братства Франц Пфорт в своем рисунке «Рафаэль, Фра Анжелико и Микеланджело на облаке над Римом» (1810, Штеделевский институт, Франкфурт-на-Майне) [3, р. 87].

«Божественную» природу искусства Рафаэля подчеркивает и сюжет о невозможности скопировать его картины другими мастерами. К нему обращается еще В.Г. Вакенродер, рассказывая историю о молодом копиисте Антонио [17, s. 41–51], и развивают многочисленные

художники, столкнувшиеся с невозможностью повторить черты «Сикстинской Мадонны» [1, с. 135–136].

Тема Рафаэля как главного художника религиозных сюжетов воплощается в росписях Старой Пинакотеки, выполненных П. Корнелиусом и его учениками [4, р. 89–90]. В лоджиях Пинакотеки был создан цикл росписей, посвященных истории христианского искусства. Рассказ об искусстве к югу и северу от Альп начинался в разных концах галереи и соединялся в композициях, посвященных Рафаэлю. При этом общая композиция отсылала к знаменитым ватиканским лоджиям, а сюжеты, посвященные истории живописи, располагались в тех местах, где у Рафаэля размещены сюжеты из священной истории. Одним из важных литературных источников для росписей купола лоджий стало стихотворение А.В. Шлегеля «Легенда о св. Луке», опубликованное во втором томе журнала «Атенеум» в 1799 году. В этом стихотворении Рафаэль сопоставляется не только со св. Лукой, но и самим Архангелом Рафаилом, собственноручно завершающим работу, начатую евангелистом. В композиции П. Корнелиуса Рафаэль и Архангел Рафаил изображены на небесах подле трона Богоматери [14, S. 424].

Все это — шаги на пути к сакрализации образа Рафаэля, постепенно становившегося не просто образцом для подражания, но и объектом поклонения художников.

С восприятием «божественного» Рафаэля как воплощения христианского искусства связана и та критика, которая постепенно начинает возникать в среде назарейцев, их учеников в немецких академиях и близких к ним критиков искусства во второй четверти XIX века.

Именно в эти годы И.Ф. Овербек, наиболее последовательно развивавший назарейские идеи, работал над своей программной картиной «Триумф религии в искусстве» (1829–1840, Штеделевский институт, Франкфурт-на-Майне). На картине изображены итальянские и северные мастера эпохи Возрождения, а над ними — фигуры Мадонны и святых, которые являются наиболее частыми героями художественных произведений, а также персонифицируют живопись, архитектуру, скульптуру и музыку. Картина, завершенная в 1840 году, была снабжена пространственным авторским комментарием, изданным в виде отдельной брошюры, который достаточно быстро начали переводить и издавать за пределами Германии [10].

Ил. 1. И.Ф. Овербек. Мадонна с младенцем, Елизаветой и Иоанном Крестителем. 1825. Мюнхен. Новая Пинакотека. URL: <https://www.sammlung.pinakothek.de/en/artwork/ZMLJY3wxJv/friedrich-overbeck/maria-und-elisabeth-mit-jesus-und-johannes>. CC BY-SA 4.0

Ил. 2. И.Ф. Овербек. Триумф религии в искусстве. 1829–1840. Франкфурт-на-Майне. Штеделевский институт. URL: <http://www.staedelmuseum.de/go/ds/892>. CC BY-SA 4.0

Ил. 3. И.Ф. Овербек. Триумф религии в искусстве. 1829–1840. Франкфурт-на-Майне. Штеделевский институт. Фрагмент с изображением Леонардо да Винчи и Ганса Гольбейна. URL: <http://www.staedelmuseum.de/go/ds/892>. CC BY-SA 4.0

Ил. 4. И.Ф. Овербек. Триумф религии в искусстве. 1829–1840. Франкфурт-на-Майне. Штеделевский институт. Фрагмент с изображением Мастера Пильграма. URL: <http://www.staedelmuseum.de/go/ds/892>. CC BY-SA 4.0

О Рафаэле И.Ф. Овербек высказывается, на первый взгляд, с абсолютным восхищением: Рафаэль изображен «в белом одеянии, символизирующем универсальность его гения, соединяющего все те качества, которые поразительно проявляются в других поодиночке, подобно тому, как все цвета соединяются в луче света» [10, S. 8]. Однако уже в конце комментария появляется пассаж, выдающий неоднозначное отношение автора к великому урбинцу. И.Ф. Овербек подчеркивает, что многие мастера начала XVI века начинали неправильно употреблять свой талант, что тотчас же уводило их с верного пути и ввергало искусство в упадок: «Так сбились с пути венецианцы, как только начали видеть главную цель в очаровании цвета,... еще быстрее — мягкий и гармоничный Корреджо, когда он... позабыл о стыдливости и предался роскоши. Микеланджело дал очарованию античности пленить себя и позволил своим последователям увидеть в ней нового идола; и Рафаэль не мог совладать со своим необъятным

Ил. 5. И.Ф. Овербек. Триумф религии в искусстве. 1829–1840. Франкфурт-на-Майне. Штеделевский институт. Фрагмент с изображением Рафаэля. URL: <http://www.staedelmuseum.de/go/ds/892>. CC BY-SA 4.0

талантом, пока его рука жадно тянулась к запретному» [10, S. 15]. То есть безоговорочно И.Ф. Овербек принимает лишь религиозную живопись Рафаэля, критикуя его за обращение к античности и чрезмерное внимание к вопросам формы.

При этом в построении собственной композиции И.Ф. Овербек безусловно опирается на знаменитые ватиканские фрески Рафаэля, и даже текст комментария по своей структуре напоминает описание «Афинской школы» в опубликованной в 1839 году книге И.Д. Пассавана — художника и теоретика искусства, одного из назарейцев и крупнейшего знатока творчества Рафаэля [11, p. 89–98].

Общую композицию картины И.Ф. Овербек заимствует из «Диспуты», вновь проводя таким образом параллель между изобразительным искусством и богословием. Отдельные группы и фигуры явно цитируют «Афинскую школу», причем, как правило, персонажи И.Ф. Овербека так или иначе оказываются связаны по смыслу с теми

персонажами Рафаэля, чьи позы они повторяют или чье место в картине занимают: фигура Леонардо да Винчи практически полностью соответствует фигуре Платона (которому Рафаэль придал сходство с Леонардо), вместо знаменитого античного аскета Диогена помещены христианские монахи, а место погруженного в расчеты Евклида, черты лица которого напоминают великого Браманте, занимает немецкий архитектор Мастер Пильграм, изучающий план христианской базилики. И.Ф. Овербек использует композицию Рафаэля, наполняя ее совершенно противоположным содержанием: идее преемственности христианской культуры по отношению к античной он противопоставляет мысль о новом христианском искусстве, свободном от античных образцов. Композиция И.Ф. Овербека — своего рода идеологически исправленный вариант композиции Рафаэля, что вполне согласуется с типичной для середины XIX века практикой создания «улучшенных» копий великого мастера и реставрационными практиками того времени. С этим вполне согласуется и то, что в построении формы И.Ф. Овербек подражает более ранним работам Рафаэля, как будто очищая его ватиканские фрески от «излишней», по его мнению, антиквизации формы и подражания Микеланджело.

Позиция И.Ф. Овербека близка к рассуждениям И.Д. Пассавана о том, что «чистота вкуса» присуща в первую очередь ранним работам Рафаэля, тогда как его позднее творчество содержит зачатки упадка искусства [3, р. 90]. Однако И.Ф. Овербек в своих работах 1830–1840-х годов идет дальше. Композиция картины «Обручение Марии и Иосифа» (1834–1836, Национальный музей, Познань), написанной для графа Атанасия Рачинского, восходит к восхищавшим заказчика работам Рафаэля (1504, Пинакотекка Брера, Милан) и Перуджино (1500–1504, Музей изящных искусств, Кан) на тот же сюжет. При этом немецкий мастер вносит в композицию существенные изменения: сводит до минимума изображение пространства и архитектуры, заменяет фигуры людей ангелами, перенося действие из конкретного времени и пространства в условный вневременной мир [3, р. 98–100]. То есть мастер вновь стремится в еще большей степени очистить и возвысить образы Рафаэля, причем уже не только римские, но и более ранние.

Эта тенденция усиливается на рубеже 1830–1840-х годов. Создавая грандиозное «Оплакивание» для церкви Св. Марии в своем родном городе Любеке, мастер «полемизирует» с Рафаэлем. Во многом опи-

раясь на «Положение во гроб» итальянского мастера (1507, Галерея Боргезе, Рим), И.Ф. Овербек привносит в композицию статичность и упорядоченность. В написанном около 1850 года неопубликованном трактате (Городская библиотека, Любек) мастер развивает свою идею. Он подчеркивает, что впечатление от алтарного образа должно быть «тихим и ясным», в качестве примера приводит работы Перуджино, противопоставляя их «свободному драматизированию», характерному для «Положения во гроб» Рафаэля [15, S. 209–212, 232]. То есть и в творчестве Рафаэля на религиозные сюжеты И.Ф. Овербек принимает далеко не все, а лишь то, что соответствует идеалу спокойствия, ясности и чистоты религиозной картины.

Пристальное внимание к творчеству Рафаэля как главного христианского художника сохраняется и у назарейцев, вернувшихся в Германию, в первую очередь — у мастеров Мюнхенской и Дюссельдорфской академий. При этом у авторов, связанных с академическими кругами, восхищение Рафаэлем обычно не обходится без критики. Характер этой критики определяется отношением автора к проблеме соотношения религиозного и нерелигиозного искусства, ставшей особенно острой в немецкой академической среде 1830-х годов. При этом у одних и тех же авторов, как и у И.Ф. Овербека, зачастую в одном и том же тексте могут уживаться восторженные и критические высказывания о Рафаэле.

Так, дюссельдорфский юрист и историк Антон Фане, относившийся с большой симпатией к молодым дюссельдорфским художникам, пробовавшим свои силы в пейзаже и бытовом жанре, резко отзывался о тех, для кого «Рафаэль был намного дороже, чем все художники в мире, которые считали живописью исключительно умозрительные библейские сцены» [2, S. 50]. Во вступлении к своим очеркам о современной дюссельдорфской живописи А. Фане призывает искать в искусстве компромисс между возвышенным идеалом и пошлой реальностью.

При этом, говоря о современных картинах религиозного содержания, автор использует образы итальянского мастера как эталон и образец для подражания. Так, о картине «Святая Екатерина» художницы Софии Веннинг из Мюнстера А. Фане отзывался очень лестно и подчеркивает, что образцом для нее была «девственная кисть Рафаэля» [2, S. 85].

Другой автор, пишущий о дюссельдорфской школе, публицист, художественный критик и общественный деятель Герман Пютманн высказывается о Рафаэле весьма неоднозначно. Г. Пютманн, как и ранние назарейцы, провозглашает главенство духа в искусстве, критикует рабское подражание природе и видит истоки искусства в религии [12, S. 8–9]. Творчество мастеров Высокого Возрождения Г. Пютманн считает началом упадка искусства, он пишет, что эти мастера «хотят выйти из узких христианских уз и попытаться соединить прекрасную античность с сокровенным христианством. Этот союз противоречит природе и приводит к упадку искусства, утратившего отныне прочную основу: религиозный символизм» [12, S. 23]. И мастером, запустившим этот процесс, Г. Пютманн считает именно Рафаэля: «Рафаэль снова стал восхвалять свободную мысль, но этим он смертельно ранил христианское искусство: он соединил прекрасное с трогательным и значительным и во многих отношениях сдвинул или изменил первоначальный символ» [12, S. 13]. Согласно Г. Пютманну, сам Рафаэль в силу величины и универсальности его дара, смог соединить чужеродные начала искусства и подчинить их силе своего духа, но его менее одаренным последователям это оказалось не под силу, что обернулось потерей духовного содержания.

При этом Г. Пютманн резко высказывается и против ранних назарейцев, подражавших картинам юного Рафаэля, упрекает их в техническом несовершенстве, бездумном копировании ошибок мастеров раннего Возрождения и потере истинной религиозности. Однако он очень лестно отзывается о младшем поколении назарейцев, воспитанном в Дюссельдорфской академии, в частности — об Эдуарде Бендеманне, влияние образцов зрелого Рафаэля на творчество которого очевидно [12, S. 34].

Показательным примером того, сколь часто авторитет Рафаэля использовался при оценках современного религиозного искусства, может служить рассуждение немецкого философа и филолога О. Группе о картине Ю. Хюбнера «Младенец Христос, сидящий на облаках». Критикуя картину Ю. Хюбнера за излишнюю слащавость и сентиментальность, автор делает пространное отступление о том, сколь возвышенны рафаэлевские образы младенца Христа, в которых «детское» никогда не перевешивает «божественного» [12, S. 126]. Г. Пютманн же, вступая в полемику с О. Группе по поводу этой картины, отмечает,

Ил. 6. Ю. Хюбнер. Младенец Христос, сидящий на облаках. 1837. Государственные музеи Берлина. URL: <http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectid=960901&viewType=detailView>. CC BY-NC-SA 3.0 DE

что изобразить детскую беззащитность младенца Христа более в духе настоящей веры и что даже у Рафаэля младенец Христос остается ребенком, хоть и отличается недетской серьезностью [12, S. 127].

Итак, благодаря назарейцам в европейской культуре формируется образ Рафаэля как в первую очередь христианского художника, творчество которого исполнено ясности, спокойствия, гармонии и чистоты. Именно творчество Рафаэля принимается за эталон при суждении о современной религиозной живописи, его превозносят и чуть ли не обожествляют, но при этом общая картина его творчества неизбежно обедняется и упрощается. Авторы игнорируют или осуждают в творчестве Рафаэля все, что может запятнать образ «божественного» художника: знание античности, чувственность и жизнерадостность, динамику и драматизм. Именно эта достаточно односторонняя оценка становится со временем основой для критики Рафаэля, первые ростки которой появляются уже у поздних назарейцев и близких к ним авторов. При этом сторонники примата религиозного искусства упрекают Рафаэля в излишней универсальности, свободе, внимании к античным образцам, а сторонники обращения к широкому кругу сюжетов — в чрезмерной сдержанности и нормативности.

Список литературы:

- 1 Маркина Л.А. Сикстинская Мадонна: культ или миф // Мечты о свободе: Романтизм в России и Германии: Каталог выставки. М.: Государственная Третьяковская галерея, 2021. С. 132–141.
- 2 Fahne A. Die Düsseldorfer Maler-Schule in den Jahren 1834, 1835 und 1836: Eine Schrift voll flüchtiger Gedanken. Düsseldorf: Schreiner, 1837. 178 S.
- 3 Frank M.B. German Romantic Painting Redefined: Nazarene Tradition and the Narratives of Romanticism. Burlington: Ashgate, 2001. 209 p.
- 4 Grewe C. Historicism and the Symbolic Imagination in Nazarene Art // The Art Bulletin. 2007. Vol. 89. № 1. P. 82–107.
- 5 Grewe C. Nazarenisch oder nicht? Überlegungen zum Religiösen in der Düsseldorfer Malerschule // Die Düsseldorfer Malerschule und ihre internationale Ausstrahlung, 1819–1918. Bd. 1. Petersberg: Imhof, 2011. S. 77–87.
- 6 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.
- 7 Karge H. “...erhielt die Praxis der Kunst hier ihr Komplement, die Theorie”: Karl Immermann, Karl Schnaase und Friedrich von Uectritz als Mentoren der Düsseldorfer Malerschule // Die Düsseldorfer Malerschule und ihre internationale Ausstrahlung, 1819–1918. Bd. 1. Petersberg: Imhof, 2011. S. 63–75.
- 8 Mende M. Die Transparente der Nürnberger Dürer-Feier von 1828: Ein Beitrag zur Dürerverehrung der Romantik // Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums. 1969. S. 177–209.
- 9 Metzger Ch. Neue Pinakothek: Katalog der Gemälde und Skulpturen. München: Bayerische Staatsgemäldesammlungen, 2003. 463 S.
- 10 Overbeck J.F. Friedrich Overbeck's Triumph der Religion in den Künsten: Oelgemälde im Besitze des Städelischen Kunstinstituts zu Frankfurt a. M. Erklärung vom Meister selbst. Frankfurt a. M.: Schmerber, 1840. 16 S.
- 11 Passavan J.D. Raphael of Urbino and His Father Giovanni Santi. London, New York: Macmillan and Co, 1872. 313 p.
- 12 Püttmann H. Die Düsseldorfer Malerschule und ihre Leistungen seit der Errichtung des Kunstvereines im Jahre 1829. Leipzig: Verlag von Otto Wigand, 1839. 244 S.
- 13 Reichardt G. Dürer und Raffael als Künstler-Vorbilder im 19. Jahrhundert // Horizonte – Neue Serie. 2016. Ed. 1. S. 1–31.
- 14 Schröter E. Raffael und der Heilige Lukas: August Wilhelm Schlegels “Legende vom Heiligen Lukas”: Wirkung und Quellen: Kunstgeschichte und Poesie im Dialog // Zeitschrift für Kunstgeschichte. 1999. Bd. 62. H. 3. S. 418–431.
- 15 Thimann M. Hieroglyphen der Trauer: Johann Friedrich Overbecks “Beweinung Christi” // Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft. 2001. Bd. 28. S. 191–234.
- 16 Thimann M. Raffael und Dürer Ursprung, Wachstum und Verschwinden einer Idee in der deutschen Romantik // Sterbliche Götter: Raffael und Dürer in der Kunst der deutschen Romantik. Petersberg: Kunstsammlung der Universität Göttingen, 2015. S. 8–41.
- 17 Wackenroder W.H., Tieck L. Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders. Berlin: Bey Johann Friedrich Unger, 1797. 275 S.

References:

- 1 Markina L.A. Sikstinskaya Madonna: kul't ili mif [The Sistine Madonna: Cult or Myth]. *Mechty o svobode: Romantizm v Rossii i Germanii: Katalog vystavki* [Dreams of Freedom: Romanticism in Russia and Germany: Exhibition Catalog]. Moscow. Gosudarstvennaya Tret'yakovskaya galereya Publ., 2021, pp. 132–141. (In Russian)
- 2 Fahne A. *Die Düsseldorfer Maler-Schule in den Jahren 1834, 1835 und 1836: Eine Schrift voll flüchtiger Gedanken*. Düsseldorf, Schreiner, 1837. 178 S.
- 3 Frank M.B. *German Romantic Painting Redefined: Nazarene Tradition and the Narratives of Romanticism*. Burlington, Ashgate, 2001. 209 p.
- 4 Grewe C. Historicism and the Symbolic Imagination in Nazarene Art. *The Art Bulletin*, 2007, vol. 89, no. 1, pp. 82–107.
- 5 Grewe C. Nazarenisch oder nicht? Überlegungen zum Religiösen in der Düsseldorfer Malerschule. *Die Düsseldorfer Malerschule und ihre internationale Ausstrahlung, 1819–1918*, bd. 1. Petersberg, Imhof, 2011, S. 77–87.
- 6 Hönes H. Ch. A Match not Made in Heaven: Artist Anecdotes and the “Dialogues of the Dead”. *Journal of Art Historiography*, 2020, no. 23, pp. 1–15.
- 7 Karge H. “...erhielt die Praxis der Kunst hier ihr Komplement, die Theorie”: Karl Immermann, Karl Schnaase und Friedrich von Uectritz als Mentoren der Düsseldorfer Malerschule. *Die Düsseldorfer Malerschule und ihre internationale Ausstrahlung, 1819–1918*, bd. 1. Petersberg, Imhof, 2011, S. 63–75.
- 8 Mende M. Die Transparente der Nürnberger Dürer-Feier von 1828: Ein Beitrag zur Dürerverehrung der Romantik. *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums*, 1969, S. 177–209.
- 9 Metzger Ch. *Neue Pinakothek: Katalog der Gemälde und Skulpturen*. München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, 2003. 463 S.
- 10 Overbeck J.F. *Friedrich Overbeck's Triumph der Religion in den Künsten: Oelgemälde im Besitze des Städelischen Kunstinstituts zu Frankfurt a. M. Erklärung vom Meister selbst*. Frankfurt a. M., Schmerber, 1840. 16 S.
- 11 Passavan J.D. *Raphael of Urbino and His Father Giovanni Santi*. London, New York, Macmillan and Co, 1872. 313 p.
- 12 Püttmann H. *Die Düsseldorfer Malerschule und ihre Leistungen seit der Errichtung des Kunstvereines im Jahre 1829*. Leipzig, Verlag von Otto Wigand, 1839. 244 S.
- 13 Reichardt G. Dürer und Raffael als Künstler-Vorbilder im 19. Jahrhundert. *Horizonte – Neue Serie*, 2016, ed. 1, S. 1–31.
- 14 Schröter E. *Raffael und der Heilige Lukas: August Wilhelm Schlegels “Legende vom Heiligen Lukas”: Wirkung und Quellen: Kunstgeschichte und Poesie im Dialog*. Zeitschrift für Kunstgeschichte, 1999, bd. 62, h. 3, S. 418–431.
- 15 Thimann M. *Hieroglyphen der Trauer: Johann Friedrich Overbecks “Beweinung Christi”*. Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, 2001, bd. 28, S. 191–234.
- 16 Thimann M. Raffael und Dürer Ursprung, Wachstum und Verschwinden einer Idee in der deutschen Romantik. *Sterbliche Götter: Raffael und Dürer in der Kunst der deutschen Romantik*. Petersberg, Kunstsammlung der Universität Göttingen, 2015, S. 8–41.
- 17 Wackenroder W.H., Tieck L. *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*. Berlin, Bey Johann Friedrich Unger, 1797. 275 S.