

РЕЦЕПЦИЯ ИСПАНСКОЙ ЖИВОПИСИ В РУССКИХ ТРАВЕЛОГАХ XIX ВЕКА

Ирина Владимировна Гаузер

Сибирский государственный университет геосистем и технологий, 630108, Россия, г. Новосибирск, ул. Плахотного, 10, ассистент кафедры языковой подготовки и межкультурных коммуникаций, тел. (383)343-29-33, e-mail: i.v.gayzer@sgugit.ru.

В статье рассматривается рецепция образов испанской живописи в русской эссеистике XIX в. Материалом исследования являются травелог, письма и воспоминания русских путешественников. Предметом изучения выступают особенности интерпретации творчества испанских художников и созданных ими образов в текстах русской культуры.

Ключевые слова: рецепция, коммуникация, диалог культур, испанская живопись, образ Испании, травелог.

RECEPTION OF SPANISH PAINTING IN RUSSIAN TRAVELOGUES OF XIX CENTURY

Irina V. Gauzer

Siberian State University of Geosystems and Technologies, 10, Plakhotnogo St., Novosibirsk, 630108, Russia, Assistant, Department of Language Training and Intercultural Communications, phone: (383)343-29-33, e-mail: i.v.gayzer@sgugit.ru.

The article deals with reception of images of Spanish painting in Russian essays of the XIX century. Study materials are travelogues, letters and memoirs of Russian travelers. The subject of the study is peculiarities of interpreting Spanish artists' creativity and images created by them in the texts of Russian culture.

Key words: reception, communication, dialogue of cultures, Spanish painting, image of Spain, travelogue.

Введение

Проблема культурной рецепции, под которой понимается «...восприятие текста культуры в определенном историческом и социокультурном контексте, а также адаптация указанного текста, вплоть до пересоздания на его основе нового эстетического объекта» [1, с. 6], является весьма актуальной в настоящее время, что объясняется неослабевающим интересом к вопросам межкультурного диалога, формирующего единое наднациональное пространство коммуникации. Одним из аспектов данного диалога, подлежащих научному анализу, является рассмотрение испанскости в русской культуре. Данной проблематике посвящены, например, работы Л.Л. Каганэ [2], Е.Э. Юрчик [3]. Вопросы русской испанистики как научного направления, которые касаются отечественной искусствоведческой рецепции испанской живописи, глубоко изучаются в исследованиях А.В. Морозовой [4; 5].

Тем не менее, проблематика рецепции испанской живописи выходит за пределы искусствоведческого анализа. Картины, созданные великими испанскими мастерами, подвергаются семиотизации-освоению в рамках русской культуры и, наряду с образами самих художников, и, будучи перекодированными на вербальный язык, становятся неотъемлемым элементом в текстах русской словесности. Соответственно, в нашей работе мы рассмотрим вопрос рецепции испанской живописи в произведениях русских путешественников XIX века, побывавших в Испании и описывающих наблюдаемые ими шедевры.

Методы и материалы

Заявленная в работе проблематика исследуется нами с помощью сравнительно-сопоставительного и семиотического методов исследования. Кроме того, анализ рецепции испанской живописи дается нам в диахронии, демонстрирующей трансформацию описаний русскими путешественниками произведений Мурильо, Веласкесв, Риберы, Эль Греко. Материалами исследования служат дневники и путевые заметки, письма и воспоминания об Испании XIX века, принадлежащие русским путешественникам.

Результаты

До XIX столетия отношения между Испанией и Россией носили нестабильный характер. В основном, образ страны складывался на основе переводных источников немецких, французских и английских авторов. В русской прессе также печатались переводы из заморских газет. «В течение XVIII в. в сознании большей части русской образованной публики образ Испании был «книжным», а потому оставался статичным, ведь новой информации о стране было мало, и распространялась она медленно» [3, с. 136].

Путешествия русских в Испанию стали носить более или менее массовый характер в XIX в. До этого поездки предпринимались, в основном, по служебной необходимости и напоминали отчеты. Так, П. Потемкин и С. Румянцев состояли при русском посольстве в Испании в XVII в., где описывали свои встречи на официальном уровне, об испанском королевском дворе, о чинах, о вере. Записки Ивана Неплюева – гардемарина, посланного в 1719 г. в Испанию, содержат отчет о происходящем, об обучении. Записки А. Воронцова, попавшего в Испанию после окончания Школы легкой кавалерии, при содействии Елизаветы Петровны, содержат сведения о дворе, государственном устройстве, политике и нравах Испании и прочие сведения. И только в XIX в. в путевых заметках стали появляться более лично окрашенные впечатления о стране, очерки стали носить менее формальный характер.

Одним из первых авторов, относящихся к рассматриваемому нами периоду, является князь Дмитрий Долгоруков, который пробыл в Мадриде с 1826 по 1830 гг. в качестве секретаря посольства. В письмах к младшему брату Михаилу-Рафаилу Д. Долгоруков описывает свои впечатления от Испании,

в том числе об испанской живописи: «Искусство очень меня занимает, потому что в Эскуриале попадаются дивные образцы живописи, так как испанский царствующий дом владеет лучшими полотнами Рафаэля и Мурильо, которых можно сравнить только с первыми римскими мастерами» [6, с. 107]. Таким образом, впечатления о живописи описаны достаточно кратко. Из всех испанских живописцев выделяется Мурильо. Кроме того, здесь мы видим сравнение работ испанского художника с основанной на Апеннинах изобразительной традицией, которая была уже известна русской образованной аудитории.

Подлинным же «первооткрывателем» Испании для России стал В. Боткин, опубликовавший «Письма об Испании» (1857 г.). Он подробно описывает страну, давая также исторический экскурс. О музее Прадо он пишет, что это «...сокровище великолепное, поразительное... он весь состоит из chef-d'oeuvres. Его бесчисленные сокровища так еще мало знает Европа!» [7, с. 24]. Говоря о Мурильо, В. Боткин упоминает испанок, точнее, жительниц Севильи: «Поэтическую особенность их породы уловил один Мурильо: в его картинах самые яркие, тяжелые для глаз краски проникнуты воздушностью, и, мне кажется, эту дивную красоту своего колорита взял он с женщин своего родного города. <...> Только смотря на этих женщин понимаешь колорит Мурильо: в России, в Германии, во Франции он должен казаться изысканным. <...> ...если вы не знаете Мурильо, если вы не знаете его именно здесь, в Севилье (все равно и в Мадрите), верьте, целый мир, исполненный невыразимого очарования, еще неизвестен вам» [7, с. 148-149]. Африканское солнце у Мурильо, с точки зрения В. Боткина, соединяется с фламандской школой. Также В. Боткин дает краткие сведения о Мурильо и упоминает три манеры его письма – холодную, горячую, воздушную. В первой манере он писал нищих, во второй – сцены экстазов и видений, в третьей – мадонн и сцены вознесения. Также В.П. Боткин пишет, что Мурильо превосходит других колористов «теньями, проникнутыми светом» [7, с. 156]. Там же автор спорит с критиками Мурильо, обвинявшими последнего в недостатках рисунка, излишнем натурализме и в отступлении от классического стиля. По мнению В.П. Боткина, недостаточная «классичность» Мурильо является его достоинством, так как он опирался на натуру и «собственное чувство» [7, с. 157]. В этом отношении автор не находит других религиозных живописцев, сравнимых с Мурильо. Веласкес, согласно мнению В.П. Боткина, уловил природу «...во всей ее животрепещущей действительности... портреты итальянцев и фламандцев бледны и мертвы перед его портретами» [7, с. 153]. Таким образом автор вписывает Веласкеса в контекст мировой живописи, подчеркивая его уникальность.

В севильской церкви de la Caridad В.П. Боткин наблюдает картину Хуана Вальдеса, которая поражает его натуралистичностью, от которой «...глаза сами собой отворачиваются...» [7, с. 162] (в примечаниях к тексту посещавшего ту же церковь Д. Григоровича В. Гинько опознает это произведение как «Венец земной славы» [8, с. 237]).

«Мрачный» Сурбаран стал воплощением «гробовой, мертвящей стороны католицизма» [7, с. 154]. При этом В.П. Боткин отмечает, что русской публике, кроме

Мурильо, неизвестны «имена Сурбарана, Кампана, Моралеса, Вальдеса, Эрреры, Кано... а между тем все эти художники первоклассные, исполненные той энергической смелой жизни, о которой не знала итальянская школа» [7, с. 176-177].

В. Боткин считает, что «настоящая католическая живопись развилась только в Испании» [7, с. 150] на почве фанатизма и инквизиции. Это отразилось в творчестве Хосе де Риберы, которого В. Боткин называет «кровавым» [7, с. 151]. Религиозный фанатизм был обусловлен борьбой с маврами. В результате была создана единственная в своем роде религиозная школа живописи. Здесь прослеживается влияние на восприятие испанской живописи так называемой «черной легенды». Это «...комплекс негативных представлений об Испании и испанцах... Родиной «черной легенды» считаются Италия и Нидерланды, те регионы Европы, где антииспанские настроения достигли ко второй половине XVI в. своего апогея» [3, с. 134]. «Черная легенда» утвердилась в русской культуре в XVIII в.

В. П. Боткин более пространно пишет об испанских живописцах, чем Д. Долгоруков, однако, как мы можем заметить, основное внимание уделяет Мурильо. Ряд живописцев, известных сейчас, он вообще маркирует как незнакомых русской публике. Собственно, на конец XVIII века в России «...знали только имена наиболее известных художников – Риберы, Веласкеса и прежде всего Мурильо» [2, с. 211].

Говоря об испанской живописи, следует упомянуть о том, что высоко ценил Веласкеса Карл Брюллов, отмечая «сочность живописи» [7, с. 216] художника. Правда, мы можем привести цитату о его пребывании в Турине, а не в Испании: «В Турине [...] со вниманием осматривал картинную галерею, пока не дошел до написанного Веласкесом портрета молодого человека, облокотившегося на руку. Посмотрев на эту вещь, я мысленно поставил на ней первый номер и после нее ничего больше смотреть не хотел» [Цит по: 4, с. 216].

Дмитрий Григорович – писатель, предпринял путешествие по предложению Морского министерства. У него была возможность познакомиться с южной Испанией. В 1873 г. он опубликовал книгу «Корабль «Ретвизан»», где рассказал о своих впечатлениях от поездки и Испании в том числе. Об Испании он пишет восторженно и тепло: «Здесь чувство достоинства – врожденное свойство; народ испанский никогда не был рабом...» [8, с. 190].

Глава VI «Уголок Андалузии» посвящена Севилье. Описывается Севильский собор – «не только чудо Испании, но чудо Европы» [8, с. 214]; «...тут между прочим и знаменитый св. Антоний Падуанский Мурильо, – картина, которую многие считают лучшим его произведением» [8, с. 216]. Также картины Мурильо «Умножение хлебов» и «Моисей, исторгающий воду из скалы» Д. Григорович наблюдает и в церкви de la Caridad. Кроме того, по свидетельству автора, там же находится опять же «странная картина» [8, с. 219] живописца севильской школы XVII в. Хуана де Вальдеса Леаля «Венец земной славы» [8, с. 237]: «...знаки земного отличия поставлены здесь в контраст неизбежному отвратительному жизненному концу, который всех уравнивает. ...прибавьте еще к тому страшную пластическую правду выполнения. ...письмо Хуана-Вальдеса так великолепно, исполнено такого вкуса, такой жизненности, что, независимо

от сюжета, против воли все-таки не отрываешься от картины» [8, с. 219-220]. Д. Григорович дает искусствоведческие характеристики увиденному: так, испанское искусство он описывает как предельно реалистичное: «стремление к натуральному, все равно, в каком бы отвратительном виде оно ни представлялось, составляет одну из самых характерных черт испанского художества» [8, с. 220]. Итальянский идеал не прижился на испанской почве, по мнению Д. Григоровича. Религиозность, граничащая с фанатизмом, требовала эффектов. Мурильо выделяется писателем, на нем «отдыхаешь сердцем» [8, с. 221]. Тут «грозная, ужасающая сторона религии» [8, с. 221], смягчена, мотивом христианской любви, «...которая, собственно, составляет главный смысл христианского учения» [8, с. 221]. Говоря об испанской живописи в музее, Д. Григорович ссылается на В. Боткина, который «...так прекрасно определил поэзию мурильевской живописи, так верно и тонко объясняет его стиль и манеру, что пришлось бы только повторять его слова, говоря о великом живописце» [8, с. 221]. Жемчужиной собрания картин Мурильо в музее Д. Григорович считает картину «Св. Феликс, подносящий Христа-младенца Богородице». Он описывает ее как нематериальное воздушное пространство, которое пронизывает свет. «...в живописи более, чем в другом пластическом искусстве, главное дело не столько в содержании, сколько в поэтическом чувстве художника и потом в совершенстве технических условий», – делает вывод Д. Григорович [8, с. 222].

Д. Григорович, как и его предшественники, восхищается Мурильо. Кроме того, и у него, и у В.П. Боткина мы можем прочесть о таком живописце, как Хуан Вальдес де Леаль, имя которого гораздо менее на слуху сейчас, чем имена Веласкеса, Риберы, Моралеса, Сурбарана, а в то время, скорее всего, русская публика вовсе не имела представления об этом художнике. Кроме того, ссылаясь на В.П. Боткина, Д. Григорович предлагает публике некий интертекст, эталон, способный дать исчерпывающее представление о стране и ее культуре.

Профессор правоведения Харьковского университета Д. Каченовский не единожды бывал в Европе и составлял искусствоведческие заметки. Так, в Валенсии в соборе он обращает внимание на работы художника Хуана де Хуанеса (XVI в.). Он обращает внимание на пурпуровую краску, «которую славилась школа Валенсии», которая не потемнела, в отличие от остальных. Также он сравнивает фрески Хуанеса с его картинами, отдавая последним предпочтение: «...они писаны не так свободно, как, например, знаменитые фрески Липпи и Мазаччо во Флоренции; в них нет ни нежности, ни перелива цветов; они кажутся грубыми и несколько угловатыми; даже выражения лиц неудачны и натянуты» [9, с. 282]. В качестве примера он приводит фреску «Крещение». Кроме того, он обращает внимание на сюжеты, в основном, связанные с мученичеством. По его словам, испанские живописцы словно «...стараясь превзойти друг друга в изображении ужасов пытки и казни» [9, с. 282-283]. Талант Хуанеса Каченовский видит в его масляной живописи. Картину «Св. Семейство» он сравнивает с Рафаэлем. При этом замечает, что бедный Хуанес, не имевший возможности выезжать в Италию, не подражал Рафаэлю; «...сходство между ними объясняется тем, что они одинаково понимали идеал красоты и святости»

[9, с. 283]. Картину Хуанеса «Концепсьон» Д. Каченовский смотрел в церкви св. Иоанна: «Жители Валенсии приходят перед нею молиться. <...> Честь и слава городам, которые так умеют ценить свои сокровища!» [9, с. 294]. В церкви Сан Андрес находится «Св. Семейство», также работы Хуанеса. Эту картину Каченовский также сравнивает с Рафаэлем. Также картины Хуанеса, которые Каченовский называет «иконами», как и его прах, находятся в городском музее. Там же находится картина Хуана Рибальты «Пригвождение к кресту». Рибальту-младшего Д. Каченовский ставит выше его отца по композиции и живописной манере. «Сторож музея, простой испанец, говорил мне, что он целую жизнь смотрит на „Пригвождение к кресту“ с восторгом и никогда не перестает сожалеть о ранней смерти художника» [9, с. 294]. Другие картины Д. Каченовский называет второстепенными. Также он отмечает несколько работ в византийском стиле, который «...везде положил начало самостоятельному творчеству» [9, с. 294]. Таким образом, он соединяет византийскую культуру с культурой испанской и русской, прошедшей влияние Византии и этап подражания.

Д. Каченовский знакомит нас с еще одним испанским именем Хуанеса, ставя его в контекст Валенсийской школы, а также сравнивая с итальянскими мастерами.

В Валенсийском соборе Каченовский также отмечает работы другого мастера валенсийской школы Ф. Рибальты, в том числе «Несение креста». Другая картина Рибальты «Христос у столба» находится в Колегиуме тела Господня. Эту картину Каченовский сравнивает с работами Себастьяно дель Пиомбо. В Колегиуме также находятся портреты художника Сариньены и картина «Несение креста» Моралеса, которого Каченовский окрестил «набожным» [9, с. 294].

В Валенсийском соборе находится также «Креститель» Сурбарана, принадлежавшего Севильской школе. В капелле Валенсийского собора Каченовский находит картины Педро Орренте, который был связан с валенсийской и толедской школами и которого Д. Каченовский сравнивает с Бассано – венецианским мастером. В соборе хранится его картина «Св. Себастьян» [9, с. 302].

Осматривая Валенсию, отмечая ее прозрачный воздух и темно-голубое небо, Каченовский вспоминает нежный свет на картинах Мурильо.

Во Дворце собрания представителей (палата кортесов) Каченовский видит изображения *al fresco* отделений кортесов, выполненные художниками Хуаном Сариньеной и Висенте Рикеной Младшим. Он характеризует их как «энергичные выразительные» и «памятник живого искусства» [9, с. 292].

Таким образом, Д. Каченовский уже более свободно оперирует именами испанских художников. Он предполагает, что некоторые имена, например, Моралеса, уже известны русской публике.

Константин Лукич Кустодиев был направлен в 1862 г. в Мадрид как псаломщик, а потом был настоятелем посольского храма св. Марии Магдалины. В конце XIX века русская публика была уже знакома со многими испанскими живописцами. И он идет в собор в Бадахосе с тем, чтобы увидеть картину «Кающаяся св. Мария Магдалина» Моралеса. Картина его восхищает: «...это

перл, каких немного найдешь теперь в испанских соборах и церквях. Место картин Моралеса, Герреры, Риберы, Мурильо, которыми некогда были наполнены испанские соборы и церкви, теперь большею частью занимают иногда очень неискусно сделанные статуи, а из самых картин в Англии, Франции и Америке составились целые музеи. <...> ...кажется, не по дешевой цене купил и наш Эрмитаж» [10, с. 344-345]. Мы можем сделать вывод, что имена Моралеса, Эрреры, Риберы были уже известны в России наряду с Мурильо и даже их работы присутствовали в русской коллекции. Однако П. Боборыкин отмечал, что «...испанским искусством ... все еще до сих пор недостаточно занимаются у нас и писатели, и художники, и специалисты по истории искусства» [11, с. 376].

П.А Чихачев – путешественник, натуралист и географ – восхищается художественными ценностями Севильи. В картинной галерее он отмечает 24 подлинника Мурильо, произведения Сурбарана и других художников: «Здесь они царят безраздельно, тогда как в Мадриде картины национальных мастеров перемежаются с картинами иностранных, главным образом итальянских художников» [12, с. 412].

Театральный критик и писатель С.М. Волконский, совершавший путешествие по Европе в 1881 г., писал, что ходил каждый день в Прадо: «Там я узнал Веласкеса, его глубокие горизонты и его глубокие, издали смотрящие глаза» [13, с. 426]. В Севилье состоялось его знакомство с творчеством Мурильо, «...которого до того слишком мало ценил; узнал реализм его нищих, а в больших фресках монастыря узнал его совсем неожиданный размах большого композитора...» [13, с. 426-427].

М. Башкирцева – художница, которая за 24 года своей жизни успела выставиться в парижском Салоне. Ее дневник, вышедший в Париже, был переведен на несколько языков и несколько раз переиздан. В 1881 г. она побывала в Испании. Ее восхищает Прадо, в сравнении с которым «...Лувр очень бледен...» [14, с. 459]. Восхищают молодую художницу Веласкес и Рибера: «Да. Вот они, настоящие натуралисты! <...> Как волнуешься и чувствуешь себя несчастным при виде таких вещей!» [14, с. 459]. М. Башкирцева в Испании копировала Веласкеса, отмечая мастерское исполнение: «...все – в исполнении. Что такое „Кузница Вулкана“ или „Пряхи“ Веласкеса? Отнимите у этих картин это чудное исполнение, и останется просто мужская фигура, ничего больше. <...> Нужно, подобно Веласкесу, творить, как поэт, и думать, как умный человек» [14, с. 460].

Мурильо не вызывает у М. Башкирцевой особого восхищения. Она пишет, что еще не видела исполнение Богоматери, которое бы ее удовлетворило.

Нельзя обойти вниманием и В. Стасова, посетившего Испанию вместе с И. Репиным в 1883 г. В. Стасов в письме к Д.В. Стасову упоминает спор с Репиным по поводу Веласкеса: «Он уверяет, что выше этого живописца нет *никакого другого* выше, даже со включением Рембрандта!!! <...> Конечно, я его до страсти люблю, но никак не согласен ставить его уже чересчур высоко. Он талант великий, но только *по своей специальности*: мне все кажется, что он был ужасно ограничен, беден воображением, и даже *вовсе* лишен его, ничего ровно не в состоянии был *создать*, – и вдобавок ко всему прозаичен. Ничто поэтиче-

ское и творческое не было ему доступно!» [15, с. 476-477]. В. Стасов обвиняет Веласкеса в холопстве по отношению к испанскому двору. Кроме того, В. Стасов делает вывод об определенной схожести у Репина с Веласкесом: Репин «...и сам лишен всякого дара *творчества* поэтического и исторического. Он реалист, чудесный реалист – и только» [15, с. 477]. Из писем В. Стасова мы узнаем, что Репин много копировал Веласкеса в Испании и копии эти были «удивительными» [15, с. 477] и быстро написанными: «Одного из шутов, бедного ребенка-идиота (на котором я особенно настаивал) он сделал в два дня, а голову и бюст „Мениппа“ – в один день!» [15, с. 477-478].

Сам И. Репин в письме П.М. Третьякову сравнивает искусство в парижском Салоне с творчеством Веласкеса: «...после этого пошлого кривлянья недоучек, после всей форсировки неестественной, шарлатанов Веласкес – такая глубина знания, самобытности, блестящего таланта, скромной штудии, и все это скрывается у него глубокой страстью к искусству, ... вот откуда происходит его неоконченность (для непросвещенного глаза)...» [16, с. 487]. Также Репин пишет, что в Прадо его разочаровали Рибера и Мурильо, так как «...ни одной вещи, равной нашим Эрмитажным, нет» [16, с. 487]. Лучшие вещи Мурильо, по мнению, Репина, находятся в Севилье, где также находится Хуан де Вальдес Леаль. Эль Греко он называет предшественником Веласкеса. Но в центре фокуса и у В. Стасова, и у И. Репина находится Веласкес, причем В. Стасов сравнивает с ним Репина как живописца.

Обсуждение

Как видим, рецепция испанской живописи в русских травелогах XIX в. строится на основании экфрасиса, описания живописных произведений. Ко второй половине столетия у русских путешественников-наблюдателей уже сформирован устойчивый интерес к прекрасному и имеется достаточно длительная литературная традиция изображения предметов искусства в рамках интермедиальности. Анализ экфрасисов позволяет делать выводы о том, что отечественные путешественники, то есть носители русской культуры, находят достойным упоминания (семиотизации). Так, их привлекают исполненные драматизма религиозные (сакральные) сюжеты, но также реалистические образы нищих.

Также эта рецепция закономерным образом является персоноцентричной, поскольку концентрируется на описаниях шедевров, за каждым из которых стоит тот или иной испанский мастер. Эта семиотическая двуединая связка «картина-художник» дает авторам возможность для биографических и исторических экскурсов, выходящих за рамки экфрасиса и позволяющих высказывать наблюдения об особенностях испанской культуры, испанского народа, что делает тексты еще и культуроцентричными. Из данных фрагментов можно извлечь устойчивые представления русских об Испании, например, «черную легенду» об инквизиции [17]. Кроме того, следует указать на наличие устойчивого элемента межкультурных сопоставлений, в частности, сравнения испанской и итальян-

ской живописи, которая воспринимается авторами в качестве некоего эталона искусства. Таким образом, происходит семиотизация нового элемента и, соответственно, расширение диапазона восприятия прекрасного. Отмечая своеобычность испанской живописи, ряд русских путешественников-наблюдателей не просто признает ее значимость, но отмечает превосходство отдельных испанских художников над итальянскими.

Наконец, следует отметить характерную для травелогов пространственноцентричность описаний, которые группируются вокруг значимых локальных объектов – музеев, церквей и даже городов.

Заключение

В заключение мы можем сделать вывод, что если в первой половине XIX в. в фокусе внимания русских путешественников находится, в основном, Мурильо, который является и предметом критики, и предметом восхищения. Постепенно русской публике открывается больше имен испанских живописцев, ранее ей неизвестных. Наконец, во второй половине столетия умы занимает уже Веласкес, вызывающий, в основном, безусловное восхищение. При этом следует отметить влияние литературных и стереотипных представлений об Испании на очевидцев, в частности, «черной легенды».

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Лобзакова Е. Рецепция в музыкознании: к вопросу использования термина // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2015. – № 3(20). С. 5-10.
2. Каганэ Л. Л. Испанская живопись в частных коллекциях Петербурга // Испания и Россия: дипломатия и диалог культур. Три столетия отношений. *Espana y Rusia: diplomacia y dialogo de culturas. Tres siglos de relaciones.* – М.: Индрик, 2018. – С. 209-215.
3. Юрчик Е. Э. Образ Испании в России XVIII в. // Испания и Россия: дипломатия и диалог культур. Три столетия отношений. *Espana y Rusia: diplomacia y dialogo de culturas. Tres siglos de relaciones.* – М.: Индрик, 2018. – С. 131-139.
4. Морозова А. В. Первые труды по испанскому искусству в России // Испания и Россия: дипломатия и диалог культур. Три столетия отношений. *Espana y Rusia: diplomacia y dialogo de culturas. Tres siglos de relaciones.* – М.: Индрик, 2018. – С. 215-222.
5. Морозова А. В. Искусствоведческая испанистика в контексте российских культурных парадигм // Культура и искусство. – №12. – 2018. С. 45-51.
6. Долгоруков Д. И. Письма брату // Русские в Испании: Книга первая. Век XVII – век XIX; [составление, вступительная статья и комментарии В.Г. Гинько]. М.: Центр книги Рудомино, 2012. С. 100-110.
7. Боткин В. П. Письма об Испании. – СПб.: Типография Эдуарда Праца, 1857. – 448 с.
8. Григорович Д. В. Корабль «Ретвизан» (Год в Европе и на европейских морях) // Русские в Испании: Книга первая. Век XVII – век XIX; [составление, вступительная статья и комментарии В.Г. Гинько]. – М.: Центр книги Рудомино, 2012. – С. 185-254.
9. Каченовский Д. И. Рассказы об Испании // Русские в Испании: Книга первая. Век XVII – век XIX / Сост. и коммент. В.Г. Гинько. – М.: Центр книги Рудомино, 2012. – С. 274-303.
10. Кустодиев К. Л. От Мадрита до Лиссабона // Русские в Испании: Книга первая. Век XVII – век XIX / Сост. и коммент. В.Г. Гинько. – М.: Центр книги Рудомино, 2012. – С. 333-346.

11. Боборыкин П. Д. За полвека // Русские в Испании: Книга первая. Век XVII – век XIX / Сост. и коммент. В.Г. Гинько]. – М.: Центр книги Рудомино, 2012. – С. 365-381.
12. Чихачев П. А. Испания, Алжир, Тунис // Русские в Испании: Книга первая. Век XVII – век XIX / Сост. и коммент. В.Г. Гинько. – М.: Центр книги Рудомино, 2012. – С. 401-425.
13. Волконский С. М. Мои воспоминания // Русские в Испании: Книга первая. Век XVII – век XIX / Сост. и коммент. В.Г. Гинько. – М.: Центр книги Рудомино, 2012. – С. 426-430.
14. Башкирцева М. Дневник // Русские в Испании: Книга первая. Век XVII – век XIX / Сост. и коммент. В.Г. Гинько]. – М.: Центр книги Рудомино, 2012. – С. 458-468.
15. Стасов В. В. Письма к родным // Русские в Испании: Книга первая. Век XVII – век XIX / Сост. и коммент. В.Г. Гинько. – М.: Центр книги Рудомино, 2012. – С. 469-486.
16. Репин И. Е. Письма // Русские в Испании: Книга первая. Век XVII – век XIX / Сост. и коммент. В.Г. Гинько. – М.: Центр книги Рудомино, 2012. – С. 487-491.
17. Калугина Е. О. «Черная легенда» об Испании в русской культуре // Пограничные культуры между Востоком и Западом (Россия и Испания): материалы II Междунар. коллоквиума / Сост. В.Е. Багно. – СПб.: Союз писателей Санкт-Петербурга, 2001. – С. 252–257.

© И. В. Гаузер, 2019