

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

Руководитель магистерской программы
«История западноевропейского искусства»

_____ доцент ДМИТРИЕВА А.А.

Председатель ГАК,
профессор

_____/КАРАСИК И.Н./

ТЕМА ДИССЕРТАЦИИ:

ХУДОЖНИКИ СЕМЬИ ГОЛЬБЕЙНОВ

на соискание степени Магистра
по направлению 50.04.03 – История искусств
магистерская программа – Искусствоведение (история искусств)

Рецензент:
кандидат искусствоведения, доцент, Федеральное
государственное бюджетное образовательное
учреждение высшего образования «Московский
педагогический государственный университет»
Истомина Надежда Алексеевна

_____ (подпись)

Выполнил:
студентка 2 курса
магистратуры
очной формы обучения
Волосова Дарья Викторовна

_____ (подпись)

Работа представлена в комиссию
« ____ » _____ 2017 г.
Секретарь комиссии: _____ (подпись)

Научный руководитель: кандидат
искусствоведения доцент кафедры истории
западноевропейского искусства Института
Истории Костыря Максим Алексеевич
_____ (подпись)

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ИСТОРИЯ ИЗУЧЕНИЯ ВОПРОСА	7
ГЛАВА 1. ГАНС ГОЛЬБЕЙН СТРАШИЙ	42
1.1. БИОГРАФИЯ ГАНСА ГОЛЬБЕЙНА СТАРШЕГО	42
1.2. ГАНС ГОЛЬБЕЙН СТАРШИЙ И РЕЛИГИОЗНАЯ ЖИВОПИСЬ	46
1.3. РИСУНКИ МАСТЕРСКОЙ ГАНСА ГОЛЬБЕЙНА СТАРШЕГО.....	66
ГЛАВА 2. ЗИГМУНД ГОЛЬБЕЙН	73
2.1. БИОГРАФИЯ ЗИГМУНДА ГОЛЬБЕЙНА	73
2.2. РАБОТЫ, ПРИПИСЫВАЕМЫЕ ЗИГМУНДУ ГОЛЬБЕЙНУ	78
ГЛАВА 3. АМБРОЗИУС ГОЛЬБЕЙН	94
3.1. БИОГРАФИЯ АМБРОЗИУСА ГОЛЬБЕЙНА	94
3.2. АМБРОЗИУС ГОЛЬБЕЙН – МАСТЕР РИСУНКА	99
3.3. ЖИВОПИСЬ АМБРОЗИУСА ГОЛЬБЕЙНА.....	113
3.4. АМБРОЗИУС ГОЛЬБЕЙН – КНИЖНЫЙ ИЛЛЮСТРАТОР.....	166
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	176
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ	181
СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ	187
ПРИЛОЖЕНИЕ.....	191

ВВЕДЕНИЕ

Данная работа посвящена анализу творчества художников семьи Гольбейнов – Ганса Гольбейна Старшего (ок. 1465 -1524), Зигмунда Гольбейна (ок.1470-1540) и Амброзиуса Гольбейна (ок.1494 – ок. 1519) – немецких живописцев и рисовальщиков эпохи Возрождения.

В конце XV столетия в Аугсбурге расцвела мастерская Ганса Гольбейна Старшего – одна из самых значительных мастерских в Южной Германии. В мастерской знаменитого гравера и живописца Ганса Гольбейна Старшего работал его младший брат – Зигмунд, а также получили разностороннее художественное образование сыновья – Амброзиус Гольбейн и его младший брат, выдающийся портретист Ганс Гольбейн Младший.

Работы художников, вышедших из семьи Гольбейнов вызывали и продолжают вызывать атрибуционные споры. Михаил Яковлевич Либман пишет: «Закономерно то, что работы Ганса и Амброзиуса вначале тонут в продукции всей мастерской. Столь же закономерно и то, что ряд произведений до сих пор приписываются то Гансу-старшему, то Амброзиусу, то Гансу-младшему и даже Зигмунду Гольбейну, брату старшего Ганса».¹

Зигмунд Гольбейн родился в Аугсбурге около 1470 года. С 1501 года по 1509 год художник работал в мастерской Ганс Гольбейна Старшего. К сожалению, ни одна из работ Зигмунда не подписана и не существует документов, подтверждающих его авторство. Поэтому говорить о его творчестве можно, основываясь на произведениях, приписываемых ему по стилистическим соображениям. О жизни Зигмунда известно также очень мало, точно мы знаем только, что он умирает в Берне в 1540 году.

Амброзиус Гольбейн родился в 1494 году в Аугсбурге. В 1515 году младшие Гольбейны становятся самостоятельными художниками и, оставив мастерскую отца и родной Аугсбург, отправляются в швейцарский город

¹Либман М. Я. Дюрер и его эпоха. М.,1972. С. 174.

Базель. В Базеле братья поступают в мастерскую живописца Ганса Гербстера. В 1517 году молодого Амброзиуса записывают в гильдию художников, а через год его признают гражданином Базеля. В 1519 году Амброзиус Гольбейн неожиданно умирает, в возрасте 25 лет. Амброзиус выступал в разных амплуа – иллюстрировал печатные издания, писал портреты, принимал участие в создании росписей в монастыре св. Георгия в городе Штейн-на-Рейне.

Необходимо сказать, что картин А. Гольбейна сохранилось крайне мало. Это можно объяснить тем, что художник умер молодым и просто не успел создать многое из задуманного. Произведения Зигмунда также немногочисленны, в первую очередь, из-за малой исследованности проблемы «мастерской Гольбейнов». До сих пор возникает множество трудностей с атрибуцией.

Произведения А. Гольбейна хранятся в таких музеях как Художественный музей в Базеле, Музей земли Гессен в Дармштадте, а также в Государственном Эрмитаже. Работы Зигмунда Гольбейна можно обнаружить в Художественном музее в Базеле, в Национальном музее в Варшаве и Музее изящных искусств в Монреале.

Творчество Ганса Гольбейна Младшего и его отца Ганса Гольбейна Старшего исследовано достаточно хорошо и вызывает меньше вопросов, чем творчество их менее знаменитых братьев – Зигмунда и Амброзиуса. Чаще всего о художниках идет речь только как о братьях знаменитых Гольбейнов. Нам представляется актуальным привлечь внимание к фигуре Амброзиуса Гольбейна и его дяди Зигмунда Гольбейна и представить исследование, посвященное их творчеству.

Гансу Гольбейну Старшему и его сыну Гансу неоднократно посвящались монографии и научные статьи, в то время как единственный монографический труд, посвященный А. Гольбейну, написан историком искусства Вилли Гезом² в 1911 году и на сегодняшний день представляется

²Hes W. Ambrosius Holbein. Strassburg, 1911.

устаревшим и неполным. Что касается, Зигмунда Гольбейна ему никогда не посвящались ни монографии, ни статьи, и лишь однажды его работы были рассмотрены в отдельной главе в труде о творчестве Ганса Гольбейна Старшего.³

После смерти имя Амброзиуса Гольбейна было несправедливо забыто. Он оказался в тени более известных брата и отца. Также, как и работы Зигмунда, работы Амброзиуса никогда не выставлялись самостоятельно (лишь на выставках семьи Гольбейнов).

Кроме того, выбор темы объясняется тем, что в коллекции Государственного Эрмитажа находится одна из немногих сохранившихся работ Амброзиуса Гольбейна. Это - «Портрет молодого человека» (1518, ГЭ), являющийся одним из лучших образцов ренессансного искусства в собрании музея.

Основным предметом нашего исследования являются живописные и графические работы Амброзиуса Гольбейна, приписываемые Зигмунду Гольбейну живописные произведения и раннее религиозное творчество Ганса Гольбейна Старшего. Кроме того, в работе будут исследованы рисунки мастерской Ганса Гольбейна Старшего, хранящиеся в Кабинете рисунков Государственной галереи Аугсбурга и в отделе рисунков Государственного Эрмитажа.

Таким образом, целью работы является наиболее полное исследование творчества Амброзиуса Гольбейна и выделение работ Зигмунда из мастерской Ганса Гольбейна Старшего.

При этом решаются следующие основные задачи:

1. систематизация биографических сведений, касающихся Ганса Гольбейна Старшего, Зигмунда Гольбейна и Амброзиуса Гольбейна;
2. исследование ранних работ Ганса Гольбейна Старшего и его мастерской;

³Beutler, C. und Thiem, G.: Hans Holbein der Ältere: Die spätgotische Altar- und Glasmalerei. Augsburg 1960.

3. попытка выяснения особенностей творческого метода Зигмунда Гольбейна;
4. исследование художественного наследия и выявление особенностей творческого метода А. Гольбейна;
5. исследование проблемы атрибуции и датировки произведений Зигмунда Гольбейна и Амброзиуса Гольбейна;
6. установление личности изображенных на некоторых портретах Амброзиуса Гольбейна;
7. определение значения творчества Амброзиуса и Зигмунда Гольбейнов.

Магистерская диссертация состоит из введения, обзора литературы, трех глав и заключения. Первая глава посвящена Гансу Гольбейну Старшему, его жизнеописанию, ранним религиозным произведениям и рисункам мастерской. В этой главе не рассматривается портретная живопись и многочисленные рисунки, а также поздние произведения мастера, так как, во-первых, эти темы хорошо освещены зарубежными исследователями, и, во-вторых, именно в контексте религиозных произведений мастерской рассматриваются работы Зигмунда Гольбейна, изучение творчества которого кажется наиболее актуальным. Вторая глава посвящена исследованию жизни и творчества Зигмунда Гольбейна. Третья глава – это анализ творчества Амброзиуса как рисовальщика, живописца и книжного иллюстратора. Подглавы, в которых проведено исследование живописи и рисунка А. Гольбейна, в свою очередь, делятся на параграфы, касающиеся установленных и только приписываемых художнику произведений. Это представляется важным, поскольку ключевой проблемой исследования творчества Амброзиуса сегодня является именно проблема атрибуции большинства памятников.

Творчество Ганса Гольбейна Младшего хорошо изучено и не будет рассмотрено в отдельной главе нашего исследования, так как большой интерес для нас представляют малоизвестные художники семьи Гольбейнов.

ИСТОРИЯ ИЗУЧЕНИЯ ВОПРОСА

Творчество Ганса Гольбейна Старшего сегодня хорошо исследовано, однако до начала XX века мастера расценивали лишь как отца знаменитого Ганса Гольбейна Младшего. Впервые его имя можно встретить в сочинении Иоахима фон Зандрарта, немецкого художника и историка искусства, которое было издано в 1675 году. В труде «Немецкая академия зодчества, ваяния и живописи»⁴ автор называет художника «хорошим художником из Аугсбурга»⁵, а также приводит портрет Г. Гольбейна Старшего и его работу «Базилика св. Павла», где отмечает монограмму художника. Интересно, что Зандрарт упоминает «Алтарь св. Себастьяна», который он видел в Аугсбурге, в монастыре св. Екатерины. По всей видимости, Иохаим фон Зандарт видел его закрытом состоянии, так как он описывает сцену «Благовещение», расположенную на внешних створках алтаря.

В 1862 году, в Штутгарте был издан труд немецкого историка искусства и директора Берлинских музеев Густава Фридриха Ваагена - „Справочник немецких и голландских школ живописи“⁶, где также упоминается Г. Гольбейн Старший в ряду других немецких мастеров. Г. Ф. Вааген приводит несколько работ художника, отмечает мягкость живописи Гольбейна-отца и пишет, что мастеру удается передать «красоту формы, величие и чистоту характера героев»⁷.

В 1876 году немецкий искусствовед, Альфред Вольтман, издает книгу «Гольбейн и его время»⁸, наиболее полную монографию, посвященную творчеству Ганса Гольбейна Младшего. В этом труде, изданном в Лейпциге, можно также встретить сведения о Гансе Гольбейне Старшем. Автор

⁴ Sandrart, J. von, *Academie der Bau-, Bild- und Malerei-Künste von 1678*. Ausgabe von A. R. Peltzer, München, 1923. S. 249.

⁵ Ibid.

⁶ Waagen G.F., *Handbuch der deutschen und niederländischen Malerschulen*, 1, Stuttgart, 1862. S. 179-181.

⁷ Ibid. S. 180.

⁸ Woltmann A. *Holbein und seine Zeit*. Bd.1. Leipzig, 1876. S.34-60.

посвящает отдельную главу Гольбейну-отцу и художественной атмосфере Аугсбурга.

Несмотря на то, что А. Вольтман проводит глубокое исследование жизни и творчества Ганса Гольбейна Младшего и его окружения, творчество Гольбейна-отца рассматривается только как предыстория к изучению Гольбейна-сына. Становится понятно, что исследователи намеренно воспринимают Ганса Гольбейна Старшего как средневекового художника, чтобы новый дух искусства Ганса Гольбейна-сына был виден еще более отчетливо. Видимо, по этой причине А. Вольтман атрибутирует последние и самые важные произведения отца как первые работы талантливого сына. Так, автор приписывает все произведения, созданные после 1512 года, Гольбейну-сыну.⁹ Тем не менее, автор рассматривает основные живописные и графические работы Гольбейна Старшего, не нарушая традицию восприятия творчества художника, как средневекового мастера, который оказал сильное влияние на талантливого сына.

В 1871 году Эдуард Гиз пишет статью «Старые сомнения и новые предположения по поводу автора доски Себастьяна» в журнале «Ежегодник искусствознания».¹⁰ Эдуард Гиз в статье спорит с предыдущими исследователями относительно атрибуции поздних работ Гольбейна Старшего знаменитому сыну. Он отрицает участие Гольбейна Младшего в создании «Алтаря св. Себастьяна». Гольбейн Старший представлен Э. Гизом в статье не как отец знаменитого сына, а «как замечательный, даже творческий художник своего времени».¹¹

В 1889 немецкий исследователь Губерт Яничек в «Истории немецкой живописи»¹², изданной в Берлине, подробно исследует работы Ганса

⁹ Ibid. S. 58.

¹⁰ His E., Alte Zweifel und neue Vermutungen über den Urheber der Sebastianstafel. //Jahrbücher für Kunstwissenschaft, 4, 1871. S.209-220.

¹¹ Ibid. S. 212.

¹² Janitschek H., Geschichte der deutschen Malerei. Berlin, 1889. S.267-280.

Гольбейна Старшего. Главным вопросом становится атрибуция поздних произведений Гольбейна-отца сыну, в ходе исследования Г. Яничек приписывает «Алтарь св. Себастьяна» Гольбейну Старшему.¹³

Франц Штедтнер в 1896 году пишет первое монографическое исследование, посвященное Г. Гольбейну Старшему. В труде «Ганс Гольбейн Старший»¹⁴ Ф. Штедтнер освещает период с 1472 по 1504 год. Предполагалось продолжение во второй части, но дальнейшее исследование не было издано. В работе Ф. Штедтнер заметно изменение восприятия искусства Гольбейна-отца. Во-первых, исследователь ставит вопрос о годе рождения Г. Гольбейна Старшего, который до этого был не известен (предполагалось, что художник родился около 1460 года). Автор труда делает рискованное предположение, что Гольбейн был рожден в 1473 году, основываясь на обнаруженных в Аугсбурге налоговых книгах, документах, которые свидетельствовали о бракосочетании родителей художника.¹⁵ До этого в Гольбейне видели прежде всего средневекового художника, подтверждая это суждение намеренной более ранней датировкой года рождения. Поэтому открытие Ф. Штедтнер поменяло отношение к творчеству художника — Гольбейн-отец, рожденный почти на десять лет позже, воспринимается уже не как средневековый мастер, а как «художник современного духа с большим потенциалом».¹⁶

В 1908 в Лейпциге издается монументальный труд доктора искусствоведения Курта Глейзера — «Ганс Гольбейн Старший»¹⁷, открывающий новую эпоху исследования Гольбейна. Работа К. Глазера остается и сегодня основной благодаря тщательному исследованию стиля художника. Кроме того, в монографии Гольбейн впервые рассматривается как художник-портретист.

¹³ Ibid. S. 268.

¹⁴ Stuedtner F., Hans Holbein der Aeltere, 1, 1473/1504.// Repertorium für Kunstwissenschaft, 19, 1896.

¹⁵ Ibid. S. 279.

¹⁶ Ibid. S. 283.

¹⁷ Glaser C., Hans Holbein der Aeltere. Leipzig, 1908.

В труде К. Глейзера приведен подробный отчет обо всем, что известно о старшем Гольбейне. Автор резюмирует информацию из архивных источников и создает наиболее полную биографию художника. Также он подробно описывает все существующие картины, начиная с алтаря Вейнгартена (1493), исследует графические работы и, основываясь на полученных сведениях, делает выводы о творческом развитии Гольбейна. К. Глейзер поднимает и вопросы атрибуции в контексте семьи Гольбейнов — работа на алтарем «Св. Себастьяна» и участие Ганса Гольбейна Младшего, а также каково было участие в мастерской Зигмунда Гольбейна.

В монографии также впервые приведен каталог рисунков, однако включающий не все известные на сегодняшний день рисунки художника. Тем не менее, крайне важно, что меняется представление о Гансе Гольбейне Старшем, как об отце или предшественнике знаменитого сына. К. Глейзер пишет: «Гольбейн оставил произведения, которые принадлежат к самому прекрасному, что было даровано немецкому искусству тех времен».¹⁸ Автор воспринимает его, как мастера переходного периода, отмечая, что его вклад в немецкое искусство XV века очень велик.

Впервые в отечественной историографии Ганс Гольбейн встречается в труде «История живописи»¹⁹ Александра Николаевича Бенуа, который был издан в 1913 году. В рамках исследования немецкого искусства эпохи Возрождения автор выделяет семью Гольбейнов. А. Н. Бенуа приводит биографические сведения о Гансе Гольбейне Старшем, сомневаясь в годе его рождения (1460 или 1473), и перечисляет основные работы художника в хронологическом порядке. Кроме того, автору кажется загадочной «метаморфоза, произошедшая под самый конец деятельности в творчестве Ганса Гольбейна-Старшего»²⁰ - имеется в виду работа над «алтарем Св. Себастьяна», где ощущается ренессансный дух. А. Н. Бенуа, в отличие от

¹⁸ Glaser C., Hans Holbein der Ältere. Leipzig, 1908. S. 10.

¹⁹ Бенуа А. Н. История живописи. Т. 3. СПб, 1913.

²⁰ Там же. С. 336

предыдущих исследователей, не приписывает работу знаменитому сыну, а отмечает талант Гольбейна Старшего, который отчетливо виден в карандашных портретах.

Монография К. Глейзера вызвала у исследователей новый интерес к творчеству Ганса Гольбейна Старшего. В последующие годы издается множество статей, в которых изучаются различные аспекты творчества художника. Так Эрнст Бухер в 1928 году посвящает статью позднему творчеству Гольбейна Старшего,²¹ Людвиг Балдасс исследует нидерландское влияние на искусство мастера,²² а в 1941 Генрих Альфред Шмид публикует статью «Исследование Гольбейна»,²³ которая изучает разнообразные проблемы, которые до этого не освещались. Например, происхождение стиля Гольбейна Старшего, вопросы сотрудничества в мастерской. Также он изучает портретную живопись художника.

Важные вопросы поднимает Кристиан Бойтлер, который в статье «Позднегоготические произведения Ганса Гольбейна Старшего, Зигмунда Гольбейна и мастерской» (1953 год) освещает проблему атрибуции некоторых произведений художникам мастерской Гольбейна.²⁴

Кроме того, Гюнтер Тим исследует Ганса Гольбейна Старшего, как мастера витражей²⁵, а поздние живописные работы художника рассматриваются в статье «Замечания к поздним работам Ганса Гольбейна Старшего» Ганса Рейнхардта²⁶, которая была выпущена в 1954 году в «Журнале швейцарской археологии и истории искусств».

²¹ Buchner E., Zum Werk Hans Holbeins des Ä. //Buchner-Feuchtmayr, Beiträge zur Geschichte der deutschen Kunst, Augsburger Kunst der Spätgotik und Renaissance, 1928. S.133-158.

²² Baldass L., Niederländische Bildgedanken im Werke des älteren Hans Holbein.//Budmer- Feuchtmayr, Beiträge zur Geschichte der deutschen Kunst, Augsburger Kunst der Spätgotik und Renaissance, 1928, S. 189-191.

²³ Schmid H. A., Holbeinstudien. //Zeitschrift für Kunstgeschichte, 10, 1941/42. S. 1-39.

²⁴ Beutler, C., Die spätgotische Tafelmalerei Hans Holbeins des Aelteren, Sigmund Holbein und ihrer Werkstatt// Jahrbuch der Dissertationen der philosophischen Fakultät der Universität Bonn, Bonn, 1953.

²⁵ Thiem G., Holbein der Ältere und die Augsburger Glasmalerei um 1300. Dissertation. Freiburg im Breisgau, 1952.

²⁶ Reinhardt H., Bemerkungen zum Spätwerk Hans Holbeins des Älteren //Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte, 15, 1934, S. 11-19.

В 1960 году в Базеле проходит выставка работ семьи Гольбейнов, где в том числе выставлены и работы Ганса Гольбейна Старшего. В каталоге выставки²⁷, приводятся не только биографические сведения о Гольбейне Старшем, его брате и сыновьях – Гансе и Амброзиусе, но приводится относительно полный перечень их работ с подробной библиографией и некоторыми новыми результатами исследований. Составители каталога, Джозеф Гатнер, Ганс Рейнхардт и Георг Шмидт, посвящают главу творчеству Ганса Гольбейна Старшего, рассматривая живописные работы и рисунки. Безусловно, с научной точки зрения сегодня сведения, изложенные в каталоге, устарели, тем не менее выставка вновь вызвала интерес к творчеству Ганса Гольбейна Старшего. В связи с ней в 1960 году был издан крайне важный монографический труд Норберта Либа и Альфреда Штанге — «Ганс Гольбейн Старший».²⁸

Эта книга подытоживает все предыдущие исследования — авторы включают в монографию результаты последних статей. Кроме того, в труде представлены все произведения, известные к моменту издания, в том числе мало известные рисунки, которые приведены в иллюстрациях. За каждым каталожным номером следует подробная библиография, что свидетельствует о тщательности исследования. В монографии также приводится множество архивных документов и делаются новые предположения относительно даты рождения Г. Гольбейна, ее относят к 1465 году. В работе А. Штанге и Н. Либа также затрагивается деятельность Гольбейна как мастера витражей, но, что еще более важно – авторы делают подробный иконографический анализ произведений Ганса Гольбейна Старшего. Таким образом, в труде „ Ганс Гольбейн Старший “ тщательно рассматриваются некоторые, до сих пор почти неизвестные произведения, и проводится краткий анализ давно известных произведений.

²⁷ Boerlin P.-H., Wyss A., Reinhardt H. Die Malerfamilie Holbein in Basel, 1960. Aus. Kat. Kunstmuseum. Basel, 1960.

²⁸ Lieb, N., Stange, A., Hans Holbein der Ältere. München, 1960.

В отечественной историографии Ганс Гольбейн Старший упоминается в монографическом труде, посвященном немецкому искусству эпохи Возрождения, Михаила Яковлевича Либмана - «Дюрер и его эпоха» (1972)²⁹. Автор упоминает художника в главе «Бургкмайр и аугсбургские художники» как предшественника тех, о ком пойдет речь в главе. Исследователь говорит о процветавшей мастерской Гольбейна и приводит несколько фактов из биографии художника. М. Я. Либман также отмечает эволюцию стиля Гольбейна от позднеготического к ренессансному - от Кайсгеймского алтаря, «Бизирики св. Павла» и алтаря св. Екатерины к алтарю св. Себастьяна. Автор также обращает внимание на то, что художник был талантливым портретистом и не менее талантливым учителем: «Он подготовил путь не только своим сыновьям Амброзиусу и Гансу-младшему, но и Бургмайру, Йоргу Брею, Леонарду Беку, Мартину Шаффнеру и Бернагарду Штригелю».³⁰

В 1987 году исследователь немецкого искусства Бруно Бусхарт издает в Аугсбурге еще одну монографию - „Ганс Гольбейн Старший“³¹. В работе рассмотрена биография художника и его творчество – рисунки, книжные иллюстрации, и дается краткий обзор его основных живописных произведений. Можно сказать, что с научной точки зрения Бруно Бусхарт основывается на монументальном труде А. Штанге и Н. Либа. Кажется, что книга „Ганс Гольбейн Старший“ Бруно Бусхарт нацелена на более широкий круг читателей – написанный доступным языком труд содержит в себе множество прекрасных, в том числе и цветных, иллюстраций.

В 2002 году Ганс Гольбейн Старший привлекает внимание исследователя Катерины Краузе, которая пишет фундаментальный монографический труд. Книга „Ганс Гольбейн Старший“³² разделена на

²⁹ Либман М. Я. Дюрер и его эпоха. М, 1972.

³⁰ Там же. С. 112.

³¹ Bushart B., Hans Holbein der Ältere, Augsburg, 1987.

³² Krause K., Hans Holbein der Ältere. München, 2002.

восемь глав, в которых рассмотрено творчество художника, но не в развитии от самых ранних произведений к более поздним, как было в предыдущих монографиях, а с точки зрения различных аспектов творчества Гольбейна. Автор рассматривает заимствования иконографических схем из Нидерландов, проводит детальный анализ изображений, композиции и цветовых решений, делает самостоятельные выводы об заимствованиях в работах художника. В том числе на основе этих исследований К. Краузе меняет датировки некоторых работ. Отдельная глава посвящена графическим работам, где автор тщательно исследует подготовительные рисунки для мастерской, изучает манеру письма Гольбейна, отмечая стилевые изменения. Несмотря на то, что К. Краузе проделывает грандиозную работу, и замечания к творчеству Гольбейна кажутся интересными и убедительными, сам труд оказывается крайне неудобным для изучения – обширные и не всегда удачные сноски в конце книги не дают возможности понять ход исследования, иллюстрации часто произвольно обрезаны, а методика исследования сложна для понимания, несвязанные между собой главы и отсутствие последовательного повествования, к сожалению, не позволяют до конца понять логику автора.

Ганс Гольбейн Старший сегодня представляется достаточно изученным художником, интерес к которому не угасал весь двадцатый век — в общей сумме ему было посвящено пять монографических исследований и множество статей, которые позволили понять вклад Гольбейна Старшего в искусство Германии и рассмотреть различные аспекты его творчества. В отечественной историографии изучению творчества Ганса Гольбейна Старшего не уделялось внимания – ему не посвящались монографические труды и даже в общих трудах по немецкому искусству художник упоминается лишь как отец Ганса Гольбейна Младшего.

Насколько тщательно исследовано творчество Гольбейна Старшего особенно отчетливо видно при сравнении с его младшим братом — Зигмундом. Зигмунд Гольбейн состоял в мастерской Гольбейна-старшего, и его творчество не рассматривалось отдельно от мастерской. Зигмунд Гольбейн

оказался в тени своего знаменитого брата и племянника Ганса, а в связи с проблемой атрибуции работ внутри мастерской его работы никогда не выделялись в отдельном исследовании.

В сочинении Иоахима фон Зандрарта «Немецкая академия зодчества, ваяния и живописи»³³ (1675) впервые упоминается имя Зигмунда, как брата Ганса Гольбейна Старшего и приводится его портрет, выполненный Гансом Старшим и хранящийся сегодня в Лондоне.

В 1838 году в «Новой всемирной энциклопедии художников»³⁴ о Зигмунде Гольбейне пишет немецкий исследователь Георг Каспар Наглер. Автор приводит годы жизни Зигмунда — 1456-1540, и говорит, что брат Гольбейна Старшего был другом Эразма Роттердамского и Бонифация Амербаха, источники не указываются. Кроме того, упоминаются две работы художника, хранящиеся в Вене (не уточняется, какие), а также отмечается, что, вероятно, существуют деревянные алфавиты со сценами Ветхого и Нового Завета, вырезанные Зигмундом и ксилографии, например, Св. Матфей с монограммой HSB — сегодня эти произведения, к сожалению, неизвестны.

Эдуард Гиз в 1871 году пишет статью «Старые сомнения и новые гипотезы об авторе алтаря Св. Себастьяна» в журнале «Ежегодник искусствознания».³⁵ Автор, изучая вопрос об авторстве алтаря Ганса Гольбейна Старшего, также упоминает и Зигмунда. Э. Гиз уточняет, что Зигмунд работал с братом более шести лет и участвовал в создании «Базилики св. Павла» (Аугсбург, Художественная галерея). По мнению автора, различие в манере двух художников (Ганса и Зигмунда) заметно даже невооруженным глазом. Автор приводит биографические факты, основанные на архивных документах. Кроме того, Э. Гиз спорит с Г. К. Наглером³⁶ и говорит, что

³³ Sandrart, J. von, *Academie der Bau-, Bild- und Mahlerei-Künste von 1678*. Ausgabe von A. R. Peltzer, München, 1923. S. 249.

³⁴ Nagler, G. K. *Sigmund Holbein/Neues allgemeines Künstler-Lexicon*. Bd.6. München, 1838. S. 241.

³⁵ His E. *Alte Zweifel und neue Vermutungen über den Urheber der Sebastiansaltartafel*//*Jahrbücher für Kunstwissenschaft*, 4 Jg. 1871. S. 209-220.

³⁶ Nagler, G. K. *Sigmund Holbein...*S. 241.

замеченная им монограмма SHI - «Sigmund Holbein Inventor» не достаточно убедительна, так как работы со сценами мученичества святых кажутся автору «бездарными»³⁷, а вот «Мадонна с младенцем» из Нюрнбергского музея, напротив, приписывается Зигмунду на основе монограммы «S HOLBAIN M».³⁸ Автор описывает произведение и восхищается тонкостью его исполнения, отмечая и влияние Яна ван Эйка, и черты искусства эпохи Возрождения.

В 1873 году в журнале «Ежегодник искусствознания» выходит статья Вильяма Шмидта - «Рассмотрение вопроса о том, когда Ганс Гольбейн Старший покидает Аугсбург. - Кое-что о Зигмунде Гольбейне и авторе алтаря св. Себастьяна».³⁹ В статье впервые кроме вопросов, связанных с последними годами жизни Ганса Гольбейна Старшего, внимание уделяется жизни и творчеству Зигмунда. Во-первых, автор обращается к архивным документам — налоговым и судебным книгам, которые позволяют узнать больше о жизни Зигмунда, например, выясняется, что художник подавал судебный иск в январе 1517 на старшего брата. Как предполагает автор, Ганс либо не оплатил работу Зигмунда, либо не вернул деньги, которые одалживал.⁴⁰ Кроме того, В. Шмидт утверждает, что, возможно, Зигмунд был помощником в мастерского брата только в юношеские годы, а после, по мнению автора, Зигмунд должно быть стремился к самостоятельности и потому основал собственное дело. Исследователь доказывает, что к концу жизни у Ганса Гольбейна Старшего дела шли хуже, чем у брата, и Зигмунд не только не подвергался описи имущества, как это было с должниками, но и платил за брата налоги после отъезда из Аугсбурга.⁴¹ Таким образом, автор считает, что Зигмунд и Ганс вместе владели мастерской и имели одинаковые права, а имя Зигмунда не

³⁷ Ibid.

³⁸ His E. Alte Zweifel und neue Vermutungen über den Urheber der Sebastiansaltartafel... S. 214

³⁹ Schmidt, W. Untersuchung der Frage, wann Hans Holbein der Aeltere Augsburg verlassen hat. - Einiges über Sigmund Holbein und den Urheber des Sebastiansaltares // Jahrbücher der Kunstwissenschaft, 5, 1873. S. 54-65.

⁴⁰ Ibid. S. 60.

⁴¹ Schmidt, W. Untersuchung der Frage, wann Hans Holbein... S. 62.

упоминается в подписях к работам, возможно, потому, что художник по большей части занимался декоративными работами - создавал вывески и иллюстрации. Именно по этой причине, согласно В. Шмидту, работы Зигмунда из Берна неизвестны, при этом автор не исключает, что работы, написанные маслом, также существуют, но они все еще не атрибутированы. В статье не приведена ни одна работа Зигмунда, которая приписывается ему исследователями — он отрицает авторство художника в «Мадонне с младенцем» из Нюрнберга и не приводит других произведений.

В. Шмидт признает, что определить руку Зигмунда невероятно сложно, и говорит, что сам он на это не решается. Автору кажется, что Зигмунд был успешным и талантливым художником, однако в таком случае не ясно, как он, пережив брата на почти 16 лет, не оставил никакого художественного наследия.⁴² Хотя В. Шмидт, кажется, не дает ответы на множество вопросов, он все же привлекает внимание к проблеме изучения творчества Зигмунда Гольбейна, что, по нашему мнению, очень важно.

В монументальном исследовании «Гольбейн и его время»⁴³ Альфреда Вольтмана сравнительно немного внимания уделяется Зигмунду. Автор приводит информацию о жизни художника и одну его работу - «Мадонну с младенцем» из Нюрнберга. Кроме того, А. Вольтман пишет, что Зигмунд умирает в 1540 году в Берне, где оставляет завещание, будучи, по всей видимости, уже очень пожилым человеком (Зигмунд родился около 1470). Помимо этого, автор приводит завещание Зигмунда, которое кажется очень интересным. Художник завещает почти все свое имущество Гансу Гольбейну Младшему, из этого завещания становится ясно, что Зигмунд не только был очень состоятельным человеком, но также он продолжал заниматься искусством в Берне.⁴⁴

⁴² Ibid. S. 64.

⁴³ Woltmann A. Holbein und seine Zeit. Leipzig, 1876. Bd.1. S. 105-106.

⁴⁴ Woltmann A. Holbein und seine Zeit... S.106.

Также исследователь утверждает, что «Мадонна с младенцем» является единственной подлинной работой Зигмунда (на основе монограммы S HOLBAIN), описывает ее и восхищается высоким мастерством выполнения. А. Вольтман пишет: «Это настолько красиво, что только этого достаточно, чтобы обеспечить ему место в истории немецкого искусства»⁴⁵. Кроме этой работы автор также приводит еще два возможных произведения Зигмунда — «два немецких портрета, выполненные разными руками, в галерее Бельведер в Вене, которые Кристиан фон Мехель, приписывает Зигмунду, основываясь только на своем воображении, для того, что представить работы всех членов семьи»⁴⁶. К сожалению, сегодня невозможно понять, о каких работах идет речь. Таким образом, труд А. Вольмана, хотя и не освещает творчество Зигмунда, является ценным, так как автор приводит текст завещания художника.

Вопрос атрибуции «Мадонны с младенцем» из Нюрнберга поднял также исследователь Даниэль Бурхардт в статье «Ганс или Зигмунд?»,⁴⁷ которая была издана в журнале «Ежегодник прусских королевских художественных собраний» (1892). Автор приводит спор, который возник во время выставки Гольбейнов в Дрездене, где было предположено, что «S» не могла быть использована как сокращение имени Зигмунд. Произведение было отнесено к работам Ганса Гольбейна Старшего, в подтверждение были приведены работы, где художник, забавляясь, уже подписывал так произведения. Д. Бурхардт приводит мнение, что надпись «S HOLBAIN», расположенная на закладке в книге, на самом деле является подписью «HANS HOLBEIN», где первые три буквы скрыты внутри книги. Автор соглашается с этим предположением и подтверждает, что работа была создана Гансом Гольбейном Старшим, сравнивая ее с различными базельскими рисунками. На

⁴⁵ Ibid, S.105.

⁴⁶ Ibid.

⁴⁷ Burckhardt D. Hans oder Sigmund Holbein?//Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen, 13. Bd., 2./3., 1892. S.137-140.

основе тщательного стилистического анализа автор делает уверенный вывод: «Мадонна с младенцем» является работой Гольбейна-старшего.

Курт Глэзер в монографическом исследовании 1907 года «Ганс Гольбейн Старший»⁴⁸ не допускает возможности приписывания Зигмунду картины из Нюрнберга, соглашаясь с Э. Гизом.⁴⁹ Кроме того, он говорит, что Зигмунд — простой помощник в мастерской брата, независимые работы которого неизвестны. К сожалению, автор обходит стороной вопрос сотрудничества в мастерской Ганса Гольбейна Старшего.

Впервые творчество Зигмунда Гольбейна и вопрос о его участии в мастерской был поднят в трудах Кристана Бейтлера. В статье «Позднегоготическая станковая живопись Ганса Гольбейна Старшего, Зигмунда Гольбейна и мастерской» (1953 год)⁵⁰, автор предпринимает первую попытку выделить манеру Зигмунда Гольбейна. В 1960 году Гюнтер Тим и Кристиан Бейтлер освещают творчество Ганса Гольбейна Старшего и художников из его мастерской в работе «Ганс Гольбейн Старший: позднегоготические алтарные произведения и витражи»⁵¹. Первая часть книги освещает творчество Ганса Гольбейна Старшего и художников его мастерской, а вторая посвящена изучению витражей, созданных Гольбейном Старшим.

В этом труде Зигмунду посвящена глава – самое полное и единственное исследование творчества художника. Авторы сообщают сведения из биографии Зигмунда, основываясь на архивных документах – текст документов приведен в примечаниях к главе. Кроме того, в исследовании сделаны описание и анализ всех приписываемых Зигмунду произведений – алтарь «Мученичество апостолов» (не сохранился), алтарь «Страсти

⁴⁸ Glaser C., Hans Holbein der Ältere. Leipzig, 1908. S. 56.

⁴⁹ His E. Alte Zweifel und neue Vermutungen über den Urheber der Sebastiansaltartafel... S. 214

⁵⁰ Beutler, C., Die spätgotische Tafelmalerei Hans Holbeins des Aelteren, Sigmund Holbein und ihrer Werkstatt// Jahrbuch der Dissertationen der philosophischen Fakultät der Universität Bonn, Bonn, 1953.

⁵¹ Beutler, C., Thiem, G. Hans Holbein der Ältere: Die spätgotische Altar- und Glasmalerei. Augsburg, 1960.

Христовы», две створки алтаря «Распятие», а также створка «Христос в доме Симона».

Кристиан Бейтлер впервые относит все эти произведения Зигмунду Гольбейну, хотя не приводит обстоятельства, при которых были созданы работы. К. Бейтлер помещает анализ произведений в главу, посвященную Зигмунду, но осторожно называет их работами мастерской. Тем не менее, автор проводит тщательный иконографический и стилевой анализ. Он делает вывод, что хотя работы, безусловно связаны с мастерской Гольбейна, они выполнены другой рукой. Видимо, на этом основании работы приписываются Зигмунду.

Как работа мастерской в этой главе рассматривается также рисунок «Рождество» (Кабинет Графики, Художественный музей, Базель). Кроме того, в исследовании приводятся портрет Зигмунда, выполненный братом. Важное значение имеют иллюстрации, среди которых пять работ Зигмунда – две створки алтаря «Страсти Христовы», хранящиеся в Базеле («Коронование терновым венком» и «Голгофа»), две створки алтаря «Распятие» (Музей изящных искусств, Монреаль), а также створка «Христос в доме Симона» (Художественный музей, Базель).

Подводя итог, можно сказать, что труд Кристиана Бейтлера содержит в себе на сегодняшний день самое полное исследование творчества Зигмунда Гольбейна. Более того, это единственный случай в отечественной и зарубежной историографии, когда Зигмунду посвящается отдельная глава. Несмотря на то, что глава о Зигмунде занимает всего около десяти страниц, анализ проведенный исследователями, представляется крайне ценным.

В каталоге выставки работ семьи Гольбейнов, которая проходила в Базеле в 1960 году, были выставлены и работы Зигмунда. В каталоге⁵² приводится краткая биография Зигмунда, которая основана на исследованиях прошлых лет, однако никакие новые выводы составители каталога, Джозеф

⁵² Boerlin P.-H., Wyss A., Reinhardt H. Die Malerfamilie Holbein in Basel, 1960. Aus. Kat. Kunstmuseum. Basel, 1960.

Гатнер, Ганс Рейнхардт и Георг Шмидт не делают. Зигмунду Гольбейну не было посвящено отдельной главы, как его брату, и племянникам Гансу Гольбейну Младшему и Амброзиусу. Представленные на выставке работы Зигмунда рассматриваются в главе «Аугсбургские и швейцарские мастера из круга Гольбейна». В каталоге упоминаются работы из Художественного музея в Базеле - «Христос в доме Симона», «Коронование терновым венком» и «Голгофа». Кроме того, авторы каталога приводят работу «Бичевание Христа», которая сегодня хранится в Национальном музее в Варшаве.

Наконец, Зигмунду приписываются доски из алтаря со сценами жизни Марии, а именно «Сретение» и «Мария во храме», хранящиеся на данный момент в Аугсбурге. В каталоге также упоминается «Рождество Марии» (Гаага, Королевская галерея Маурицхейс), как возможная работа Зигмунда. Все произведения сопровождаются краткой справочной информацией, собственное исследование авторы каталога не проводят и основываются только на выводах, сделанных предшественниками.

В 1965 году состоялась выставка в Аугсбурге «Ганс Гольбейн Старший и искусство поздней готики».⁵³ В каталоге к выставке, который был составлен Бруно Бусхартом, приводится краткая биография художника. Автор каталога предполагает, что художник родился около 1470 года, а также отмечает, что Зигмунд был упомянут в документах как «помощник» Ганса в 1497 году, а также он участвовал в работе над Франкфуртским алтарем. На выставке были представлены две живописные работы Зигмунда Гольбейна - «Христос перед распятием» и «Пригвождение Христа к кресту»⁵⁴ (Монреаль, Музей изящный искусств), однако, автор в каталоге приводит только размеры работ и технику, в которой работает мастер.

Из рисунков Зигмунда приводится «Поклонение младенцу» (Кабинет Графики, Художественный музей, Базель) основываясь на предположении К. Бейтлера. Кроме того, в каталоге упоминается лист с изображением четырех

⁵³ Hans Holbein der Ältere und die Kunst der Spätgotik. Ausstellungskatalog. Augsburg, 1965

⁵⁴ Ibid. S. 159.

мужских голов (Лондон, Университетский колледж). Рисунок приписывается Зигмунду на основании сходства с алтарем «Мученичество апостолов» (не сохранился), который считаются произведениями его.

Наиболее современное исследование, где упоминается Зигмунд Гольбейн - каталог выставки «Ганс Гольбейн Старший. Алтарь «Страсти Христовы в серых тонах» и его время»⁵⁵. Каталог был составлен Элизабет Виман и издан в 2010 году в Штутгарте. Кроме детального и последовательного изучения алтаря Ганса Гольбейна Старшего, автор приводит также и другие работы со схожим сюжетом, в том числе и две алтарные створки, которые приписываются Зигмунду Гольбейну - «Христос перед распятием» и «Пригвождение Христа к кресту» из собрания Музея изящных искусств в Монреале. Э. Виман тщательно описывает и анализирует изображение, исследует происхождение сюжета и делает предположение о том, как выглядел алтарь в первоначальном виде - возможно, изначально была третья створка, с изображением распятия, располагавшаяся по центру. Более того, автор приводит некоторые факты из жизни художника и делает свои собственные предположения о стиле Зигмунда Гольбейна и об использовании иконографических схем мастерской в его произведениях.

Подводя итог, можно сказать, что творчество Зигмунда Гольбейна практически не изучено. Даже в трудах зарубежных исследователей его имя встречается крайне редко (в отечественной историографии не встречается), и представлен Зигмунд только как художник, работавший в мастерской Ганса Гольбейна Старшего. До сих пор без ответа остаются вопросы о том, какую роль играл Зигмунд в мастерской, и какие работы можно ему приписывать. О жизни художника также почти ничего неизвестно. Таким образом, становится ясно, что исследование жизни и творчества Зигмунда является актуальной научной задачей.

⁵⁵ Wiemann E. Hans Holbein D. A Die Graue Passion In Ihrer Zeit. Auss.Kat. Staatsgalerie Stuttgart, 2010.

Самые ранние сведения о художнике Амброзиусе Гольбейне можно найти в книге Людвига Августа Буркхардта - «Заметки об искусстве и художниках Базеля»⁵⁶. Этот труд, изданный в 1841 году в Базеле, содержит описания жизни и творчества работавших в Базеле художников. В очерке, посвященном творчеству Ганса Гольбейна Младшего, автор упоминает и Амброзиуса. Л. Буркхардт дает очень краткие сведения о жизни художника и говорит о том, что ему принадлежат три картины и четыре рисунка - все из собрания Амербаха. О каких именно произведениях идет речь, автор не уточняет.

В трудах Густава Фридриха Ваагена, немецкого историка искусства и директора Берлинских музеев, впервые обнаруживается описание некоторых произведений Амброзиуса. В книге «Художественные произведения и художники в Баварии, Швабии, Базеле, Эльзасе и Рейн-Пфальце»⁵⁷ автор упоминает «Портрет мальчика со светлыми волосами» (ок.1516, Художественный музей, Базель) (Илл.25), «Портрет мальчика с коричневыми волосами» (Илл. 26) (ок.1516, Художественный музей, Базель), «Иисус Христос перед Богом отцом» (1515, Художественный музей, Базель) (Илл.30), «Портрет Йорга Швайгера» (Илл. 33) (ок.1519, Художественный музей, Базель) и «Два черепа в оконной нише» (ок. 1519, Художественный музей, Базель) (Илл.35). Последние две работы Г. Вааген не приписывает Амброзиусу. Исследователь утверждает, что автор «Портрета Йорга Швайгера» - «друг Ганса Гольбейна», отмечая недостаточное моделирование форм. Изображение мальчиков с темными и светлыми волосами, по мнению Г. Ваагена, немного наивно и плоскостно. Кроме того, автор отмечает сходство работы «Иисус Христос перед Богом отцом» с титульным листом серии гравюры на дереве Альбрехта Дюрера - «Большие страсти» (1497).

⁵⁶ Burckhardt L. A. Notizen über Kunst und Künstler zu Basel. Basel, 1841. S. 26

⁵⁷ Waagen G. F. Kunstwerke und Künstler in Baiern, Schwaben, Basel, dem Elsaß und der Rheinpfalz. Leipzig, 1845.

В труде «Самые знаменитые памятники искусства в Вене»⁵⁸, изданном в 1866 году в Вене, автор упоминает картину «Смерть Марии» (ок. 1515, Художественный музей, Базель). Исследователь подробно описывает картину, отмечая все детали, и дает высокую оценку работы неизвестного немецкого мастера. Кроме того, Г. Вааген предполагает, что картина была создана в 1540-ые годы.

Труд, изданный в Ваагеном Мюнхене в 1864 году, называется «Коллекция живописи в Императорском Эрмитаже в Санкт-Петербурге»⁵⁹. Он был результатом знакомства искусствоведа с сокровищами Императорского Эрмитажа в 1861 году.

Г. Вааген описал эрмитажный «Портрет молодого человека» (Илл. 27) и, отметив монограмму G. и E. на шляпе изображенного мужчины, предположил, что это его инициалы. Немецкий искусствовед впервые предположил, что автором полотна является Ганс Гольбейн Младший, до этого картину приписывали Альбрехту Дюреру. Вааген замечает, что небольшой формат эрмитажной картины не характерен для творчества Г. Гольбейна Младшего.

В труде «Галереи и кабинеты искусств в Великобритании»⁶⁰, изданном в 1857 году в Лондоне, содержится подробное описание «Портрета Ганса Гербстера» (1516, Художественный музей, Базель), (Илл. 32) который, по мнению Г. Ваагена, создан Гансом Гольбейном Младшим.

Вслед за Ваагеном к творчеству Амброзиуса Гольбейна обращается другой немецкий искусствовед Альберт Цан. В 1873 году в основанном им журнале «Ежегодник искусствоведения», А. Цан пишет статью «Итоги выставки Гольбейнов в Дрездене».⁶¹

⁵⁸ Waagen G. F. Die vornehmsten Kunstdenkmäler in Wien, Teil 1. Wien, 1866.

⁵⁹ Waagen G. F. Die Gemäldesammlung in der Kaiserlichen Eremitage in St.-Petersburg, Munich, 1864. S. 131.

⁶⁰ Waagen G. F. Galleries and Cabinets of Art in Great Britain. London, 1857. p. 97.

⁶¹ Zahn A. V. Die Ergebnisse der Holbein-Austellung zu Dresden// Jahrbuch für Kunstwissenschaft. 1873. Nr. 5, S. 197-198.

В статье автор впервые рассматривает несколько произведений А. Гольбейна. Он впервые приписывает «Портрет Ганса Гербстера» (1516), «Портрет молодого человека в красном берете» (1515, Музей земли Гессен, Дармштадт) (Илл. 34), а также эрмитажный портрет Амброзиусу Гольбейну. Вероятное авторство А. Гольбейна, А. Цан объясняет стилевым единством работ. Несмотря на отсутствие монограммы, искусствовед заключает, что художественная манера «Портрета молодого человека» в Эрмитаже схожа с наброском серебряным карандашом 1517 года из собрания Базельского музея, который подписан А. Гольбейном. Таким образом, автор делает вывод, что все перечисленные картины написаны Амброзиусом Гольбейном. Искусствовед не упоминает других произведений А. Гольбейна и не приводит никаких биографических сведений о его жизни.

Кроме того, А. Цан подробно описывает картину, замечая, что монограмма на шляпе G. F., а не G. E., как писал Г. Вааген. Кроме того, автор отмечает сильное влияние на эрмитажную работу Амброзиуса Гольбейна парных портретов бургомистра Майера и его жены руки его младшего брата, Ганса Гольбейна (1516, Художественный музей, Базель). Искусствовед обращает внимание на архитектуру итальянского Ренессанса на заднем плане.

В трудах другого немецкого искусствоведа, Альфреда Вольтмана, также можно встретить упоминание об эрмитажной картине. В 1876 году в Лейпциге А. Вольтман издает книгу «Гольбейн и его время»⁶², наиболее полную монографию, посвященную творчеству Ганса Гольбейна Младшего. Монументальный труд содержит также сведения о жизни и творчестве Амброзиуса. Среди его работ А. Вольтман упоминает следующие картины: «Христос перед Богом отцом» (1515), портреты мальчиков с темными и светлыми волосами (ок. 1516), «Портрет молодого человека в красном берете» (1515), «Портрет молодого человека» (1518), «Портрет Йорга Швайгера» (ок.

⁶² Woltmann A. Holbein und seine Zeit. Leipzig, 1876. Bd.1. S.135.

1519), а также несколько рисунков. Кроме того, исследователь высоко оценивает работы Амброзиуса как книжного иллюстратора.

Интересно, что описывая портреты мальчиков с темными и светлыми волосами (ок. 1516), автор предполагает, что они были парными и служили обратной стороной картины «Череп в оконной нише» (ок. 1519). О «Портрете молодого человека в красном берете» (1515) А. Вольтман пишет, что исполнение не напоминает ни отца Гольбейна, ни Ганса, а не сильно моделированный рисунок схож с ранними работами Амброзиуса, например, портретами мальчиков с темными и светлыми волосами.

Кроме того, автор предполагает, что «Портрет молодого человека» принадлежит руке А. Гольбейна. Так же, как и Цан, он рассуждает о том, что карандашный рисунок из Базеля (1517, Гравюрный кабинет, Базель) может быть эскизом к эрмитажному портрету. Таким образом, А. Вольтман основывается на суждениях А. Цана и соглашается с ним в вопросе авторства «Портрета молодого человека». Оба искусствоведа приписывают картину А. Гольбейну еще до того, как русский искусствовед и музейный деятель Андрей Иванович Сомов опубликовал в каталоге Эрмитажа 1897 года монограмму АНВ, которую раннее нельзя было прочесть из-за обрамления.⁶³

В 1903 году в немецком журнале «Ежегодник прусских королевских художественных собраний» Эдуард Гиз пишет статью «Картины Амброзиуса Гольбейна».⁶⁴ Исследователь отмечает, что благодаря инвентарному каталогу Амербаха, картины «Христос перед Богом отцом» и портреты мальчиков с темными и светлыми волосами без сомнений стоит приписывать руке А. Гольбейна. Автор также добавляет «Портрет молодого человека в красном берете» (1515), «Портер Ганса Гербстера» (1516) и «Йорга Швайгера» (ок. 1519), делая выводы на основе сравнительного анализа с портретами мальчиков с темными и светлыми волосами (ок. 1516). Также, соглашаясь с А.

⁶³ Сомов А. И. Императорский Эрмитаж. Каталог картинной галереи. Т. 2. 3-е издание. СПб, 1897. С. 121.

⁶⁴ His E. Die Gemalde des Ambrosius Holbein.// Jahrbuch der Koniglich Preussischen Kunstsammlungen. Nr. 34. 1903. S. 243-244.

Цаном, исследователь приписывает «Портрет Ганса Гербстера» Амброзиусу Гольбейну. По мнению автора, портрет не мог быть написан Гансом Гольбейном, так как стилистически он сильно отличается от портретов бургомистра Майера и его жены.

Наряду с другими картинами художника Э. Гиз дает описание и эрмитажной работы. Искусствовед, не соглашаясь с А. Цаном и А. Вольтманом, отрицает, что на наброске карандашом 1517 года (1517, Гравюрный кабинет, Базель) и «Портрете молодого человека» изображен один и тот же мужчина. Э. Гиз считает, что на базельском эскизе изображен мужчина с совершенно другим типом лица и гораздо старше «молодого человека» из Эрмитажа.

В своей статье автор уделяет большее внимание архитектуре и ландшафту на фоне которых изображен молодой человек, нежели тому, кто он. Э. Гиз детально описывает картину, обратив внимание на монограмму G.F. на шляпе. Согласно мнению автора, это инициалы изображенного, а монограмма АНВ – инициалы художника. Интересно, что Э. Гиз выражает свою благодарность директору музея, который, по его мнению, проявил «похвальное чутье»⁶⁵ и вновь обратился к атрибуции памятника, (монограмма АНВ была открыта А. Сомовым примерно через 124 года после поступления в коллекцию).

Эльза Фрейлихер, исследователь начала XX века, в 1909 году в Страсбурге издает труд «Искусство портрета Ганса Гольбейна Младшего и его влияние на швейцарскую портретную живопись в XVI веке».⁶⁶ Автор анализирует портретную живопись Ганса Гольбейна и вместе с тем не оставляет без внимания творчество его старшего брата – Амброзиуса. Эльза Фрейлихер описывает и анализирует работы А. Гольбейна, среди которых «Портрет мальчика со светлыми волосами» (ок. 1516), «Портрет мальчика с

⁶⁵ Ibid., S. 244.

⁶⁶ Frölicher E. Die Porträtkunst Hans Holbeins des Jüngeren und ihr Einfluss auf die Schweizerische Bildnismalerei im XVI. Jahrhundert, Strassburg, 1909.

коричневыми волосами» (ок. 1516), «Портрет Йорга Швайгера» (ок. 1519), «Портрет молодого человека» (1518), «Портрет молодого человека в красном берете» (1515) и карандашные рисунки - «Портрет молодого человека» (1517, Гравюрный кабинет, Базель), «Портрет девушки с косами» (ок. 1517, Государственная галерея, Дессау). «Портрет Ганса Гербстера» (1516), по мнению Эльзы Фрейлихер, создан не А. Гольбейном и является «позднегоготическим произведением»⁶⁷, а «мягкая» живописная манера отличается от манеры Амброзиуса.

Кроме того, автор также атрибутирует «Портрет молодого человека в красном берете» (1515) как работу А. Гольбейна, объясняя это, во-первых, исправленной монограммой; во-вторых, изображение заднего плана и одежды, согласно Эльзе Фрейлихер, написаны в манере Амброзиуса.

Подводя итоги, можно заметить, что общая оценка Эльзой Фрейлихер художественного мастерства Амброзиуса Гольбейна довольно низкая. Искусствовед считает, что портретная живопись художника невыразительна, изображения не натуралистичны и написаны «без ясного анатомического знания»⁶⁸. Более того, сравнивая творчество Амброзиуса и Ганса, автор говорит, что художественный язык младшего брата сильнее.

Вилли Гез, швейцарский историк искусства, предпринимает первую попытку посвятить Амброзиусу Гольбейну монографию. С научной точки зрения изданный в 1911 году в Страсбурге монументальный труд «Амброзиус Гольбейн»⁶⁹ на сегодняшний день кажется устаревшим и неполным. Однако, несмотря на это, он является крайне важным для нашего исследования, так как Вилли Гез впервые решил представить А. Гольбейна не просто братом известного Ганса Гольбейна Младшего, а самостоятельным художником, который заслуживает отдельного внимания.

⁶⁷ Ibid., S. 15.

⁶⁸ Frölicher E. Die Porträtkunst Hans Holbeins des Jüngeren...S. 16.

⁶⁹ Hes W. Ambrosius Holbein. Strassburg, 1911.

Вилли Гез делит монографию на главы, где пишет о жизни художника, о его книжных иллюстрациях, портретах, набросках серебряным карандашом, рисунках пером и делает выводы о художественном стиле А. Гольбейна и его отличиях от стиля Г. Гольбейна Младшего.

В. Гез называет следующие живописные работы А. Гольбейна: «Портрет мальчика со светлыми волосами» (ок. 1516), «Портрет мальчика с коричневыми волосами» (ок. 1516), «Христос перед Богом отцом» (1515), «Портрет Йорга Швайгера» (ок. 1519), «Портрет молодого человека» (1518), «Портрет молодого человека в красном берете» (1515). Интересно, что автор отрицает авторство А. Гольбейна в «Портрете Ганса Гербстера», предполагая, что портрет мог быть создан либо Г. Гольбейном, либо является автопортретом. Кроме того, В. Гез не включает в каталог работ Амброзиуса картину «Два черепа в оконной нише» (ок. 1519). Автор также не соглашается с А. Вольтманом⁷⁰, который утверждает, что картина «Два черепа в оконной нише» - обратная сторона двойного портрета мальчиков с темными и светлыми волосами. Следует отметить, что автор приводит новые работы А. Гольбейна. Среди них предварительные рисунки к портретам мальчиков с темными и светлыми волосами, выполненные серебряным карандашом, и некоторые графические работы. В монографии искусствовед описывает и анализирует картины в разных главах, не выделяя в отдельную главу точно атрибутированные произведения, а, следовательно, не выявляет их стилевое единство. Однако, несмотря на видимые недостатки, книга В. Геза «Амброзиус Гольбейн» до сих пор остается единственным монументальным трудом, посвященным целиком лишь творчеству А. Гольбейна.

В 1913 году в Лондоне Артур Чемберлен издает труд «Ганс Гольбейн Младший».⁷¹ В книге, посвященной Гансу Гольбейну, автор уделяет внимание и творчеству его брата, Амброзиуса. Автор приводит подробные биографические сведения, также описывает и анализирует многие работы

⁷⁰ Woltmann A. Holbein und seine Zeit. Leipzig, 1876. Bd.1. S.135.

⁷¹ Chamberlain A. B. Hans Holbein the Younger. Vol.1. London, 1913. P. 61-62.

художника. Артур Чемберлен приводит следующие работы А. Гольбейна: «Портрет мальчика со светлыми волосами» (ок. 1516), «Портрет мальчика с коричневыми волосами» (ок. 1516), «Христос перед Богом отцом» (1515), «Портрет Йорга Швайгера» (ок. 1519), «Портрет молодого человека» (1518), «Портрет молодого человека в красном берете» (1515), «Портрет Ганса Гербстера» (1516) и несколько рисунков серебряным карандашом. Исследователь предполагает, что «Мария с младенцем» (1514) (Илл. 31) создана Амброзиусом и Гансом вместе. Описывая эрмитажный «Портрет молодого человека» (1518), Чемберлен сомневается, какие именно инициалы на шляпе сидящего: F. G. или C.I.E. Автор впервые предполагает, что портрет был парным, как портреты бургомистра Майера и его жены работы Ганса Гольбейна. Чемберлен делает такой вывод исходя из композиции портрета, где гирлянда, поддерживающая картуш, видна только до середины и, вероятно, продолжалась на парной картине. Искусствовед предполагает, что на парной потерянной картине была изображена жена молодого человека.

Следует отметить, что, по мнению А. Чемберлена, фигуры А. Гольбейна часто непропорциональны. Несмотря на это, автор очень высоко оценивает творчество Амброзиуса, отмечая его «оригинальный талант»⁷². Более того, искусствовед говорит, что декоративные работы художника «очаровательны и выполнены превосходно»⁷³, а Амброзиус, согласно А. Чемберлену, занимает место среди ведущих немецких живописцев.

В 1924 году в немецком биографическом словаре Тиме и Беккера Ганс Кёглер пишет статью «Амброзиус Гольбейн»⁷⁴, кроме того, в этом же году в журнале «Урожай» выходит статья Ганса Кёглера - «Художник Амброзиус Гольбейн»⁷⁵. В обеих статьях автор освещает жизнь и творчество художника. С точки зрения фактического содержания и в вопросах атрибуции обе статьи

⁷² Chamberlain A. B. Hans Holbein the Younger. P. 63.

⁷³ Ibid.

⁷⁴ Koenigler H. Ambrosius Holbein//Thieme – Becker Künstler Lexikon. Leipzig, 1924, Bd.17. S. 328.

⁷⁵ Koenigler H. Der Maler Ambrosius Holbein.//Die Ernte. 5 Jg. 1924. S. 45-65.

не имеют отличий, однако в статье «Художник Амброзиус Гольбейн» автор подробнее описывает и тщательней анализирует произведения Амброзиуса. Г. Кеглер не соглашается с тем, что «Портрет Ганса Гербстера» приписывался А. Гольбейну. Рассуждая о «Портретах мальчиков с темными и светлыми волосами», искусствовед не соглашается с А. Вольтманом и Э.Гизом и предполагает, что портреты не были парными. Кроме того, называя мальчиков близнецами, Г. Кёглер, спорит с Эльзой Флейлихер, которая утверждает, что профильный портрет был создан раньше⁷⁶. По мнению автора статьи, портреты обоих мальчиков были созданы примерно в одно время.

Кроме того, Г. Кёглер приписывает картину «Мария с младенцем» (1514) А. Гольбейну, аргументируя это тем, что голова ребенка на картине 1514 года сильно напоминает подписанный Амброзиусом рисунок серебряным карандашом грудного ребенка в Лондоне. Картина «Смерть Марии», также, по мнению исследователя, принадлежит А. Гольбейну. К этому выводу Г. Кёглер пришел после тщательного сравнительного анализа иконографии картины и гравюр Амброзиуса.

Автор уделяет внимание и эрмитажной картине «Портрет молодого человека». Картина, по мнению Кёглера, создана под впечатлением от работ брата, который также часто использовал подобные архитектурные обрамления, но Амброзиус отдает предпочтение, не только прорисовке архитектуре, но и ландшафту, и изображению человека. Кроме того, исследователь впервые предполагает, что монограмма АНВ связана с приобретенным Амброзиусом статусом гражданина Базеля 6 июня 1518 года. Необходимо отметить, что Г. Кеглер соотносит инициалы FG на берете изображаемого с базельским гравёром и книжным иллюстратором, который обычно подписывался, как «Мастер F. G.» и был бы, очевидно, учеником Амброзиуса.

⁷⁶ Frölicher E. Die Porträtkunst Hans Holbeins ...S. 11.

Немецкий историк искусства Отто Фишер в журнале «Пантеон» 1937 года издает статью «Амброзиус Гольбейн»⁷⁷. Небольшой очерк о творчестве А. Гольбейна включает в себя краткое жизнеописание художника, описание некоторых его работ и их анализ. О. Фишер обращается к таким работам Амброзиуса, как «Портрет мальчика со светлыми волосами» (ок. 1516), «Портрет мальчика с коричневыми волосами» (ок. 1516), «Портрет молодого человека» (1518), «Портрете Ганса Гербстера» (1516), «Смерть Марии» (1515), а также фрески в монастыре св. Георгия в городе Штейн-на-Рейне (1515-1516). Многие работы художника исследователь не упоминает - как живописные, так и графические.

Наиболее важным научным трудом является каталог к выставке «Семья Гольбейнов в Базеле»⁷⁸, которая проходила в 1960 году. Это наиболее масштабное исследование творчества семьи Гольбейнов, где приводятся не только биографические сведения о Гансе Гольбейне Старшем и сыновьях – Гансе и Амброзиусе, но приводится полный перечень их работ с подробной историографией, художественным анализом и результатами последних исследований. Составители каталога, Джозеф Гатнер, Ганс Рейнхардт и Георг Шмидт, посвятили творчеству А. Гольбейна главу, которую поделена на три части: живопись, рисунки и печатная графика. Авторы перечисляют все известные работы А. Гольбейна, приводя исследования искусствоведов, и проводят собственный анализ. Впервые приводятся все работы А. Гольбейна, некоторые из которых до сих пор не до конца атрибутированы. Среди живописных работ Амброзиуса авторы рассматривают «Христос перед Богом отцом» (1515), «Портрет мальчика со светлыми волосами» (ок. 1516), «Портрет мальчика с коричневыми волосами» (ок. 1516), «Портрет молодого

⁷⁷ Fischer O. Ambrosius Holbein// Pantheon, 20. 1937.

⁷⁸ Boerlin P.-H., Wyss A., Reinhardt H. Die Malerfamilie Holbein in Basel, 1960. Aus. Kat. Kunstmuseum. Basel, 1960.

человека» (1518), «Мария с младенцем» (1514), «Смерть Марии» (1515), «Портрет Ганса Гербстера» (1516), «Портрет Йорга Швайгера» (ок. 1519), «Портрет молодого человека в красном берете» (1515), «Два черепа в оконной нише» (ок. 1519), а также впервые приписывают «Портрет молодого человека в три четверти, смотрящий направо» (ок. 1519, Национальная галерея, Вашингтон). Кроме того, в каталоге перечислены рисунки А. Гольбейна: предварительные рисунки к портретам темноволосого и светловолосого мальчика, «Портрет молодого человека» (1517), «Геркулес и Антей» (1518), «Фисба закалывает себя рядом с мертвым Пирамом» (1518) (Илл. 39) и другие. Без внимания не остались и гравюры на дереве, выполненные Амброзиусом.

Важно отметить, что главная ценность этого научного труда, кроме наиболее полного перечня работ художника и истории их исследования – собственный анализ работ авторами, который кажется нам очень интересным. Говоря о «Портрете молодого человека», авторы соглашаются с А. Чемберленом⁷⁹ и предполагают, что портрет был парным. Они пишут: «Представленный человек на второй доске, мог смотреть в том же направлении, что и юноша, и должно быть, это была его невеста, либо его жена, как на двойном портрете Майера и его жены этого года, или отец, как на «Портрете Томаса и Джона Годсельв» (1528, Галерея старых мастеров, Дрезден) Ганса Гольбейна Младшего, или друг, как на портрете Мастера Н. Ф. – «Портрет 27-летнего человека».⁸⁰ Тем не менее, составители каталога категорически отрицают гипотезу А. Цана⁸¹, а также А. Вольтмана⁸² и Э. Гиза⁸³ о том, что рисунок «Портрет молодого человека» (1517) был предварительным к эрмитажному портрету, так как, по их мнению, изображенный на портрете

⁷⁹ Chamberlain A. B. Hans Holbein the Younger. P. 63.

⁸⁰ Die Malerfamilie Holbein in Basel... S. 120.

⁸¹ Zahn A. V. Die Ergebnisse der Holbein-Ausstellung zu Dresden...S. 198.

⁸² Woltmann A. Holbein und seine Zeit. S. 135.

⁸³ His E. Die Gemälde des Ambrosius Holbein... S. 244.

1518 года юноша не похож на молодого человека с карандашного рисунка 1517 года.

В 1972 году в биографическом словаре «Новая немецкая биография» Ганс Рейнхард пишет очерк об А. Гольбейне.⁸⁴ Автор приводит сведения о жизни Амброзиуса, не внося никаких новых данных. Кроме того, Г. Рейнхард лишь перечисляет работы художника, не давая им характеристики. Среди перечисленных им работ: «Христос перед Богом отцом» (1515), «Портрет мальчика со светлыми волосами» (ок. 1516), «Портрет мальчика с коричневыми волосами» (ок. 1516), «Портрет молодого человека» (1518), «Мария с младенцем» (1514), «Смерть Марии» (1515), под сомнением «Портрет Ганса Гербстера» (1516), «Вывеска школьного учителя» (1516), а также упоминает его работу над гравюрой по дереву «Утопия» Т. Мора и рисунками для «Похвалы глупости» Эразма Роттердамского. Удивительным кажется то, что, несмотря на приведенный в каталоге к выставке «Семья Гольбейнов в Базеле»⁸⁵ 1960 года перечень работ Амброзиуса, Г. Рейнхард перечисляет лишь наиболее известные произведения художника.

В 1998 году к творчеству Амброзиуса Гольбейна обращаются Доминик Клиндер и Антье Хётлер. Они издают в Нюрнберге труд «Гольбейны. Братья-художники Амброзиус и Ганс Гольбейн Младший. Каталог работ. Живопись и миниатюра».⁸⁶ Книга поделена на две части, одна из которых посвящена А. Гольбейну. Этот труд на сегодняшний день является самым полным каталогом живописных работ Амброзиуса Гольбейна. К описанным в каталоге к выставке «Семья Гольбейнов в Базеле» исследователи добавляют «Портрет Йоханеса Циммермана» (1520, Германский национальный музей, Нюрнберг) (Илл.36). Каждой картине посвящен очерк, поделенный на несколько частей:

⁸⁴ Reinhardt H. Ambrosius Holbein //Neue Deutsche Biographie. Bd. 9.1972. S. 512.

⁸⁵ Boerlin P.-H., Wyss A., Reinhardt H. Die Malerfamilie Holbein in Basel, 1960. Aus. Kat. Kunstmuseum. Basel, 1960.

⁸⁶ Klinger D. und Höttler A. Holbein. Die Malerbrüder Ambrosius und Hans d.J. Werkverzeichnis. Gemälde und Miniaturen, Nürnberg, 1998.

изображение, атрибуция/датировка, происхождение и состояние. Кроме того, все произведения приведены с подробным списком литературы. Несмотря на то, что исследователи не уделяют внимания рисункам и графическим работам А. Гольбейна, а анализируют лишь живописные работы художника, с научной точки зрения труд Д. Клингера и А. Хётлера является, на наш взгляд, наиболее информативным и удобным по структуре.

Один из наиболее современных исследователей творчества Г. Гольбена – Кристиан Мюллер. В 1996 году автор пишет труд «Рисунки Ганса Гольбейна Младшего и Амброзиуса Гольбейна»⁸⁷, который издается в Базеле. Этот труд – самый современный каталог рисунков А. Гольбейна. Автор не только перечисляет восемь графических произведений Амброзиуса, но и совершает попытку проанализировать их, при этом приводя общие сведения о работах и список литературы. Кроме того, К. Мюллер дает краткую биографическую справку о художнике.

В другом своем масштабном труде «Ганс Гольбейн Младший: его годы в Базеле 1515-1532»,⁸⁸ изданном в 2006 году в Базеле, он проводит широкий анализ творчества Г. Гольбейна. Автор уделяет немного внимания и старшему брату, во-первых, говоря об их совместных с Гансом графических работах, и, во-вторых, описывая спорные в вопросах атрибуции картины. Например, «Два черепа в оконной нише» автор приписывает Гансу Гольбейну Младшему, аргументируя это тем, что по стилистике картина ближе к работам младшего брата. Кроме того, К. Мюллер описывает и анализирует эрмитажную работу - «Портрет молодого человека» (1518). Этот очерк является самым современным и актуальным исследованием этой картины. Автор описывает портрет и предполагает, кто может быть изображен на нем, приводя историю исследования этого вопроса. К. Мюллер описывает, как Г. Кеглер

⁸⁷ Müller C. Die Zeichnungen von Hans Holbein dem Jüngeren und Ambrosius Holbein.//Katalog der Zeichnungen des 15. und 16. Jahrhunderts. Teil 2A. Basel, 1996.

⁸⁸ Müller C. Hans Holbein the Younger: his years in Basel 1515-1532. Basel , 2006

предположил, что изображенный – базельский гравер и иллюстратор F. G., а позднее идентифицированный как Франц Герстер. Однако, долго отрицалось, что изображен на портрете Франц Герстер, так как он поступил в университет в 1505 году и не мог родиться в 1498. К. Мюллер также приводит исследование Франка Гиеронимуса⁸⁹, который доказывает, что были случаи поступления в университет в столь раннем возрасте. Тем не менее, по мнению Кристиана Мюллера, нельзя утверждать, что на портрете изображен Ф. Герстер по нескольким причинам. Во-первых, нет никаких причин, кроме инициалов, утверждать, что изображенный Франц Герстер. Во-вторых, в 1518 году Ф. Герстер занял высокую должность, что никак не отражено в картине, этому не соответствует ни внешний вид юноши, ни его окружение. Таким образом, по мнению автора, изображенный на эрмитажном портрете молодой человек до сих пор неизвестен. Кроме того, К. Мюллер высказывает предположение, что портрет не был парным.

В отечественной историографии творчество Амброзиуса Гольбейна освещено очень скудно. О художнике не существует ни монографий, ни статей, ни очерков. Исследователи обращаются к творчеству А. Гольбейна лишь в связи с тем, что «Портрет молодого человека» (1518) хранится в Государственном Эрмитаже, приводя его каталогах и путеводителях по музею. По этой причине о других работах художника не было обнаружено никаких сведений в трудах отечественных авторов. По этой причине, дальнейший обзор литературы будет, в первую очередь, освещать исследование эрмитажного портрета.

Одним из первых картину А. Гольбейна упомянул в своем труде Александр Николаевича Бенуа. Получившая широкую известность книга «Путеводитель по картинной галерее Императорского Эрмитажа»⁹⁰ впервые

⁸⁹Hieronymus F. Marginalien zur Basler Buchillustration des 16. Jahrhunderts //Gutenberg-Jahrbuch. Jg. 55.1980. S. 258-273

⁹⁰ Бенуа А. Н. Путеводитель по картинной галерее Императорского Эрмитажа. 2-е издание. М., 1997. С. 120

была издана в 1911 году. Искусствовед отмечает только то, что портрет выполнен в характерной для раннего творчество Ханса Гольбейна манере.

Известнейший специалист по Возрождению в Германии, Михаил Яковлевич Либман, в 1963 году издает труд, посвященный выставке живописи и рисунка Германии и Австрии XV-XVI веков из собрания советских музеев.⁹¹ Работа А. Гольбейна учувствовала в выставке, и М.Я. Либман сообщает краткие сведения о картине. Автор не дает характеристики и не исследует портрет, поэтому никакой историографической ценности этот труд не несет.

Точно такой же характер имеет другой труд М. Я. Либмана, изданный в 1972 году. В альбоме «Немецкая живопись в музеях Советского Союза»⁹² автор упоминает картину А. Гольбейна, однако сведения о ней те же, что в каталоге выставки 1963 года.

Также в 1972 году М. Я. Либман издает монументальный труд «Дюрер и его эпоха».⁹³ Рассматривая творчество наиболее значимых для немецкого Возрождения художников, автор не оставляет без внимания и Ханса Гольбейна Младшего. Михаил Яковлевич не уделяет особого внимания А. Гольбейну, однако упоминает старшего брата Ханса. Исследователь дает краткие сведения о совместном начале творческого пути братьев и говорит, что по причине совместного обучения Ханса и Амброзиуса в мастерского отца вопросы авторства ряда произведений до сих остаются спорными. Кроме того, говоря о спорном для атрибуции «Портрете молодого человека в красном берете» (1515, Музей земли Гессен, Дармштадт), автор придерживается позиции, что произведение создано Хансом Гольбейном Младшим. По его мнению, на месте подновленной первой Н в подписи необязательно был инициал Амброзиуса – «А». Кроме того, М. Я. Либман, без сомнения, приписывает подготовительный

⁹¹Либман М. Я. Живопись и рисунок Германии и Австрии XV-XIX веков: Выставка из фондов Государственного музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, других советских музеев и частных собраний. М., 1963. С. 88.

⁹² Либман М. Я. Немецкая живопись в музеях Советского Союза. № 14. Л., 1972.

⁹³ Либман М. Я. Дюрер и его эпоха. М., 1972.

рисунок к этому портрету (Базель, Художественный музей) младшему брату, он пишет: «...здесь рука Ганса видна с полной убедительностью».⁹⁴

Чармиан Александровна Мезенцева, в очерке-путеводителе «Эрмитаж. Искусство Германии XV-XVIII веков»⁹⁵ уделяет особое внимание картине «Портрет молодого человека», анализируя стилистические особенности работы. Ч. А. Мезенцева пытается ответить на вопрос о том, какие черты в портрете характерны для эпохи итальянского Ренессанса, а какие для Северного Возрождения. Согласно автору, на картине А. Гольбейна сильно заметно влияние Италии – все, что окружает юношу, изображено так, как это было характерно для итальянцев: архитектура итальянского Ренессанса и атрибуты. Однако, автор обращает внимание на то, что сам молодой человек изображен в «северной» манере: он скован и погружен в свои мысли.

Автор приводит в качестве примера портрета итальянского Ренессанса эрмитажную работу Доменико Каприоло «Мужской портрет» (1512). Сравнивая два портрета, Мезенцева отмечает, что образ юноши у Каприоло идеален, тогда как А. Гольбейн «достигая классической типизации, все-таки в первую очередь акцентирует внимание на индивидуальном».⁹⁶ Автор считает, что это различие делает работу Гольбейна образцом искусства Северного Возрождения. Другая «северная» черта, по мнению Ч. А. Мезенцевой - интерес к деталям. Автор констатирует: «Художник пишет не оптически единую видимость окружающего, а вещи такими, какими он их знает».⁹⁷

Таким образом, И. А. Мезенцева сделала, несомненно, большой вклад в изучение картины: не задаваясь вопросом личности изображенного, она доказала, что несмотря на то, что на первый взгляд в картине видно огромное влияние Италии, «Портрет молодого человека» является типичным образцом

⁹⁴ Там же. С. 177.

⁹⁵ Мезенцева Ч.А. Искусство Германии XV-XVIII вв. Очерк-путеводитель. Л., 1980.

⁹⁶ Там же. С.20

⁹⁷ Там же.

искусства немецкого Возрождения, с характерными для него национальными чертами.

Николай Николаевич Никулин – хранитель немецкой и нидерландской живописи Возрождения и ведущий научный сотрудник Эрмитажа – в 1986 году издает книгу на английском языке «Немецкая и австрийская живопись в Эрмитаже».⁹⁸ Автор упоминает картину А. Гольбейна, предоставляя читателю краткие сведения. Однако подробного описания картины в этом издании нет.

Другой труд Н.Н. Никулина, изданный в 1989 году в Ленинграде, называется «Немецкая и Австрийская живопись XV-XVIII веков»⁹⁹. В этом каталоге Н.Н. Никулин широко освещает «Портрет молодого человека», подводя итоги исследованиям картины. Никулин опровергает суждение Кеглера¹⁰⁰ о том, что на картине предположительно изображен ученик А. Гольбейна, подписывающийся инициалами F.G. По словам Н. Н. Никулина, гравер F.G. – это Ф. Герстер, который жил раньше, чем изображенный юноша. Кроме того, искусствовед соглашается с А. Чемберленом в предположениях о том, что портрет был парным. Продолжая его мысль, Н. Н. Никулин приводит в подтверждение двойной «Портрет 34-летнего человека» мастера HF (1527, Академия художеств, Вена), который был создан под влиянием картины А. Гольбейна.

В 1997 Александр Николаевич Немилев, выдающийся исследователь Северного Возрождения, выступает в рамках Эрмитажных чтений памяти В.Ф. Левинсона-Лессинга с докладом "Портрет молодого человека" (1518 г.) работы Амброзиуса Гольбейна в контексте творчества младшего поколения семьи художников».¹⁰¹ А. Н. Немилев в своем докладе впервые в отечественной историографии упоминает не только эрмитажный портрет, но

⁹⁸ Nikulin N. German and Austrian painting in the Hermitage, Leningrad, 1986. P. 23.

⁹⁹ Никулин Н.Н. Немецкая и австрийская живопись XV-XVI вв. Л., 1989.

¹⁰⁰ Koegler H. Der Maler Ambrosius Holbein.//Die Ernte, 5 Jg., 1924. S. 58-59

¹⁰¹ Немилев А.Н. "Портрет молодого человека" (1518 г.) работы Амброзиуса Гольбейна в контексте творчества младшего поколения семьи художников // Эрмитажные чтения памяти В.Ф. Левинсона-Лессинга [Кратк. содерж. докл.] СПб., 1997, С. 6-8.

также уделяет внимание и другим работам художника, делая попытку проанализировать его творчество. Автор дает краткую биографическую справку о художнике, упоминает некоторые его работы. Кроме того, говоря о совместной работе Ганса и Амброзиуса над «Похвалой глупости» Эразма Роттердамского, а также выполненной совместно «Доске для школьного учителя», автор объясняет причины трудностей атрибуции.

Исследователь задается вопросом личности изображенного молодого человека и влияния на его творчество мастерской семьи Гольбейнов. Автор отмечает сходство работы А. Гольбейна с парными портретами Якоба Майера и его жены (1516, Публичное собрание, Базель), однако не спешит делать вывод, что Амброзиус подражал Гансу. Немилов считает, что «Амброзиус смелее, самостоятельней и изобретательней, чем Ганс»¹⁰². По мнению А. Н. Немилова, роспись стен в зале аббатства св. Георга, в городе Штайн-ам-Рейн, выполненная совместно с Томасом Шмитом – одна из лучших работ А. Гольбейна. Эта работа, согласно исследователю, свидетельствует, что «...Ганс многому научился у своего брата»¹⁰³. Например, Ганс часто использовал живописный прием Амброзиуса – контур темного берета, или же через год после написания «Портрета молодого человека», Гольбейн Младший в портрете Бонифация Амербаха использует доску с надписью, как в работе старшего брата.

Таким образом, А. Н. Немилов считает, что говорить об абсолютном влиянии Гольбейна Младшего на Амброзиуса нельзя. «Портрет молодого человека» демонстрирует не просто влияния и заимствование «мастерской Гольбейнов», он позволяет увидеть совместное творчество живописцев. По мнению автора, эрмитажная картина – «один из шедевров мастерской семьи Гольбейнов»¹⁰⁴.

¹⁰² Там же. С.7.

¹⁰³ Немилов А.Н. "Портрет молодого человека" (1518 г.) работы Амброзиуса...С. 8

¹⁰⁴ Там же. С. 8.

Рассмотрев основные труды, в которых освещается творчество Амброзиуса Гольбейна, можно сделать следующие выводы. Во-первых, творчество А. Гольбейна изучено очень мало. Чаще всего о художнике идет речь только, как о брате знаменитого Г. Гольбейна Младшего. Единственный монографический труд, посвященный А. Гольбейну, написан Вилли Гезом в 1911 году и, без сомнений, на сегодняшний день кажется устаревшим и неполным. Это единственная попытка представить А. Гольбейна не просто братом известного Ганса Гольбейна Младшего, а самостоятельным художником, который заслуживает отдельного внимания.

Во-вторых, до сих не существует единого мнения касательно атрибуции и датировки большинства работ. Творчество Амброзиуса Гольбейна, так же как и его жизнь, требует более тщательного и основательного изучения. В-третьих, в отечественной историографии не существует ни одного труда или даже статьи, посвященной наследию художника. Единственная работа Амброзиуса Гольбейна, которая упоминается в отечественных трудах – «Портрет молодого человека» из эрмитажного собрания. Однако до сих пор неизвестно имя изображённого юноши. Таким образом, можно сделать вывод, что творчество А. Гольбейна на сегодняшний день остается недостаточно исследованным и требует более тщательного изучения.

ГЛАВА 1. ГАНС ГОЛЬБЕЙН СТРАШИЙ

1.1. БИОГРАФИЯ ГАНСА ГОЛЬБЕЙНА СТАРШЕГО

Ганс Гольбейн Старший родился в Аугсбурге около 1465 года в семье ремесленника, занимавшегося обработкой кожи – Михаэля Гольбейна. О жизни Ганса Гольбейна Старшего известно немного.

Год рождения художника до сих пор остается неизвестным. Так, некоторые исследователи предполагают, что Ганс был рожден в 1473 году: они основываются на обнаруженных в Аугсбургских налоговых книгах документах, свидетельствующих о бракосочетании родителей художника¹⁰⁵. Однако сегодня большинство исследователей, соглашаясь с мнением А. Штанге и Н. Либе¹⁰⁶ о ранних датировках его произведения, предполагают, что Ганс Гольбейн Старший родился в 1465 году.

Существует автопортрет Ганса Гольбейна Старшего, выполненный серебряным карандашом (Шантийи, Музей Конде). Это погрудный портрет, написанный в три четверти. В верхнем левом углу подпись: «Ганс Гольбейн художник». На рисунке изображен немолодой человек с густой взлохмаченной бородой и длинными вьющимися волосами. Мастер не приукрасил себя, бросаются в глаза некоторая припухлость лица, низкий лоб, раскосые глаза, мясистый нос и раскрытые губы. Сосредоточенный взгляд художника направлен вверх и влево, как будто изображенный внимательно за чем-то наблюдает. Можно предположить, что этот рисунок – своего рода эскиз для автопортрета Ганса Гольбейна Старшего, известного нам по правой створке алтаря Св. Себастьяна, где изображена св. Елизаветка (ок. 1515, Мюнхен, Старая Пинакотека). Изображенный в ее правом нижнем углу (приклоняющийся) бородатый мужчина имеет явное сходство с Гольбейном Старшим.

¹⁰⁵ Stuedtner F., Hans Holbein der Ältere...S. 279.

¹⁰⁶ Lieb, N., Stange, A., Hans Holbein der Ältere... S.3.

По предположениям Курта Глейзера¹⁰⁷, в юности художник путешествовал вниз по Рейну, возможно, даже совершил поездку в Нидерланды. Существует мнение, что Гольбейн работал и в мастерской Мартина Шонгауэра¹⁰⁸, а также проходил обучение в Ульме¹⁰⁹. К 1493 г. относится наиболее раннее из дошедших до нас произведений художника. Тогда вместе с мастером из Ульма, Мишелем Эргартом, Ганс Старший получил заказ на создание " Вейнгартенского алтаря" (сегодня находится в Аугсбургском соборе).¹¹⁰ Тогда же художник был упомянут в архивных документах как «Гражданин из города Ульм», но исследователи спорят, бывал ли Гольбейн на самом деле в Ульме: возможно, он формально приобрел статус гражданина города, так как это было необходимо для участия в создании алтаря.¹¹¹

К 1494 году Г. Гольбейн вернулся в Аугсбург и женился на дочери аугсбургского живописца Томаса Бургкмайра по имени Анна. Брак с гражданкой Аугсбурга позволил художнику не платить за гражданство города, и в 1496 году он купил дом на реке Лех.¹¹² Скорее всего, в 1494 году на свет появился его старший сын Амброзиус, а спустя три года, в 1497 году, родился и младший сын – Ганс.

В конце XV века Аугсбург был художественным центром Южной Германии. С XIII века он являлся «вольным имперским городом», который управлялся городским советом, имел право объявлять войну и мир, чеканить монету и прочее. Город был развит и экономически – расположенный на пересечении торговых путей, он привлекал богатейших людей того времени, например, семьи Фуггеров, Вельзеров¹¹³ и других. Купцы и банкиры

¹⁰⁷ Glaser C., Hans Holbein der Ältere... S. 10.

¹⁰⁸ Bushart, B., Hans Holbein der Ältere. ...S. 12.

¹⁰⁹ Beutler, C. und Thiem, G. Hans Holbein der Ältere: Die spätgotische Altar- und Glasmalerei, S.13.

¹¹⁰ Lieb, N., Stange, A., Hans Holbein der Ältere...S.10.

¹¹¹ Ibid. S.16.

¹¹² Lieb, N., Stange, A., Hans Holbein der Ältere...S.3.

¹¹³ Либман М. Я. Дюрер и его эпоха. М., 1972. С. 111.

вкладывали деньги в развитие города, в транспорт, ремесла и различные искусства. Так город стал одним из главных центров книгопечатания и одним из крупнейших и самых известных центров ювелирного искусства Европы. Город находился под особым покровительством императора Священной Римской империи Максимилиана, который так часто посещал Аугсбург, что его даже стали называть «мэром Аугсбурга».¹¹⁴ В город приезжали художники, ремесленники и немецкие гуманисты, советники императора Максимилиана. М. Я. Либман пишет: «Нигде художники не были так связаны с престолом, как в Аугсбурге, нигде не царил такой дух, как в этом городе»¹¹⁵.

Именно в таком городе, свободном и развитом, основал свою мастерскую Ганс Гольбейн Старший. Дела Гольбейна, по всей видимости, шли очень неплохо – в налоговых книгах Аугсбурга есть сведения, что мастерская Ганса стала одной из самых значительных в Южной Германии и одной из самых известных в Швабии. В мастерскую поступало множество заказов, к работе в ней подключились талантливые сыновья Гольбейна Старшего и его брат Зигмунд. В следующие несколько лет мастерская работала не только для церквей в Аугсбурге, но и для удаленных монастырей и для церквей в различных областях южной Германии. В 1499 году художники приняли заказ в Ульме, работали над картиной «Базилика Санта Марии Маджоре» (Илл.3) (1499, Государственная галерея, Аугсбург), а в следующем году Ганс Гольбейн Старший начал работу над алтарем в Доминиканской церкви Франкфурт-на-Майне (Илл.7) (1501, Франкфурт-на-Майне). Затем был создан Кайсгеймский алтарь (Илл.8) (1502, Мюнхен, Старая Пинакотекка). Помимо этого, мастерская работала в Аугсбурге над «Базиликой св. Павла» (1503-1504, Государственная галерея, Аугсбург) и создала алтарь для монастыря св. Екатерины (1512, Государственная галерея, Аугсбург). Одно из последних произведений мастерской Ганса Гольбейна Старшего – алтарь св. Себастьяна (ок. 1515, Мюнхен, Старая Пинакотекка).

¹¹⁴ Там же.

¹¹⁵ Либман М. Я. Дюрер и его эпоха. М., 1972. С. 111.

Большую часть наследия Ганса Гольбейна Старшего составляют живописные портреты, а также рисунки серебряным карандашом. Важно, что Ганс Гольбейн создавал также картоны для витражей – сохранилось 17 витражей, созданных по его эскизам.¹¹⁶

Скорее всего в 1515 году Ганс Гольбейн Старший закрыл мастерскую и покинул Аугсбург.¹¹⁷ Неясно, стало ли это причиной для отъезда его сыновей или, наоборот, решение Ганса и Амброзиуса уехать из родного города вынудило отца переехать в Эльзас и поселиться в Изенгейме, где он также работал как художник. По мнению А. Вольтмана¹¹⁸ и А. Штанге¹¹⁹, финансовые трудности и даже разорение вынудили художника уехать, – в 1517 году его брат подал на него в суд и требовал уплаты долгов. Кроме того, Зигмунд помогал Гольбейну Старшему в уплате налогов в 1515 и 1516 годах¹²⁰.

После отъезда из Аугсбурга Ганс Старший работал в Базеле и Люцерне, где, по всей видимости, создал с сыном Гансом росписи интерьеров и фасадов дома Якоба Гертенштейна. Вероятно, именно Гольбейн Старший упоминается как «мастер Гольбейн» в Люцерне, так как Гольбейн Младший тогда еще не был мастером¹²¹. В 1516 году Ганс Старший, судя по всему, находился в Изенгейме, где работал в монастыре святого Антония, но, к сожалению, никаких следов его деятельности не осталось. Скорее всего, именно там Ганс Гольбейн умер в 1524 году, так как после этого года его имя больше не появляется в регистре Аугсбургской гильдии художников.¹²² Это факт также

¹¹⁶ Beutler, C. und Thiem, G. Hans Holbein der Ältere: Die spätgotische Altar- und Glasmalerei, S.202.

¹¹⁷ Lieb, N., Stange, A., Hans Holbein der Ältere...S.3.

¹¹⁸ Woltmann A. Holbein und seine Zeit. Leipzig, 1876. Bd.1. S.59.

¹¹⁹ Stange A., Deutsche Malerei der Gotik...S.71.

¹²⁰ Schmidt, W. Untersuchung der Frage, wann Hans Holbein... S. 62.

¹²¹ Reinhardt H., Bemerkungen zum Spätwerk Hans Holbeins des Älteren ... S. 15.

¹²² Ibid. S.17.

подтверждает письмо из совета города Базеля в Изенгейм, где Ганс Гольбейн Младший требует выслать эскизы и художественные материалы отца.¹²³

1.2. ГАНС ГОЛЬБЕЙН СТАРШИЙ И РЕЛИГИОЗНАЯ ЖИВОПИСЬ

Ганс Гольбейн Старший – художник, жизнь и творчество которого приходится на рубеж XV–XVI веков. Именно в это время художественная жизнь Германии переживает начало ренессансного искусства. Если в середине XV века в немецком искусстве все еще чувствуется позднеготический дух, то к концу XV века формируется новое направление.

Искусство играло важнейшую роль в Церкви, в немецком искусстве этого времени преобладают религиозные сюжеты, создается множество алтарных образов для церквей и монастырей. Мастерская Ганса Гольбейна Старшего получала множество заказов, так как являлась одной из самых значительных не только в Аугсбурге, но и в Южной Германии. В эти годы в мастерской работает Зигмунд Гольбейн, поэтому нас в особенности будут интересовать ранние живописные работы мастерской. Поскольку не существует сведений о первых годах творчества Ганса Гольбейна Старшего, и нам не известно ничего о том, где он проходил обучение, и совершал ли поездки за границу, говорить о различных влияниях на ранее творчество художника и самостоятельность его стиля можно только проанализировав ранние произведения мастера.

Первая значительная живописная работа Гольбейна Старшего – «Мадонна с младенцем и святой Анной» (1485, Частная коллекция). Ее он создает в возрасте около двадцати лет. К сожалению, судить об этом изображении, выполненном юным мастером, можно лишь по черно-белой фотографии. Тем не менее, нам важно проследить становление стиля Ганса Гольбейна, мы все же рассмотрим произведение в контексте эволюции его раннего творчества.

¹²³ Ibid.

Эта иконография была особенно распространена в Нидерландах и Германии и сформировалась еще в позднее Средневековье. Кроме того, существует традиция изображения св. Анны с двумя младенцами – Марией и Иисусом, но часто она изображалась с уже взрослой Девой Марией.¹²⁴ По всей видимости, Гольбейн повторяет композицию деревянной скульптурной группы – «Мадонна с младенцем и святой Анной» (не сохранилась), которую сначала приписывали Николаусу Герхарту. В 1987 году Роланд Рехт отнес ее к творчеству другого Страсбургского скульптора – Лукаса Коттера.¹²⁵ Используя иконографическую схему (младенец Иисус между Марией и св. Анной), Гольбейн смело отходит от оригинала: улыбающийся младенец Иисус сидит на подушке между двумя женщинами – Марией (слева) и св. Анной (справа), платье Марии и нижняя часть трона украшены цветами. В композиции царит спокойствие и умиротворенность, и, хотя мастер стремится передать движение фигур (Мария протягивает руку к младенцу Христу, а св. Анна держит ребенка за запястье), они кажутся неподвижными. Молодой Гольбейн, по всей видимости, только совершенствует свое мастерство и некоторые детали написаны неуверенно – например, левая рука Анны.

Однако, уже в этом раннем произведении чувствуется рука будущего мастера – продуманная и стройная композиция, черты лица Марии, которые будут встречаться в следующих работах Гольбейна и младенец Иисус, образ которого часто будет использовать художник.

Следующие значительные живописные работы Ганса Гольбейна Старшего связаны с монастырем Виблинген в Ульме, где, возможно, художник работал со скульптором Мишелем Эрхартом. Именно тогда, в 1493 году, был создан «Вейнгартенский алтарь», который сегодня находится в восточной части аугсбургского собора. Сцены, которые представлены на четырех досках алтаря («Жертвоприношение Иоакима», «Рождество Марии», «Введение во Храм» и «Мария в Храме») связаны одной темой – жизнь Марии.

¹²⁴ Nixon V. *Mary's Mother: Saint Anne in Late Medieval Europe*. Penn State Press, 2004. P. 174.

¹²⁵ Recht R. *Nicolas de Leyde et la sculpture a Strasburg, 1460-1525*. Presses Universitaires de Strasburg, 1987. P.373.

Четыре створки были созданы в 1493 году и первоначально находились в монастыре Вайнгартена, но в середине XIX века были выкуплены и с тех пор располагаются в Аусбургском соборе.¹²⁶ Так как все створки одинакового размера (222 x 126.5 см), связаны одной темой и созданы одной рукой, не возникает сомнений, что все они являлись частью одного алтаря. После реставрации записанная в XIX веке живопись Гольбейна была открыта.

В данной работе будет рассмотрена одна створка – «Рождество Марии» (Илл.2), так как она сохранилась лучше других и анализ этой створки позволит представить особенности стиля художника на этом этапе его творчества.

Надо сказать, что в Апокрифическом Евангелии эта сцена описывается очень кратко (5:4-6): «Прошли положенные ей месяцы, и Анна в девятый месяц родила и спросила повивальную бабку: Кого я родила? Ответила та: Дочь. И сказала Анна: Возвысилась душа моя в этот день, и положила Дочь».

Как и в большинстве последующих работ Гольбейна построение композиции напоминает произведения поздней готики и производит несколько старомодное впечатление – действие разворачивается одновременно на первом плане («Рождество Марии») и в глубине полотна, в правом верхнем углу, открывается сцена «Встреча Иоакима и Анны».

Мастер изображает встречу Иоакима и Анны на фоне городского пейзажа – вид на него открывается как будто с балкона.

Сюжет можно прочесть в Протоевангелии Иакова (4:7-8): «И вот Иоаким подошёл со своими стадами, и Анна, стоявшая у ворот, увидела Иоакима идущего, и, подбежав, обняла его, и сказала: Знаю теперь, что Господь благословил меня: будучи вдовою, я теперь не вдова, будучи бесплодною, я теперь зачну! И Иоаким в тот день обрёл покой в своём доме».

Рождество Марии показано уже на первом плане и занимает большую часть доски. Гольбейн показывает Рождество Марии в интерьере: Анна изображена сидящей на кровати с пологом, ее окружают три женщины,

¹²⁶ Lieb, N., Stange, A., Hans Holbein der Ältere. München, 1960. S. 10.

которые помогают, одна из них, расположенная в нижней части доски, держит на руках новорожденную Марию. Используемая иконографическая и композиционная схема была очень распространена. Так, композиция Гольбейна напоминает «Рождество Марии» из «Пфуллендорфского алтаря» (Штутгарт, Национальная галерея), который был выполнен неизвестным мастером из Ульма. Безусловно, этот факт подтверждает предположение, что Гольбейн не только был в Ульме, но его становление как художника связано с этим городом. И хотя Гольбейн вдохновляется и темой, и композицией «Пфуллендорфского алтаря»¹²⁷, он все же по-своему выстраивает композицию «Вейнгартенского алтаря».

Фигуры статичны, даже если персонаж говорит или совершает какое-то действие, Гольбейн не наделяет его движением. Св. Анна и Св. Иоаким словно застыли в определенной позе, ломающиеся складки их одежд кажутся вырезанными из дерева. Жесты всех персонажей сдержаны – как правило, руки и кисти рук прижаты к телу. Тем не менее, здесь уже отчетливо чувствуется талант Гольбейна-портретиста. Мастер пишет индивидуальные черты лица каждого персонажа и эти лица наделены эмоциями – уставшая Анна с опущенным взглядом или внимательная и улыбающаяся служанка с участливыми и добрыми глазами. Это, конечно, отличает «Рождество Марии» Гольбейна от работы мастера «Пфуллендорфского алтаря, где чувствуется некоторая холодность и безразличие.

Интерьеры и предметы их наполняющие, напротив, написаны с особой тщательностью – глиняные кувшины на кафельном полу, плетеный стул с резной спинкой, на котором сидит служанка с Марией на руках, наполненный водой таз. Мастер пишет различные по текстуре ткани (парчу, шелк) и с интересом изображает детали быта: возле кровати Анны можно увидеть деревянный стол, покрытый кухонной скатертью, а на нем расположено множество тщательно прописанных предметов. Например, тарелка с готовым

¹²⁷ Lieb, N., Stange, A., Hans Holbein der Ältere. München, 1960. S. 5.

блюдом, стакан из цветного стекла, хлеб и даже небольшой ножик. На поясе у служанки, которая подает блюдо Анне, можно рассмотреть связку ключей, где каждый ключ отличен от другого, и кожаный кошелек – безусловно, Гольбейн наслаждается материальностью предметов.

Нельзя не отметить удивительный колорит «Рождества Марии» – ярко красный полог кровати, глубокий зеленый цвет платья служанки и покрывала, который сочетается с горчично-желтым головным убором Анны, или нежно-розовое платье другой служанки, держащей на руках новорождённую Марию. Надо отметить, что художник намеренно пишет темнее сцену, изображенную на втором плане, чтобы разграничить планы -что еще раз подтверждает его колористическое чутье.

Таким образом, в этом раннем произведении Ганса Гольбейна Старшего чувствуется грация и одновременно торжественность. Тонкая проработка мимики и жестов придает персонажам выразительность, и свидетельствует о стремлении Гольбейна передать красоту реального мира. Несмотря, на еще несколько готическую композицию, уже здесь чувствуется ренессансных дух творчества Ганса Гольбейна Старшего.

С 1499 года Гольбейн становится самым востребованным живописцем в Аугсбурге. Его мастерская получала большие заказы: в 1499 году исполняет картину «Базилику Санта Мария Маджоре» и «Эпитафия сестер Веттер», в 1501 году – алтарь для Доминиканской церкви Франкфурте-на-Майне, примерно в то же время создаются Кайсгеймский алтарь и «Эпитафия Волтера». В 1504 году мастер работал над картиной «Базилика Сан Пауло Фуори ле Мура», в 1504/08 создавались алтари для аугсбургской церкви Сент-Морице. Кроме того, Гольбейн сделал несколько картонов для витражей.

Такое большее количество заказов вынуждает Гольбейна нанять помощников. Так, в 1501 году Зигмунд Гольбейн и Леонард Бек участвуют в создании алтаря во Франкфурте. В Аугсбурге, возможно, к мастерской присоединяются и другие художники.

Ранние работы, выполненные в Аугсбурге, были связаны с женским монастырем св. Екатерины. Мастерской Ганса Гольбейна Старшего были заказаны картины для здания капитула с изображениями семи величайших и старейших церквей Рима. Заказ был распределен между ведущими художниками Аугсбурга – Гансом Гольбейном, Гансом Бургкмайром и монограммистом L. F.

В картинах должны были фигурировать легендарные покровители, а также эпизоды из Священного писания.¹²⁸ Гольбейн и его мастерская создают две картины из серии "Римских базилик": была создана картина «Базилика Санта Мария Маджоре» (1499) и последней «Базилика Сан Пауло Фуори ле Мура» (1504). Обе хранятся в Государственной галерее Аугсбурга.

Все картины этой серии имели готическую стрельчатую форму. Доска, была разделена на несколько частей орнаментальными рамами, с изображением сцен из Евангелия и религиозных легенд. Также у них были одинаковые размеры – более двух метров в высоту и около трех с половиной в ширину.

Первой была создана картина «Базилика Санта Мария Маджоре» (Илл.3), которая была посвящена св. Доротее. Доска поделена на шесть частей в два ряда, где были представлены четыре сюжета: в центре в верхнем ряду – «Коронование Марии»; в нижнем ряду слева направо: «Рождество Христа», «Базилика Санта Мария Маджоре» и «Мученичество св. Доротеи». Надо сказать, что Гольбейну удается создать удивительный, сказочный мир, который захватывает зрителя с первых секунд. Все сцены связывает единый фон – черное небо, усыпанное маленькими золотыми звездами.

«Рождество Христа» (в левом нижнем углу) изображает Марию и Иосифа, склонившихся над лежащим на плаще у матери телом младенца Христа, руки их сложены в молитвенных жестах, взгляды направлены на младенца. Фигуры материальны и объемны, но лишены движения. На втором

¹²⁸ Либман М. Я. Дюрер и его эпоха... С. 113.

плане виднеются вол и осел, которые традиционно изображаются в сцене Рождества, они также неподвижны. Далее композиция разворачивается в глубину, где можно заметить сцену «Благовещения пастухам»: пастухи смотрят вверх, где два ангела (их фигуры располагаются в крайнем верхнем фрагменте, отделенном орнаментальной рамой) сообщают им новость о рождении Иисуса Христа.

В нижнем ряду в центре изображена римская церковь Санта Мария Маджоре, которая напоминает характерную для того времени немецкую церковь с готическими окнами. Гольбейн с интересом выписывает все детали архитектуры – черепицу на крыше, готические башенки с флюгерами, изображение св. Георгия на стене здания. Кроме того, в башне два колокола – на одном из них можно обнаружить монограмму Гольбейна – «Hans Holbein», а на другом дату – «1499». На стене церкви также располагается надпись «MARIA MAIOR 1499». Художник пишет и внутреннее пространство церкви – если заглянуть внутрь через открытую дверь, можно рассмотреть молящего человека у алтаря.

Над этой сценой в стрельчатом завершении располагается сцена «Коронование Марии». Дева Мария, стоящая на коленях перед Богом Отцом, который коронует ее, Богом Сыном и Святым Духом – все они представлены в образе Иисуса.

Этот сюжет, по всей видимости, произошел из «Золотой легенды», где Коронование Девы Марии была описана следующим образом:

«В этот день обрели Небеса Благословенную Деву, возрадовались ангелы, торжествовали архангелы, Престолы пели и Господства музицировали, Начала сплетались голосами, а Силы играли на арфах, херувимы с серафимами, подхватывая гимны и восхваления, вознесли Её с благодарностями и прославлениями к трону божественного и высшего Владыки»¹²⁹. Изображение музицирующих ангелов, видимо, происходит из

¹²⁹ Jacobus de Voragine. The Golden Legend or Lives of the Saints. Электронный ресурс]. - Режим доступа: <http://www.aug.edu/augusta/iconography/goldenLegend/a..> (дата обращения: 13. 04. 2017)

уже упомянутой «Золотой легенды» — Марию на небесах встречали торжественно.

В правом нижнем углу изображен популярный сюжет в живописи Северной Европы – «Мученичество св. Доротеи». Надо сказать, что Г.Шмидт в статье «Исследование Гольбейна» считает, что это сцена изображает казнь св. Екатерины (картины предназначалась для монастыря св. Екатерины)¹³⁰, а не св. Доротеи. Однако, все же следует согласиться с мнением Норберта Либа, который отмечает, что это изображение «Мученичества св. Доротеи».¹³¹ В картине не случайно представлена сцена мученичества этой святой – заказчицей картины была Доротея Релингер, монахиня монастыря св. Екатерины в Аугсбурге. Св. Доротея, согласно «Золотой легенде»¹³², обратила в христианство не только отрекшихся от христианской веры сестер, но и даже тех, кто ее казнил, когда во время казни свершилось чудо – к ней явился Иисус в облике ребенка, держащий три розы и три яблока, завернутые в белое полотно. Палачи, ставшие свидетелями этого чуда, приняли христианскую веру. В сцене мученичества св. Доротея изображена стоящей на коленях, руки ее сложены в молитвенном жесте – перед ней Иисус в образе ребенка, держащий блюдо с фруктами и цветами, а позади нее палач, замахивающийся мечом, и стоящая на коленях заказчица– Доротея Релингер.

Для сцен «Коронование Марии» (15, 3 x 12, 5 см) и «Мученичества св. Доротеи» (12, 9 x 11, 7 см) сохранились предварительные эскизы (Художественный музей, Кабинет графики, Базель). Рисунки, выполненные коричневой тушью, скорее всего, действительно были эскизами – мягкий и беглый рисунок только намечает композицию, детали отсутствуют, однако объемы мастерки моделированы. Живописное изображение следует за

¹³⁰ Schmid H. A., Holbeinstudien. //Zeitschrift für Kunstgeschichte, 10, 1941/42. S. 26.

¹³¹ Lieb, N., Stange, A., Hans Holbein der Ältere. München, 1960. S.14.

¹³² Jacobus de Voragine. The Golden Legend or Lives of the Saints. Электронный ресурс]. - Режим доступа: <http://sourcebooks.fordham.edu/halsall/basis/goldenlegend/GoldenLegend-Volume7.asp> (дата обращения: 23. 04. 2017)

рисунком. Возможно, проект был создан Гансом Гольбейном Страшим, а работала мастерская, однако никаких документальных подтверждений этому нет.

Несмотря на дробность изображения, все части связаны единым звонким колоритом – винно-красные и изумрудные одеяния и золотой цвет, которым написаны орнаментальные рамы, нимбы и бесконечное количество звезд на черном небе.

Скорее всего, часть изображений была выполнена художниками мастерской – Зигмундом Гольбейном и Леонардом Беком. Рукой Гольбейна Ст., по мнению Н. Либа, были выполнены основные части изображения – главные персонажи (в нижней части) и ткани одежд в нижних боковых сценах, окончательные доработки также были проведены Гансом Гольбейном. По мнению исследователя, верхняя часть картины, возможно, была выполнена другой рукой – отличная манера живописи и менее тщательный рисунок кажутся убедительным аргументом. Однако, на наш взгляд, основные фигуры были все же написаны Гансом Гольбейном, а меньшая тщательность рисунка и менее детальное изображение связано с тем, что верхняя часть (высота около двух метров) находилась слишком высоко. Кроме того, лицо Марии в сцене «Коронование» написано той же рукой, что и в сцене «Рождество».

В картине «Базилика Санта Мария Маджоре» чувствуется сказочность и мистическая одухотворенность, которая была свойственна нидерландским мастерам. Гольбейн здесь, кажется, не ставит перед собой задачу передать эмоции человека, предметы в пространстве и отразить реальный мир. В композиции царит гармония и спокойствие, даже в сцене с мученичеством. Тем не менее, произведение, созданное художником и мастерской, производит ошеломляющее впечатление своей красочностью и сказочным настроением.

Для нашего исследования наиболее важны «Страсти Христовы» Ганса Гольбейна Старшего, которые часто становились сюжетом для алтарей. Изучить вопрос становления иконографии «Страстей» кажется необходимым, потому как Зигмунд Гольбейн, чье творчество в первую очередь является

объектом нашего исследования, возможно, участвовал в создании этих алтарей. Кроме того, работы, которые ему приписываются, также связаны с темой «Страстей».

В 1499 году мастерская Гольбейна получает заказ «Эпитафия сестер Веттер» (Илл.4) для Доминиканского монастыря св. Екатерины в Аугсбурге. Эпитафия должна была увековечить память трех сестер: Вероники (умерла 1490/1496 году), Валпурги (умерла в 1500 году) и Кристины (умерла 1499 году) – они изображены в левом нижнем углу доски – и располагалась возле их захоронения в монастыре. Данных о заказчике не сохранилось, однако известна цена заказа – 26 гульденов, для сравнения – за создание картины «Базилика Санта Мария Маджоре» Гольбейн получил 60 гульденов.¹³³

Эпитафию необходимо было поместить в свод арки монастыря, поэтому большая дугообразная доска имеет остrokонечное завершение. На доске представлено шесть сцен Страстей Христовых в двух рядах, расположенных друг над другом, в завершении – сцена «Коронование Марии», а в боковых частях – гербы, орудия страстей и фигуры сестер в нижней части доски.

Изображение «Страстей» не отличается высоким мастерством и, скорее всего, фигуры были выполнены не рукой Гольбейна Старшего, а художником из его мастерской.

Центральное изображение – «Распятие Христа», именно этот сюжет связывает все сцены в нижнем ряду. Изображенные в нижнем левом углу молящиеся сестры обращены к Распятию – искупительная жертва Христа дает им надежду на искупление собственных грехов. «Распятие» представляет собой каноническое изображение, кроме того композиция «Распятия» статична, а фигуры лишены движения.

В самом центре сцены изображен распятый на кресте Иисус, слева от него - Мария, Иоанн и женщина, а слева от креста – римский воин и, судя по бороде и одеянию, Пилат.

¹³³ Lieb, N., Stange, A., Hans Holbein der Ältere. München, 1960. S. 10.

Следующий сюжет располагается справа от «Распятия» – это «Несение Креста». Христос движется по направлению к сцене «Распятия». Нести тяжелый крест Иисусу помогает Симон Кириинеянин. Кроме того, Иисуса сопровождают Мария и св. Вероника, держащая в руках льняной плат с ликом Христа. По преданию, Вероника подала Иисусу льняной платок, чтобы Христос мог отереть лицо от крови и пота, а лик Спасителя запечатлелся на платке – так возник Нерукотворный образ и, возможно, имя Вероники, которое, возможно произошло от латинского *vera icon*, что значит «истинный образ».

Важно отметить, что художник помещает Веронику отдельно от сцены «Несения креста», их разделяет рама. Это связано, во-первых, с тем, что все сцены «Страстей» одинакового формата и такого разделения требует композиция всей картины. Во-вторых, выделение святой в отдельное изображение объясняется тем, что св. Вероника является тезкой и духовной покровительницей старшей из сестер Веттер.¹³⁴

В среднем ряду представлены следующие сцены: «Бичевание Христа», «Венчание терновым венцом» и «Иисус перед Пилатом». Последняя сцена говорит о невиновности Иисуса – Пилат умывает руки в знак того, что не хочет брать на себя вину за принятие решения о казни Христа. Все сцены представляют Страсти в интерьере и объединены кафельным полом, также, как и в усеченных крайних фрагментах, где изображены орудия страстей – пучок розог и табличка с словами «Иисус Назарянин, Царь Иудейский», написанная по указанию Пилата.

Хронологически к работе «Эпитафии сестер Веттер» ближе всего алтарь «Серые страсти» (1494-1500), который находится в Государственной галерее Штутгарта. Алтарь представляет собой двенадцать панелей, изображающих Страсти Христовы и выполненных в серых тонах. Двенадцать панелей, по всей видимости, были частью триптиха – в центре находилась деревянная

¹³⁴ Lieb, N., Stange, A., Hans Holbein der Ältere. München, 1960. S. 13.

скульптура Георга Эрхарта, а по сторонам крылья, состоявшие из шести досок. Пять сцен из этого алтаря совпадают со сценами из «Эпитафии сестер Веттер»: «Бичевание Христа», «Христос у Елеонской горы», «Христос перед Пилатом», «Несение Креста» и «Коронование терновым венцом».

Квадратный формат изображения и однотонный фон в картине «Эпитафия сестер Веттер», безусловно, показывает связь с алтарем «Серые Страсти». Тем не менее, если рассмотреть тщательно «Серые Страсти», можно с уверенностью сказать, алтарь был создан самим мастером, в то время как «Эпитафия» была создана его подмастерьями. Во-первых, отлична композиция – например, в сцене «Бичевание Христа» в «Серых Страстях» столб находится позади Иисуса, а в «Эпитафии», Иисус, напротив, изображен лицом к столбу. Кроме того, поражает мастерство, с которым выполнены изображения «Серые Страсти», где представлены прекрасно прописанные и продуманные персонажи, они находятся в движении, наделены характерами. Так в «Серых Страстях» поразительные головные уборы героев служат для их идентификации, а в «Эпитафии сестер Веттер» отличить героев помогает цвет их одежд. При этом фигуры монахинь, по всей видимости, были написаны самим мастером, так как существует карандашный рисунок, изображающий сестру Валпургу (Кабинет графики, Государственные музеи Берлина).

В пользу того, что «Эпитафия сестер Веттер» была создана не Гольбейном, а художником его мастерской, говорят значительные различия в сравнении с картиной «Базилика Санта Мария Маджоре», над которой мастер работал в те же годы.

Говоря об алтаре «Серые Страсти» (Илл.5), необходимо отметить, что в 2010 году вышел каталог к выставке, на которой алтарь был представлен после реставрации. Составитель каталога, Элизабет Виман, приводит подробные сведения о реставрации и проводит исследование алтаря. Мы считаем, что приводить подробный анализ произведения в нашем исследовании нет необходимости. Нужно отметить, что то, что Гольбейн использует монохромную цветовую гамму – от светло-серого до темно-серого, является

беспрецедентным случаем для европейской алтарной живописи этого времени.¹³⁵ Возможно, «Серые страсти» не только одно из лучших произведений Гольбейна Старшего, но и одно из лучших религиозных произведений немецкого Возрождения.

В 1500 году мастерская Гольбейна получает заказ от настоятеля доминиканского монастыря во Франкфурте-на-Майне, Иоганна Вильнау.¹³⁶ В 1501 году работа, по всей видимости, была закончена, и этот алтарь (Илл. 7) на данный момент является самой крупной работой мастерской (ширина около 7 метров и высота 4,5 метра). Архивные документы от 1501 года подтверждают, что над алтарём работал не только Ганс Гольбейн Старший, но и художники из его мастерской – Зигмунд Гольбейн и Леонард Бек, которые также прибыли в Франкфурт-на-Майне. Предположительно, в середине XVIII века алтарь был разобран, и сегодня он предоставляет собой семь квадратных досок (166,5 x 150,7), помещенных друг на другом в два ряда и пределла (76,3 x 277,5).

Изначально центральная створка алтаря состояла из восьми квадратных панелей, в центре находилась скульптура «Распятие». На внутренней стороне боковых створок были четыре сцены из жизни Марии (две из них утеряны, «Смерть Марии» находится в Художественном музее в Базеле, «Сретение» в Кунстхалле в Гамбурге) по две на каждом крыле. На внешней стороне боковых створок – изображение генеалогического древа ордена доминиканцев и «Древо Иессеево» на фоне кирпичных розовых стен. В пределле представлены еще пять сцен из «Страстей Христовых», которые, скорее всего, были выполнены другой рукой. Все сцены «Страстей», кроме «Погребения», сохранились и сегодня находятся в Штеделевском художественном институте.

Главный вопрос, связанный с Доминиканским алтарем – вопрос авторства. Безусловно, что изображения были созданы разными художниками. Мнения исследователей о том, какие именно изображения были созданы Гансом Гольбейном Старшим расходятся. Например, Густа Фридрих Вааген

¹³⁵ Wiemann E. Hans Holbein D. A Die Graue Passion In Ihrer Zeit. ... S. 51.

¹³⁶ Lieb, N., Stange, A., Hans Holbein der Ältere. München, 1960. S. 15.

предположил, что Гольбейн создал только сцены, расположенные в предделе.¹³⁷ Курт Глейзер придерживался мнения, что «Страсти» были созданы Гольбейном самостоятельно¹³⁸. Генрих Шмидт также считал, что сцены страстей были созданы при помощи художника не из мастерской и также приписывал Гольбейну только изображения пределлы¹³⁹. С ним соглашался Кристиан Бейтлер, который относил к работе Гольбейна Старшего пределлу и внешние створки генеалогическим с деревом, остальные изображения, по его мнению, работа Зигмунда и Леонарда Бека.¹⁴⁰ Бруно Бусхарт приписывал сцены из жизни Марии Гольбейну Старшему¹⁴¹, с ним соглашается Катарина Краузе, которая кроме этого относит «Страсти» и пределлу к работам мастерской.¹⁴² Таким образом, среди исследователей нет единого мнения относительно того, как были разделены работы между художниками мастерской.

Генеалогическое древо ордена доминиканцев представлено (также, как и «Древо Иессеево») следующим образом: в правом углу доски находится тот, с кого начинается род, он держит в руках лозу, поднимающуюся вверх, в завитках лозы изображены фигуры.

Ганс Гольбейн подписывает алтарь, и называет себя основным исполнителем, по-видимому, потому, что он создает проект алтаря, контролирует выполнение работ и подписывает контракт.

На наш взгляд, внешние створки алтаря были выполнены рукой Ганса Гольбейна Старшего, чувствуется способность к портретной живописи и стремление к некоторой карикатурности, которое выявляется в портретном

¹³⁷ Waagen G. F. Kunstwerke und Künstler in Baiern, Schwaben, Basel, dem Elsaß und der Rheinpfalz. Leipzig, 1845. S. 181.

¹³⁸ Glaser C., Hans Holbein der Ältere. Leipzig, 1908. S. 181-183.

¹³⁹ Schmid H. A., Holbeinstudien. //Zeitschrift für Kunstgeschichte, 10, 1941/42. S. 4.

¹⁴⁰ Beutler, C., Thiem, G. Hans Holbein der Ältere: Die spätgotische Altar- und Glasmalerei. Augsburg, 1960. S. 92-96.

¹⁴¹ Bushart, B., Hans Holbein der Ältere, Augsburg, 1987. S. 82-84.

¹⁴² Krause K., Hans Holbein der Ältere. München, 2002. S. 170-180.

творчестве Гольбейна Старшего. Некоторые портреты точно имели прототипы, например, св. Доминик напоминает Иоганна Вильнау (заказчика).¹⁴³

Также, по всей видимости, Гольбейн создает и сцены «Сретение» (167 x 151,2 см) и «Смерть Марии» (167.5 x 151.5 см). В отличие от сцен «Страстей» в образах Марии можно узнать руку мастера – как в иконографии, так и колорите. В сценах, которые представляют жизнь Марии множество персонажей, также как в серии «Серые Страсти», каждый из которых тщательно проработан и наделен характером, кроме того все мастерски расположены в пространстве, в то время как в сценах «Страстей» Доминиканского алтаря фигуры прописаны неумело и композиция кажется не выстроенной. Колорит и композиция «Сретения» и «Смерти Марии» соответствуют торжественному настроению. Так, например, в сцене «Сретения» перед нами предстаёт множество персонажей в сказочно-праздничных одеяниях. В самом центре композиции изображена Мария в бело-голубом одеянии, ее окружают Симеон, Иосиф и другие прихожане церкви. Композиция и колорит, безусловно, напоминает «Сретение» из «Алтаря Св. Колумба» Рогира ван дер Вейдена (ок. 1460), хранящееся сегодня в Старой пинакотеке в Мюнхене. Композиционное построение схоже: в центре – Мария, позади нее Иосиф и Анна Пророчица, а напротив Марии – Симеон, принимающий из ее рук младенца. Сочетание красных одеяний Иосифа, светло-зеленого цвета платья Анны Пророчицы позволяет предполагать, что Гольбейн был знаком с работой нидерландского мастера.

Говорить о первоначальном открытом виде алтаря, и о том, как были связаны между собой сцены из жизни Марии, практически невозможно, ибо слишком много было утеряно. Но можно предположить, что «Рождество» и «Благовещение» были представлены аналогично со сценами «Сретение» и «Смерть Марии», которые были в нижней части панели. Думается, что их

¹⁴³ Lieb, N., Stange, A., Hans Holbein der Ältere. München, 1960. S. 15.

утраченные створки были схожи по композиционному построению, по рисунку и цвету – что, тонкостью и мастерством, а главное удивительным чувством цвета относить эти створки к работам Ганса Гольбейна Старшего.

«Страсти» представлены следующими сценами: «Поцелуй Иуды», «Христос перед Пилатом», «Бичевание», «Поругание Христа» «Несение Креста», «Коронование терновым венцом» и «Воскресение». Сцены «Страстей», на наш взгляд, выполнены Зигмундом Гольбейном, возможно, Леонард Бек ему помогал. Такие выводы были сделаны на основании того, что характер изображения «Страстей» Франкфуртского алтаря сильно отличается от «Серых Страстей». Фигуры в Франкфуртском алтаре кажутся менее проработанными, а композиция менее продуманной. Безусловно, композиционная схема схожа с алтарём «Серые Страсти», и некоторые персонажи двух алтарей с точки зрения иконографии схожи, но при этом явно чувствуется различные манеры исполнения. Надо сказать, что в сцене «Воскресение» Иисус кажется написанным самим Гольбейном Старшим, так как Иисус написан той же рукой, что и в «Серых страстях». Особенно это заметно при сравнении рук: на всех остальных досках пальцы Иисуса невероятно длинные и сужающиеся на концах (кроме «Бичевания» - там руки не видны), а в «Воскресения» пальцы рук написаны наиболее реалистично.

Надо также сказать, что Христос имеет схожую иконографию во всех сценах, а вот толпа, которая его окружает, от сцены к сцене меняется, и только лишь несколько персонажей повторяются. Выражения лиц персонажей повторяются, в отличие от «Серых Страстей». И, безусловно, мастер «Страстей» старается выдвинуть фигуру Христа на первый план, а остальных персонажей изобразить за ним, избежав таким образом сложных ракурсов. Возможно, это связано с тем, что фигуру Иисуса писал один художник во всех сценах, а остальных персонажей – другой.

Пределла, без сомнений, должна рассматриваться отдельно от алтаря. Пять сцен «Страстей» расположены в повествовательной последовательности к «Тайной вечери» - «Вход Господень в Иерусалим», «Изгнание торгующих

из храма», «Омовение ног Петра», «Моление о чаше» после «Тайной вечери». Выполненные сцены демонстрируют отличную от «Страстей» манеру исполнения – композиция сцен более сложная, а фигуры умело помещены в пространстве, а сцены связаны друг с другом. Думается, что эти сцены были созданы одним художником – возможно, Зигмундом или Хансом Гольбейном. В то время как в создании «Страстей» принимали участие несколько художников.

Если бы Ханс Гольбейн самостоятельно разрабатывал сцены «Страстей», он бы, так же, как и в предделе создал бы единое сценическое пространство, где сохраняется повествовательность – фигуры Христа, торговцев, воров и апостола Петра не только идентичны в разных сценах пределлы, но их жесты и движения связаны, словно все сцены связаны во времени и пространстве.

Тем не менее, вопрос авторства остаётся открытым по нескольким причинам. Во-первых, нам крайне плохо известно раннее творчество Леонарда Бека и поэтому невероятно сложно выделить, что именно в алтаре было им написано. Э. Виман предполагает, что ему можно приписывать исполнение определенных частей одежды и сцену «Поругание».¹⁴⁴ Действительно, некоторые окружающие Иисуса солдаты написаны крайне неумело (неправильные пропорции и неестественные ракурсы), что встречается только в этой сцене.

Несмотря на то, что алтарь был выполнен разными мастерами алтарь выглядит очень органично. Этот алтарь, без сомнений, демонстрирует талант Гольбейна не только как художника, но и как руководителя мастерской. Кроме того, это первая работа, где мы точно знаем об участии Зигмунда Гольбейна, речь о котором пойдет в следующей главе.

После возвращения из Франкфурта-на-Майне, Гольбейн начал писать второй крупномасштабный алтарь для цистерцианского монастыря в

¹⁴⁴ Wiemann E. Hans Holbein D. A. Die Graue Passion In Ihrer Zeit. ... S. 55.

Кайсхайме (около 50 км от Аугсбурга). Заказчиком Кайсгеймского алтаря (Илл.8) (1502, Мюнхен, Старая Пинакотека) был Георг II Кестнер, настоятель монастыря, и работы были начаты в 1502 году.

Крылья алтаря были, вероятно, разделены на панели в начале XVIII века, и сегодня они находятся в Старой Пинакотеке в Мюнхене. И представлены отдельно внешние створки со сценами из жизни Марии и внутренние, где представлены «Страсти Христовы».

В закрытом состоянии алтарь демонстрирует восемь сцен из «Страстей»: «Моление о чаше», «Поцелуй Иуды», «Христос перед Пилатом», «Бичевание», «Коронование терновым венцом», «Поругание Христа» «Несение Креста», и «Воскресение».

Композиция алтаря удивляет продуманностью, даже, если учесть, что у мастерской были наработаны композиционные схемы, которые использовались при создании предыдущих алтарей. Казалось бы, мы не раз уже видели этих героев в схожих одеждах и окружающие их предметы в идентичных сценах, но в Кайсгеймском алтаре появляются новое звучание. В композиции Гольбейну удается создать «декоративный» эффект и достичь музыкальность ритма не только в образе каждой фигуры, но в целом всего алтаря.

Боковые панели ниже, и несколько более узкие, чем центральные – это связано с тем, что изначально в центре была резная деревянная скульптура. Кроме того, положение панелей и их размер напрямую связаны с идеей общей композиции алтаря.

Так, сцены «Страстей» в верхнем и нижнем ряду внешних створок связаны единым фоном от изображения к изображению, который представлен архитектурными конструкциями или ландшафтом. По мере того, как фигуры перемещаются в пространстве, меняется ландшафт. Например, в верхнем ряду сцен «Страстей» движение начинается с «Моления о чаше». Действие происходит в гористой местности и движение направлено по диагонали вверх, оно достигает кульминации у правого края следующей сцены «Поцелуй

Иуды», изображение продолжается уже в соседней сцене «Христос перед Пилатом». Изображенные на архитектурном фоне персонажи, развернуты вправо и это разворот продолжается в крайней сцене – «Бичевание».

Сцены нижнего ряда также связаны, однако здесь уже нет попытки показать гористую местность, все сцены находятся на одном уровне. Христос во всех сценах находится в центре, в двух крайних сценах он изображен фронтально, а в сценах «Поругание» и «Несение креста» фигура Иисуса развернута в разные стороны и изображена в три четверти.

Композиция каждой сцены также продумана: фигура Христа на внешних створках и фигура Марии на внешних, как правило, помещена в центр, кроме того главные фигуры выделены цветом. Остальные персонажи связаны друг с другом посредством мимики и жестов. В сценах из жизни Марии персонажи группируются вокруг Богородицы, в нижнем ряду внутренних створок персонажи склоняются к фигуре Марии, образуя таким образом в круг в композиции, где фигура Марии – центр круга. Надо сказать, что сцены с Марией менее взаимосвязаны, чем сцена «Страстей». Скорее всего, это связано с тем, что две створки были разделены деревянной скульптурой Марии, выполненной Г. Эрхартом.

Изображения поражают пространственной глубиной и детально проработанными пейзажными, архитектурными фонами. И здесь художник, безусловно, стремится отразить красоту мира реального.

В то же время мастер умело изображает повороты фигур в ракурсах, сообщая движению благородную красоту. Гольбейн пишет уже не так плоско, как в Вейнгартенском алтаре, фигуры помещены в трехмерное пространство. Фигуры свободно сгруппированы, их движения кажутся свободными и естественными. При этом для художника невероятно важен каждый предмет, его форма и цвет.

Цвета, детали интерьера и одежд выполнены с удивительным мастерством. Нежно-розовый, который уже использовался в Вейнгартенском алтаре (1499 год), вновь появляется здесь в одеждах Христа. Использование

горчично- желтого, бирюзового и белого различных оттенков помогает создать праздничный колорит. Новым для живописи Гольбейна становится использование дополнительных цветов: светло-синие и тёмно-синие одежды Марии и желтый цвет интерьеров, розовые одежды Христа и бирюзовый зеленый цвет доспехов.

Таким образом, можно сказать, что в Кайсгеймском алтаре были реализованы все наработки мастерской. Это последний выполненный Гольбейном большой алтарь со сценами «Страстей» и, скорее всего, для него были созданы предварительные рисунки, обнаруженные в Аугсбурге, речь о которых пойдет в следующей главе.

В следующие годы мастерская создает еще несколько произведений, в том числе картины из серии «Римские базилики» – «Базилика Сан Пауло Фуори ле Мура» (1504, Государственная галерея, Аугсбург). Вероятно, после 1515 года мастерская перестает существовать, и последнее, что создает Ханс Гольбейн Старший в Аугсбурге – «Алтарь св. Себастьяна». Несмотря на то, что эти работы одни из лучших творений Гольбейна, они не будут рассмотрены в данном исследовании, так как основная задача – изучить творчество Зигмунда Гольбейна, главной темой творчества которого были сцены «Страстей Христовых». По этой же причине в данном исследовании, не рассматривается и портретная живопись Ханса Гольбейна Старшего, которая занимает важное место в его творчестве.

Таким образом, были рассмотрены ранние произведения Ханса Гольбейна Старшего и работы, которые были созданы мастерской с 1499 по 1504 год. В первую очередь нас интересовали изображения сцен «Страстей» и развитие этой темы в творчестве мастерской, так как именно эти изображения дают представление и о работе мастерской, что и, возможно, будет полезным при атрибуции работ Зигмунду Гольбейну.

Подводя итоги, можно сделать несколько выводов. Во-первых, ранние работы Гольбейна Старшего демонстрирует сильное влияние нидерландских мастеров, подтверждая, что художник совершил путешествие в Нидерланды,

и был знаком с их работами. Тем не менее, нельзя говорить о несамостоятельности стиля Ганса Гольбейна Старшего даже в его ранних работах. Во-вторых, надо отметить, что, несмотря на то, что в ранних работах чувствуются позднеготические черты в композиции и перспективном построении, в его работах проявляется чувство цвета и особый интерес к изображению людей: выразительные жесты и мимика, необычные костюмы и головные уборы. В-третьих, мастерская Гольбейна исполняет несколько заказов со сценами «Страстей» и «Жизни Марии» и, несомненно, мастерская разрабатывает устойчивые композиционные схемы, которые используются с незначительными изменениями. Для этих алтарей были созданы предварительные рисунки, речь о них пойдет далее.

1.3. РИСУНКИ МАСТЕРСКОЙ ГАНСА ГОЛЬБЕЙНА СТАРШЕГО

Один из самых главных вопросов, это вопрос о том, как именно работала мастерская Ганса Гольбейна Старшего: как создавались проекты, и делилась работа между художниками? Насколько сильные отступления мог сделать художник от первоначального проекта? Какова была роль Ганса Гольбейна Старшего? В этой части главы будет предпринята попытка ответить на эти вопросы. Сделать это кажется возможным с помощью исследования предварительных рисунков для некоторых работ мастерской.

Для каждого большого заказа создавались проекты, которые, с одной стороны, демонстрировали заказчику намерения мастерской, а с другой стороны – помогали Гансу Гольбейну наладить работу мастерской и распределить между художниками обязанности.

Возможно, предварительные рисунки создавались Гансом Гольбейном Старшим собственноручно. Он создавал серии раскрашенных рисунков, в которых были проработаны не только композиции сцен, но и детали – мимика, жесты, костюмы. Однако, стоит отметить, что сохранившиеся рисунки нельзя с полной уверенностью приписывать Гольбейну Старшему, так как очень

часто с подготовительных рисунков делались копии. Такие повторения могли быть сделаны как художниками из мастерской, так и другими мастерами.

Один из подобных рисунков коричневой тушью демонстрирует эскиз картины «Эпитафия сестер Веттер» (Илл.10) (31,6 x 42,6 см) из Кабинета графики Художественного музея в Базеле. Рисунок изображает доску в форме готической арки. Изображение полностью повторяет композицию картины, задний план окрашен в синий цвет, а земля – желто-зеленым.

Что касается вопроса, является ли это рисунок предварительным и созданным Гольбейном, мнения исследователей расходятся. Норберт Либ и Альфред Штанге считали, что рисунок является проектом к эпитафии 1499 года¹⁴⁵. Тильман Фалк, не соглашается и принимает рисунок за копию с оригинального проекта. Он объясняет это «несоответствием почерка», который кажется ему неуверенным¹⁴⁶. Кроме того, автор предполагает, что копия была сделана художником из мастерской Гольбейна, возможно, Йоргом Швайгером (ок. 1470-1534), который также участвует в работах мастерской. Важно отметить, что портрет Йорга Швайгера здесь приписывается Амброзиусу Гольбейну. Наконец, Э. Виман соглашается с Тильманом Фалком и говорит, что рисунок лишь повторяет потерянный проект.¹⁴⁷ Надо сказать, что на листе с «Эпитафии сестер Веттер» был обнаружен водяной знак мастерской Гольбейна – это подтверждает, что рисунок был сделан художником из мастерской.

По нашему мнению, доводы Тильмана Фалка кажутся убедительными. Если сравнивать эскиз к «Эпитафии сестре Веттер» с другими рисунками коричневой тушью, например, с «Поклонением волхвов» (38,2 x 26,1 см), который был создан около 1504 года и хранится в Базеле, нельзя не почувствовать другую манеру. Рисунок «Поклонение волхвов» выполнен

¹⁴⁵ Lieb, N., Stange, A. Hans Holbein der Ältere. München, 1960. S. 89.

¹⁴⁶ Falk, T. Katalog der Zeichnungen des 15. und 16. Jahrhunderts im Kupferstichkabinett Basel. Basel, 1979. S. 83.

¹⁴⁷ Hans Holbein D. A Die Graue Passion In Ihrer Zeit. Aus. Kat. Elisabeth Wiemann. Staatsgalerie Stuttgart, 2010. S.299.

более уверенной рукой: линия пластичная, мастер с ее помощью динамично моделирует объем.

Кроме того, рисунок повторяет композицию картины, даже гербы заказчиков здесь не исключение. Можно подумать, что подготовительный проект был им отправлен, а этот рисунок фиксировал оконченное произведение. Единственное отличие обнаруживается в сцене «Коронования Марии», где в рисунке за Богом Отцом и Богом Сыном виднеются маленькие фигуры ангелов, а в окончательном живописном варианте эти фигуры отсутствуют. В то же время, не совпадает также сцена «Распятия» – в картине «Эпитафия сестер Веттер» за фигурами Марии и Иоанна появляется изображение еще одного человека. Вдобавок, в окончательном варианте была изменена поза Иисуса в сцене «Коронования терновым венцом» – в рисунке он изображен фронтально, а в картине фигура изображена в трехчетвертном обороте вправо. Если рисунок повторял окончательный вариант картины, становится непонятно, почему на картине столь заметные отличия? Возможно, уже после создания рисунка картина была изменена, или же рисунок все же повторял изначальный проект, который впоследствии был изменен.

То, что рисунок был создан не Гансом Гольбейном Старшим, подтверждает также серия рисунков «Страсти» (Илл.6), которые также находятся в Базеле. Рисунки, без сомнений, связаны с серией «Серые Страсти» и представляют все сцены, кроме «Воскресения». Фон рисунков окрашен в голубой, так же, как и в рисунке к «Эпитафии сестер Веттер», сам рисунок написан коричневой тушью. Тилман Фолк отмечает отличную от Гольбейна Старшего манеру, и считает работы копиями с несохранившихся рисунков.¹⁴⁸ В действительности эти рисунки были созданы в Базеле. Такой вывод делает Э. Виман на основании водяных знаков, которые позволяют датировать листы 1510-ми годами.¹⁴⁹ Тем не менее, возможность сделать копии с оригинальных

¹⁴⁸ Falk, T. Katalog der Zeichnungen des 15. und 16. Jahrhunderts im Kupferstichkabinett Basel. Basel, 1979. S. 84.

¹⁴⁹ Hans Holbein D. A Die Graue Passion In Ihrer Zeit. Aus. Kat. Elisabeth Wiemann Staatsgalerie Stuttgart, 2010. S. 312.

рисунков была только у художников, имеющих связь с мастерской. По этой причине эти рисунки приписываются Йоргу Швайгеру, который родился в Аугсбурге около 1470 года, работал ювелиром и был связан с мастерской Ганса Гольбейна Старшего до 1507 года (затем он уезжает в Базель). Возможно, рисунки были скопированы с других копий, привезенных в Базель, так как сложно представить, что оригинальные эскизы были вывезены из мастерской.

Зачем Йорг Швайгер (или другой художник) копировал рисунки, неизвестно, так как прекрасная сохранность листов и отсутствие следов работы с ними показывает, что они не были использованы в дальнейшем.

Надо сказать, что между рисунками и живописными работами существуют различия. Например, на рисунках у Иисуса во всех сценах отсутствует нимб; лицо Христа изображается по-разному; меняется положение фигур в пространстве; в рисунках отсутствует рисунок керамических плиток пола. В то же время, детали костюмов и общая композиция повторяется почти без изменений.

Таким образом, хотя рисунки явно были созданы не Гольбейном, и даже не в Аугсбурге, они демонстрируют популярность «Серых Страстей», так как, напомним, серия была создана между 1494 и 1500 годами, то есть почти за десять лет до предположительного создания рисунков.

Последняя серия, которая будет рассмотрена, наиболее важна для нашего исследования. Это рисунки, хранящиеся в Кабинете графики Художественной галереи Аугсбурга представляют сцены «Страстей» и «Жизни Марии» и, безусловно, связаны с Кайсгеймским алтарем.

В серии представлены: «Бичевание» (Илл.13), «Коронование терновым венцом» (Илл.12), «Несение креста» (Илл.11), «Обрезание» (Илл.14), «Смерть Марии» (Илл.16), «Поклонение волхвов» (Илл.15). Крупноформатные рисунки (31,5х 26,1 см) выполнены на бумаге пером, акварелью и гуашью. Скорее всего, эти тщательно раскрашенные рисунки были не предварительными, а создавались как презентационные: в мельчайших

подробностях автор изображает костюмы, головные уборы, детали интерьера и главное – живые лица персонажей.

Несмотря на заметную связь с Кайсгеймским алтарем, рисунки отличаются и композиционно, и с точки зрения иконографии.

Так, например, в сценах «Бичевание», «Коронование терновым венцом» и «Несение Креста» композиция схожа, но в живописной работе появляются другие персонажи, да и Иисус явно изображен по-другому. В сцене «Несения Креста» голова Христа повернута влево, в то время как на рисунке вся фигура направлена вправо. Кроме того, слева фигура Марии иконографически соответствует рисунку, а фигура Иоанна развернута в другую сторону. В сцене «Бичевания» поза Христа идентичная той, что на рисунке, однако его лицо сильно отличается. Говоря о сцене «Коронование терновым венцом», можно отметить только общую схожесть композиции.

Что касается сцен «Обрезание» и «Поклонения волхвов», то здесь совпадений не многим больше. Во-первых, вновь в изображениях из Кайсгеймского алтаря больше персонажей. Во-вторых, отличаются композиции: сцены на рисунке зеркальны по отношению к живописным. Но персонажи, например, волхвы, точно повторяют изображенных в Кайсгеймском алтаре.

Возможно, эти рисунки – наработки мастерской, которые использовались в разных работах впоследствии, хотя первоначально не являлись подготовительными для какого-то конкретного произведения.

Рисунки «Страстей» и «Жизни Марии» демонстрируют высокое мастерство – художник находит наилучшие варианты для размещения фигур в пространстве, они соразмерны величине листа и даже изображаемой сзади архитектуры. Очертания фигур написаны, по всей видимости, сначала пером, а затем проработаны кистью – таким образом, удается достичь максимально объемности форм. Несмотря на детализацию, рисунки сохраняют цельность впечатления.

Наконец, самым интересным рисунком для нас является «Смерть Марии», так как точно такой же рисунок был обнаружен в отделе рисунков Государственного Эрмитажа (Илл.17).

Рисунок, хранящийся в Эрмитаже, имеет такой же размер, как и аугсбургские – 31х26 см. и был однажды упомянут в каталоге 1961 года М. В. Доброклонским – «Исполненное пером и акварелью «Успение Мадонны» является образцом того типа тщательно законченных рисунков, которые предоставлялись заказчику как проект намечаемой к выполнению картины. По традиции рисунки этой группы обычно обозначаются итальянским термином «моделло». Характерный по стилю лист Эрмитажа отличается исключительной свежестью своих звучных красок».¹⁵⁰

Действительно, замечательный эрмитажный рисунок является точным повторением того, что находится в Аугсбурге. Единственное, что их отличает – манера исполнения. В эрмитажном рисунке изображение предельно детализировано, значение контура увеличивается по сравнению с аугсбургским. Кроме того, если в аугсбургском рисунке линии более небрежные, они толще и чаще прерываются, то в эрмитажном, напротив, линии уверенные и при этом тоньше, автору удается передать более тонкие нюансы – ресницы Марии, завивающиеся локоны апостолов или направление взгляда некоторых персонажей. Возникает ощущение, что именно эрмитажный рисунок был создан Гансом Гольбейном Страшим, в то время как рисунок из Аугсбурга одним из художников его мастерской, возможно, Зигмундом Гольбейном.

В таком случае, возникает вопрос: как именно была сделана такая копия? Кажется, возможным предположить, что было использовано что-то наподобие кальки – различия между рисунками в изображении мелких деталей – рисунок глаз и ресниц, волосы и бороды, в то же время сама композиция скопирована буквально до миллиметра. Представить, что было возможным

¹⁵⁰ Государственный Эрмитаж: графика (альбом) / Сост. М. В. Доброклонский. М., 1961. С. 6.

сделать такую копию без оригинала сложно. На наш взгляд, именно поэтому и линии в аугсбургском рисунке толще и неуверенней – так как подложив каким-то образом оригинал под лист, художник следовал за рукой Гольбейна Старшего, а самые мелкие подробности повторить таким образом кажется сложным.

Несколько отличается и окраска – цвет рисунка из Эрмитажа более насыщенный, возможно, из-за лучшей сохранности. Кроме того, в эрмитажном рисунке у крайнего правого персонажа в желтых одеяниях такого цвета пояс, а в рисунке из Аугсбурга пояс раскрашен светло-голубым.

В Кайсгеймском алтаре сцена «Смерть Марии» напоминает изображение на рисунке общей композицией: сидящая Мария и склоненный над ней апостол с пальмовой ветвью и свечой в руке. Однако, все остальное – персонажи, одежды и все, что окружает Марию отличается. Таким образом, говорить о том, что этот рисунок был предварительным, не представляется возможным. Для чего создавался этот рисунок только предстоит выяснить.

Зачем была создана копия с рисунка, остается неясным. Можно предположить, что художник из мастерской мог сам использовать их как предварительные, или же рисунки множились, чтобы разослать заказчикам. В любом случае, становится понятно, что эрмитажный рисунок – работа Ганса Гольбейна Старшего. Более того, вся серия, обнаруженная в Аугсбурге, по всей видимости, была сначала создана Гольбейном Старшим.

Нам бы хотелось выразить искреннюю благодарность старшему научному сотруднику Отдела западноевропейского искусства Государственного Эрмитажа и хранителю голландских, фламандских и немецких рисунков до 1800 года – Алексею Олеговичу Ларионову, не только за предоставленную возможность лично познакомиться с рисунками, но и за помощь советом.

ГЛАВА 2. ЗИГМУНД ГОЛЬБЕЙН

2.1. БИОГРАФИЯ ЗИГМУНДА ГОЛЬБЕЙНА

Зигмунд Гольбейн родился в Аугсбурге около 1470 года в семье Михаэла Гольбейна, кожевника, и Анны Маир. Зигмунд — младший брат Ганса Гольбейна Старшего, дядя Ганса и Амброзиуса. К сожалению, о жизни и творчестве Зигмунда известно очень мало, точно мы знаем только то, что он умер в Берне в 1540 году. Известно также, что художник работал в мастерской Ганс Гольбейна Старшего.

Сохранились рисунки серебряным карандашом Ганса Гольбейна Старшего, на которых изображен Зигмунд. Мы можем представить, как выглядел художник. Существует два практически идентичных рисунка, которые находятся в собрании Гравюрного кабинета в Берлине и в Британском музее.

Рисунок, хранящийся в Британском музее, был выполнен в 1512 году серебряным карандашом, черными чернилами и красным мелом. Ганс пишет погрудный портрет брата Зигмунда в профиль — художник изображен с длинными волнистыми волосами до плеч, недлинной бородой и усами. Гольбейн Старший тщательно прописывает морщины вокруг глаз уже немолодого художника, большой нос с горбинкой, сомкнутые губы и вдумчивый, сосредоточенный, но открытый взгляд. Безусловно, Ганс симпатизирует брату, и Зигмунд представляется зрителю очень приятным человеком — с одной стороны, уверенным в себе, с другой стороны, открытым. В верхней части листа — надпись: «Зигмунд Гольбейн художник брат Ганса Старшего». И дата — 1512.

Этот рисунок был ранее в собрании Иоахима фон Зандрарта, известного художника и коллекционера, который предположил, что автор рисунка - Ганс Гольбейн Младший, а также Иоахим фон Зандрарт опубликовал гравюру с рисунком в биографии художников¹⁵¹. Рисунок впервые был приписан

¹⁵¹ Sandrart, J. von, *Academie der Bau-, Bild- und Mahlerei-Künste von 1678...* S. 247.

старшему Гольбейну в работе А. Вольтмана¹⁵². Кроме того, этот рисунок является единственным задокументированным портретом Зигмунда Гольбейна, так как берлинский рисунок подписан другой рукой позднее — «Зигмунд Гольбейн — художник».

Благодаря рисунку Ганса Гольбейна Старшего, который изображает Зигмунда, можно представить, как выглядел художник, и предположить, в каком году он родился. Зигмунду около сорока лет на портрете 1512 года, то есть умирает он в 1540 году в Берне, будучи уже пожилым человеком — ему около 70 лет.

О жизни Зигмунда известно лишь несколько фактов из архивных документов — налоговых и судебных книг. В 1501 году Зигмунд был вовлечен в работу над алтарем для доминиканской церкви во Франкфурте вместе с другим помощником, Леонардом Беком¹⁵³. С 1504 по 1509 год Зигмунд живет в доме своего брата, однако не совсем ясно, работает ли он в это время в мастерской. С 1504 года имя Зигмунда регулярно появляется в налоговых книгах Аугсбурга рядом с именем Ганса Старшего, но всегда упоминается на втором месте, скорее всего потому, что он был младшим из двух братьев¹⁵⁴. Существует мнение, что Зигмунд был помощником в мастерской брата только в юношеские годы, а позднее он основывал собственное дело (возможно, он занимался не живописью).

С 1509 года Зигмунд, по всей видимости, переезжает в дом на улице Циммеройтхауз¹⁵⁵ (в налоговых книгах теперь упоминается по этому адресу). Можно предположить, что это связано с ссорой братьев — Зигмунда и Ганса: существуют документы, подтверждающие их ссору. Так, выясняется, что художник подавал на старшего брата судебный иск в январе 1517 (скорее всего, Ганс не заплатил ему за участие в работе или, возможно, Зигмунд

¹⁵² Woltmann A. Holbein und seine Zeit. Leipzig, 1876. Bd.1. S. 85.

¹⁵³ Krause K., Hans Holbein der Ältere. München, 2002. S. 147.

¹⁵⁴ His E. Alte Zweifel und neue Vermutungen über den Urheber der Sebastiansaltartafel... S. 214

¹⁵⁵ Ibid. S. 215.

помогал брату и одалживал ему деньги, которые тот не вернул)¹⁵⁶. Финансовые обстоятельства Гольбейна Старшего в 1515 и 1516 годах не позволяли не только заплатить долги, но даже платил налоги. Зигмунд оплачивал налоги за брата после отъезда из Аугсбурга¹⁵⁷. После отъезда из Аугсбурга в 1518 году о художнике почти ничего неизвестно — он уезжает в Берн и пропадает на 22 года.

О жизни Зигмунда Гольбейна в Берне, к сожалению, нам ничего неизвестно. Однако в 1540 году Зигмунд пишет завещание, содержание которого доказывает, что художник продолжает работу в Швейцарии. Текст документа, который сохранился в архивах, кажется нам очень интересным, и далее он будет приведен полностью. Он свидетельствует о финансовой самостоятельности (или даже богатстве) Зигмунда, а значит он продолжал создавать работы, которые, к тому же, были востребованы. Во-вторых, завещание дает представление о том, как Зигмунд относился к племяннику Гансу. Амброзиус не упоминается, что свидетельствует о его смерти. Наконец, кажется справедливым привести текст полностью в исследовании, посвящённом художнику, потому что так или иначе, это единственное, что без сомнения оставляет Зигмунд Гольбейн – ни одно его произведение не подписано.

Альфред Вольтман в труде «Гольбейн и его время»¹⁵⁸ приводит текст завещания Зигмунда. Мы сохраняем пунктуацию оригинального документа:

«Я, Зигмунд Гольбейн, художник, признанный гражданин Берна, заявляю этим завещанием, чтобы устранить все распри и раздоры, которые могут возникнуть в моей семье после моей смерти, из-за небольшого имущества, которое я оставляю после себя и которое может не перейти к тем, кому я завещаю это, что я сделал это в своей последней воле с безупречным

¹⁵⁶ Schmidt, W. Untersuchung der Frage, wann Hans Holbein... S. 62.

¹⁵⁷ Ibid. S. 60.

¹⁵⁸ Woltmann A. Holbein und seine Zeit. Leipzig, 1876. Bd.1. S. 105-106.

вниманием, со здравым умом и здравым смыслом, и в крепком здоровье; никто не уговаривал меня, и никто не заставлял меня угрозами, это лишь моя собственная воля, так же, как и любого другого свободного гражданина и вассала города Берна.

Меня побуждают в настоящее время исполнить мою волю те обстоятельства, что я склонен ехать в Аугсбург к своей семье, и соображение о том, что смерть может каким-либо образом застичь меня до моего возвращения из путешествия.

Мы все являемся волей и провидением нашего милосердного Господа Бога, и, поскольку я, к тому же, теперь стар, смерть может быть очень близка ко мне. Поэтому я заявляю, что до тех пор, пока это завещание не будет отменено мной, оно должно быть полностью соблюдено.

Во-первых, я завещаю моему дорогому племяннику Гансу Гольбейну, художнику, Гражданину Базеля, как моему кровному родственнику одного со мной рода и имени, а также с особой любовью, которую я испытываю к нему, и учитывая близость, в которой мы с ним находимся, бескорыстно все товары и имущество, которые у меня есть и которые я оставляю в городе Берн, а именно: мой дом и внутренний двор, а также сад позади, стоящий на Брунненгассе, на солнечной стороне, над стеной „Тром“, рядом с домом портного Георга Циммермана. В указанном имуществе нет долгов, за исключением пяти фунтов, которые я должен выплатить господину Бемхарду Тиллману, казначею совета в Берне, за денежные кредиты.

Моя серебряная утварь, домашняя мебель, краски, художественное золото и серебро, инструменты для рисования и другие вещи, все без исключения, он должен присвоить себе как назначенный мной наследник, иметь это в своем распоряжении, делать с этим, что ему захочется и жить как со своей собственностью и имуществом, не ограниченный сестрами или кем-либо.

То, что я здесь завещал, будет найдено в отдельном свитке, чтобы мой кузен мог лучше изучить его.

Далее, моя сестра Урсула Мессершмид в Аугсбурге задолжала мне определенную денежную сумму, которую одолжил я ей с процентами, непоплаченный процент составляет около пятидесяти гульденов. Этот долг, а также то, что у меня есть где-либо в Аугсбурге - это бесполезные вещи и мой профессиональный инвентарь, независимо от того, что это, все без исключения должно быть поделено поровну между моими сестрами, - Анна Эльчингер из монастыря Св. Урсула на улице Шваль, и Маргрет Херварт из Эсслингена; И они должны быть удовлетворены этим, и не будут требовать остального, или какие-либо образом раздражать моего племянника Ганса.

И таким образом. я завершаю это мое последнее свидетельство, оставляя себе, по обычаю, право изменять его, уменьшать его и увеличивать, полностью отменяя его и назначая иначе, пока я нахожусь в своих чувствах и уме, и поскольку моя последняя воля будет найдена, она будет соблюдена и соблюдена во всех подробностях, и вся опасность и хитрость будут устранены в силу этого документа.

Свидетелями этого были осторожный, добрый и мудрый Бернхард Тиллман, казначей совета, член совета Энтони Нолл и Ханс Адамс, портной и гражданин Берна. И для подлинного утверждения всего этого я, завещатель Зигмунд Гольбейн, попросил моего дорогого друга, упомянутого выше Бернхарда Тиллмана, публично поставить свою печать и мою. На этом я, тот самый Бернхард Тиллман, которого он называет в своем завещании, заявляю мое присутствие в сделке и запечатываю завещание своей печатью внутри и снаружи. От меня и моих наследников не будет никакого ущерба. Сделано шестого сентября 1540 года».

Смерть Зигмунда последовала вскоре после составления завещания. Это доказывает указание из управления города Берна от 18 ноября 1540 года, в котором содержится требование написать в Аугсбург и в Базель, что Зигмунд Гольбейн мертв, и что он оставил после себя завещание, в котором он завещал разные вещи нескольким людям в этих городах, и когда они подадут заявку и пришлют уполномоченного, наследство должно быть им выдано. Завещание

также свидетельствует, что Зигмунд был уважаемым человеком в городе – об это говорит и Вольтман¹⁵⁹.

Подводя итог, можно сказать, что информации о Зигмунде Гольбейне крайне мало – мы не знаем, какова была его роль в мастерской, когда он вошел в нее и когда ее покинул. Доподлинно неизвестно, чем занимался Зигмунд в Берне, однако становится очевидно, что за свою долгую жизнь он создал некоторое количество произведений, стал состоятельным человеком и почитаемым гражданином Берна, и, надо надеяться, что произведения его еще будут обнаружены. К сожалению, ни одна из работ Зигмунда не подписана и не существует документов, подтверждающих его авторство, так что говорить о его творчестве можно, основываясь лишь произведениях, приписанных ему по стилистическим соображениям.

2.2. РАБОТЫ, ПРИПИСЫВАЕМЫЕ ЗИГМУНДУ ГОЛЬБЕЙНУ

Зигмунд Гольбейн – художник, о творчестве которого почти ничего не известно. В этой части исследования мы проанализируем работы Зигмунда и предложим ряд исследовательских гипотез, касающихся особенностей его стиля. При атрибуции работ Зигмунда возникает несколько сложностей. Во-первых, не существует работ, которые можно было бы с полной уверенностью назвать работами кисти Зигмунда. Причина – отсутствие подписей и письменных источников, подтверждающих его авторство. Во-вторых, до сих пор возникают вопросы о датировке работ, поэтому нам сложно о том, как стиль художника менялся с годами. Наконец, несомненное влияние мастерской старшего брата провоцирует многочисленные сомнения в том, какие именно черты характеризуют стиль Зигмунда как самостоятельный.

На данный момент исследователи приписывают Зигмунду создание трех алтарей, которые сохранились только частично. Первый из них – алтарь «Мученичество апостолов». Из двенадцати досок сегодня осталось только две,

¹⁵⁹ Woltmann A. Holbein und seine Zeit... S.106.

остальные погибли во время Второй мировой войны в Нюрнберге. Первое время уцелевшие картины хранились в Родельхейме во Франкфурте-на-Майне, но затем были перенесены в Епархиальный музей Лимбурга. Сохранившиеся панели изображают мученичество апостола Фаддея и Симона Кананита. Панель «Мученичество св. Фаддея» (120,2 x 70,4 см) родом из мастерской Ганса Гольбейна Старшего: на панели сохранилась подпись «HANS HOLBEIN MA(LER)». К. Бойтлер считает автором алтаря «Мученичество апостолов» именно Зигмунда.¹⁶⁰

Согласно некоторым латинским источникам (см., например, «Римский мартиролог»¹⁶¹ от 28 октября), Симон проповедовал Благоую Весть вместе с апостолом Иудой Фаддеем в Египте и Персии, где оба были преданы мученической смерти (распилены заживо железной пилой) и похоронены. По этой причине в Латинской Церкви у апостолов совпадает день памяти – 28 октября. Зигмунд следует общепринятой традиции совместного изображения апостолов и связывает сцены мученичества обоих, помещая их на соседние доски.

Изображение фигур, одежд и головных уборов, построение многофигурной композиции доказывает, что панели родом из мастерской Гольбейна.¹⁶² К сожалению, говорить о живописи сегодня можно основываясь лишь на словах К. Бейтлера, так как найденные репродукции очень плохого качества. Исследователь отмечает, что «Мученичество апостолов» отличается от работ Ганса Гольбейна Старшего манерой исполнения. Он пишет, что мазок Зигмунда более живой в отличие от тонкой живописи его брата.¹⁶³

Композиции обеих картин схожи и показывают апостолов перед казнью. Иуда Фаддей ожидает смерти, молясь на коленях, руки его сложены в

¹⁶⁰Beutler, C. und Thiem, G.: Hans Holbein der Ältere: Die spätgotische Altar- und Glasmalerei. Augsburg 1960.S.78.

¹⁶¹ Римский мартиролог. [Электронный ресурс]. - Режим доступа: <http://www.liturgialatina.org/martyrologium/20.htm> (дата обращения: 23. 04. 2017).

¹⁶²Ibid.

¹⁶³Beutler, C., Thiem, G.: Hans Holbein der Ältere: Die spätgotische Altar- und Glasmalerei...S.80.

молитвенном жесте. Со всех сторон его обступили палачи в разнообразных одеждах, которые Зигмундом явно заимствуются из работ Ганса Гольбейна Старшего, например, из алтаря «Серые страсти». Св. Симон Кананит также изображен коленапреклонённым, а фигура его развернута вправо, то есть фигуры апостолов обращены друг к другу. Лица святых выражают спокойствие и отрешенность от происходящего вокруг, в то время как выражения лиц палачей преисполнены ненавистью. Мастер стремится показать пространственную глубину, подобная расстановка фигур также характерна для ранних работ мастерской. Обе сцены связаны единым темно-синим фоном, в глубине изображения, на разрушенной колонне, можно заметить беса.

Формы трактованы обобщенно, в них нет аристократической изысканности Ганса Гольбейна Старшего: жёсткой линией обрисованы тяжелые ниспадающие складки одежды; телесность и устойчивость фигур апостолов отличается от бесплотности и изящности, которую мы обнаруживаем в ранних работах Гольбейна Старшего. Основой цветовой гаммы в этих створках является противопоставление ярко-красных мантий святых и светло-зеленых одежд палачей. Своей простотой и сдержанностью колорит отвечает пластической четкости и ясности форм.

Алтарь «Мученичество апостолов» – хронологически первое из тех произведений, что приписываются Зигмунду, однако, по нашему мнению, алтарь был создан позже, чем другое произведение Зигмунда Гольбейна – две створки со сценами «Раздевание Иисуса» (Илл. 18) и «Иисус перед распятием» (Илл. 19) (154,7х55,6 см), хранящиеся в Музее изящных искусств в Монреале. Возможно, первоначально они являлись частью алтаря со сценами Страстей, остальные части которого утеряны.

Кристиан Бейтлер предполагает, что доски были наружными панелями триптиха: в центре предполагается резная деревянная скульптура «Распятие»,

а в открытом виде на крыльях – сцены «Погребение» и «Снятие с креста».¹⁶⁴ С мнением К. Бейтлера не соглашается Э. Виман: она утверждает, что доводы о расположении досок и о сюжетах, которые были использованы, в должной мере не подкреплены ни эскизами, ни документами.¹⁶⁵

На первом плане – сцена «Раздевание Христа». Сутулое тело связанного Христа изображено в центре и развернуто в профиль, лицо представлено фронтально. Со всех сторон его обступили римские солдаты, один из них стягивает с Иисуса одежду. В толпе можно заметить Марию, она опускает голову, и образ ее наполнен скорбью. Подле неё изображены скорбящие женщины – у всех, как и у Иисуса, замечаем нимбы. Мастер уделяет много внимания жестикеуляции – руки одних сжаты в кулаки, другие держат различные предметы.

Интересно, что в Евангелии не описано раздевание Христа, а только лишь то, как солдаты делили одежды уже после распятия: «Воины же, когда распяли Иисуса, взяли одежды Его и разделили на четыре части, каждому воину по части, и хитон; хитон же был не сшитый, а весь тканый сверху. Итак сказали друг другу: не станем раздирать его, а бросим о нём жребий, чей будет» (Ин. 19:23-24).

На заднем плане показана сцена прибывания Христа. Действие разворачивается на фоне пейзажа: среди скалистой местности, между холмами виднеется купол большого здания в Иерусалиме. Истощенное тело Иисуса помещено на лежащий на земле крест, возле которого разбросаны череп и кости Адама. Тело Христа неподвижно, голова немного повернута набок – мы не можем рассмотреть выражение его лица, но, кажется, Христос не оказывает сопротивления солдатам и стойко принимает мучительную смерть. Единственное, что кажется непонятным – это почему тело Иисуса прикрито одеждami, которые были отняты солдатами в сцене на первом плане.

¹⁶⁴ Ibid. S.79.

¹⁶⁵ Hans Holbein D. A Die Graue Passion In Ihrer Zeit. Aus. Kat. Elisabeth Wiemann. Staatsgalerie Stuttgart, 2010. S.316.

Один из воинов изображен сидящим на правом предплечье Иисуса, он держит в руках молот и прибивает ладонь осужденного к краю перекладки. Одновременно другие солдаты вытягивают веревками левую руку и ноги Христа – они протаскивают веревку через заранее вкопанный в землю столп. В правой части можно заметить несколько женских фигур – это, скорее всего, Мария и скорбящие женщины, а с левой стороны – две мужские фигуры, которые не принимают непосредственного участия в казни. Мужчина в конусообразном головном уборе и красных одеждах, указывающий на Иисуса, может быть идентифицирован как Понтий Пилат.

Другая створка показывает сцену «Иисус перед распятием». В центре изображен сидящий на кресте Христос, ноги его вытянуты, одной рукой он поддерживает голову, другой опирается на землю. Истощенное и изнеможенное тело Христа кажется почти бескровным на фоне ярких одежд стражников. Серый цвет лица создает образ человека измученного, но стойко принимающего свою участь.

Окружившие Иисуса солдаты готовятся к казни: одни просверливают отверстия в кресте, другие связывают Христа. Изображенный справа от Христа солдат удерживает Иисуса за плечо и замахивается, готовясь к удару. Лицо Иисуса и его отсутствующий взгляд выражает одновременно и горечь, и безразличие к суете, которая его окружает.

На заднем плане представлена ещё одна сцена: солдаты поднимают крест с уже распятым Иисусом. Художник попытался как можно подробнее и достовернее показать сам процесс казни: два солдата с левой стороны поднимают крест, подпирая его длинными палками с подковообразными наконечниками, а с правой – тянут крест с помощью веревок. Понтий Пилат изображен между ними, у левого края доски – фигура скорбящей Марии.

Сцены, представленные на обеих досках, не описаны в Евангелии. Скорее всего, эти мотивы появились в Средние века в связи с популярностью изображения циклов Страстей. События, происходящие между прибытием на место казни и распятием и подготовкой креста к казни, способ прибавления

Христа – все, как сообщается Э. Виман, было описано в Латинской патрологии.¹⁶⁶

Можно отметить, что изображения выполнены в едином стиле с ранними работами Ганса Гольбейна Старшего. Их объединяет композиционная схема, где главная фигура изображена в центре и расположена фронтально, фигуры с двух сторон от нее изображены в профиль, как в сцене «Сретения» в Вейнгартенском алтаре. Кроме того, в изображении заметны иконографические заимствования из алтаря «Серые страсти»: положение фигур, их костюмы и головные уборы (например, тюрбан в сцене «Воскресения» имеет сходство с головным убором в сцене «Раздевание Христа»).

По сравнению с изображением «Мученичества апостолов», в этих створках обращает на себя внимание большая схематичность в композиции. В обеих створках нет покоя и устойчивости, это чувство усиливается из отсутствия горизонталей. Мастер стремится к орнаментальности и декоративности в колорите и в рисунке. Второй сюжет в верхней части створки расположен не в том же пространстве, он словно вклеен в общую композицию – художник проводит волнистую линию, отделяя изображение на первом плане, что показывает отсутствие стремления к реалистичности. Ганс Гольбейн Старший в Вейнгартенском алтаре тоже помещает второй сюжет на второй план, но отделяет его балконом. Действие при этом будто бы происходит в реальном пространстве, связанном с пространством первого плана. Кроме того, в двух панелях «Христос перед распятием» и «Раздевание Христа» фигуры расположены очень плотно друг к другу, а связь между сценами первого и второго плана не так продумана, как в сценах Вейнгартенского алтаря – персонажи несколько отличаются, и выбор сюжет не до конца понятен.

¹⁶⁶Hans Holbein D. A. Die Graue Passion In Ihrer Zeit. Aus. Kat. Elisabeth Wiemann. ... S.317.

Учитывая все вышесказанное, можно утверждать, что створки, хранящиеся в Монреале, могли быть созданы в ранний период творчества Зигмунда.

Еще один алтарь, сохранившийся не полностью, показывает «Страсти Христа». Створки «Коронование терновым венцом» (Илл.23) и «Несение креста» (Илл.22) находятся в Художественном музее Базеля, две других – «Бичевание» (Илл.20) и «Христос перед Пилатом» (Илл.21) хранятся в Национальном музее Варшавы. К. Бейтлер приводит доводы в пользу того, что все доски относились к одному алтарю: он указывает на то, что у них совпадает размер, композиционные принципы и сюжетика, а также на то, что все доски происходили из одной коллекции.¹⁶⁷

К. Бейтлер предполагает, что изначально алтарь был двухстворчатым – на внешних створках были изображены «Бичевание» и «Коронование терновым венцом», а на внутренних – «Христос перед Пилатом» и «Несение креста».¹⁶⁸ Такой вывод был сделан после обнаружения следов от клея на досках «Христос перед Пилатом» и «Коронование терновым венцом»: стыки от следов совпали, эти две сцены были представлены с обеих сторон крыла алтаря. В средней части, по мнению Бейтлера, находилась резная деревянная скульптура «Распятие».¹⁶⁹ Алтарь содержал также пределлу, местоположение которой сегодня, к сожалению, неизвестно.

Сцена «Коронование терновым венцом» изображает сидящего Иисуса в красной мантии, руки его связаны, голова склонена набок. Фигура Христа – в центре композиции, вокруг него – три персонажа: это стражники, которые кладут ему на голову терновый венец. Мужчина, изображенный справа от Христа, подносит кулак к лицу осужденного. Четвертая фигура в глубине полотна – Пилат в характерном головном уборе и с густой седой бородой. Он смотрит на зрителя и указывает на Христа. Внешность Пилата знакома нам –

¹⁶⁷Beutler, C., Thiem, G.: Hans Holbein der Ältere: Die spätgotische Altar- und Glasmalerei... S.80

¹⁶⁸Ibid. S.80

¹⁶⁹Ibid.

в алтаре «Серые страсти» мы уже встречали идентичный образ в таком же головном уборе. Кроме того, этот же образ разработан на листе с четырьмя мужскими головами (Британский музей). Рисунок верхней правой головы часто встречается в работах мастерской Гольбейна – густая седая борода, большой нос с горбинкой, выступающая нижняя губа и близко посаженные глаза.

Зигмунд пользуется небогатой, но звонкой и четко разграниченной палитрой – ярко-красным написаны мантии Христа, головные убора Пилата и одного из воинов, а также одежды стражника в верхнем правом углу; темно-зеленым написаны одежды двух стражников: медно-желтым и белым мастер пишет некоторые детали одежд. Композиция напоминает сцену «Коронование» из «Эпитафии сестер Веттер» – три стражника, один из них изображен коленопреклоненным, два остальных изображены в таких же позах, как в работе Зигмунда. Однако вытянутый формат доски вынуждает художника плотнее группировать фигуры.

В створке «Несение креста» Иисус также изображен в центре, фигура его, представленная в три четверти, развернута влево. Плащ Христа спадает тяжелыми угловатыми складками. Множество персонажей окружают изможденного Христа, позади него – Симон, помогающий ему нести тяжелый крест. Воины связывают Иисуса веревками, в руках некоторых копья. Воины что-то кричат Марии и Иоанну, чьи фигуры расположены у правого края доски. Иоанн со светлыми длинными и вьющимися волосами изображен фронтально, а Мария склоняет голову в его сторону. За фигурами справа открывается вид на пейзаж – на фоне темно-синего неба виднеются силуэты городских башен.

Композиция этой створки также напоминает соответствующую сцену из «Эпитафии сестер Веттер» – художник повторяет практически без изменений позу Христа и жест его руки, фигура Марии и ее расположение также совпадает. Самое интересное – как автор заимствовал образ Симона: он изображен в схожих по форме и цвету одеждах, а главное – точно так же

обхватывает тяжелый крест. Кроме того, обнаруживается сходство с рисунком «Несение креста» из Кабинета графики в Аугсбурге, где Мария и Иоанн изображены с другой стороны, но в схожей иконографии – склонившая голову Марии и Иоанн со светлыми волосами. Образ Иисуса, выражение его лица, а также жест руки с отставленным указательным пальцем также совпадают с изображенными на «Несении креста» Зигмундом Гольбейном.

«Бичевание» показано в интерьере: на темном фоне изображен Пилат и три воина, которые со всех сторон обступили Христа, привязанного к столбу. Изнеможенное тело Христа помещено в центр, взгляд его опущен, лицо не выражает никаких эмоций. В то время, как лица воинов искажены гримасами, Пилат, указывающий на Христа, напротив, сосредоточен и строг. Колонна с узорчатыми капителями встречается также в створке «Коронование терновым венцом». И снова мы обнаруживаем несомненное сходство с «Эпитафией»: подобным образом расположены в пространстве фигуры всех участников сцены. Однако, рассматривая створки «Бичевание», нельзя не заметить отличную от других створок иконографию Христа. В предыдущих створках серьезное и грустное лицо Христа имеет овальную форму с острым подбородком, скрытым короткой бородой. Нос Христа длинным большим носом и несколько нависающими надбровными дугами, то в створке «Бичевания» форма скорее напоминает треугольник – высокие скулы и большой лоб, большие глаза навыкате, недлинные вьющиеся волосы, маленький аккуратный нос – все это делает образ Христа более женственным. Кроме того, если сравнить написана стопа Иисуса на створке «Бичевание» и «Христос перед Пилатом», где отчетливо видны проступающие сухожилия, становится очевидным, что Иисус на створке «Бичевание» написан другим мастером. По непонятным причинам, Бейтлер этого не отмечает, хотя, думается, что это дает основание не приписывать створку Зигмунду Гольбейну.

«Христос перед Пилатом» показывает Христа в серой длинной мантии на темном фоне, вокруг него девять персонажей. Внешность каждого из них

индивидуальна. Справа от Христа в профиль изображена фигура Пилата в красных одеждах, на шее у него ювелирное украшение. Он держит руки над плоской чашей, а один из его слуг омывает руки Пилата водой из глиняного кувшина. Сидя на троне, Пилат оказывается выше Иисуса и смотрит прямо на него, взгляд Христа, напротив, направлен в сторону.

Толпа, окружающая Христа на всех четырех створках, изображена очень экспрессивно. Все персонажи занимают каким-то делом: бьют Христа, обвязывают его веревками, замахиваются плетями и оживленно разговаривают друг с другом. В «Серых страстях» персонажи изображены в схожих головных уборах и одеждах (например, рыцарь с поднятым забралом в сцене «Поругание»), и их образы, также, как и в створках, созданных Зигмундом, повторяются от одной сцены к другой. Головы из «Серых страстей» воспроизведены Зигмундом практически буквально, лица слуг и воинов повторяются и в сцене «Христос перед Пилатом», и в сцене «Бичевания» – иногда повторяются целые связки персонажей, что обеспечивает цельность изображения и повествовательность. Персонажи, которых изображает и Ганс, и за ним – Зигмунд, трактуются как живые люди, обладающие определенным характером, видимо, поэтому проработке их индивидуальной внешности было уделено столько внимания. Несмотря на некоторую скованность поз, формы, используемые Зигмундом невероятно выразительны. Благодаря ярким краскам его произведения заметно стилистически отличаются от работ Ганса Старшего. Тщательный подготовительный рисунок Гольбейна Старшего уступает место живописности, а манера исполнения Зигмунда более жёсткая: движения людей угловатые и порывистые. При этом фигуры тяжеловесные и устойчивые, мастер стремится к реалистичности в трактовке форм. Мы можем предположительно датировать створки началом 1500-ых годов, временем, когда был написан алтарь «Мученичество апостолов».

Другая картина, «Христос в доме Симона» (Илл. 24) (156,6x57,5см), хранящаяся в Художественном музее Базеля, была упомянута Кристианом

Бейтлером в каталоге картин Зигмунда Гольбейна и датирована 1490-ми годами.¹⁷⁰

Слева от круглого стола изображена фигура сидящего Христа, который благословляет правой рукой коленопреклоненную Марию Магдалину. За столом изображены также сидящие Симон Фарисей и неизвестный молодой человек. Справа – стоящий слуга, который наливает из кувшина вино в стакан, другой слуга между сидящими за столом держит опахало над их головами. На заднем плане, открывается вид на горный пейзаж с лесом на фоне темного неба. Кроме того, в небесах парит кающаяся Мария Магдалина, поддерживаемая шестью ангелами.

К. Бейтлер предполагает, что хорошо сохранившаяся панель, возможно, была частью алтаря Магдалины.¹⁷¹ Кроме того, исследователь отмечает связь с алтарём «Распятие» (Музей изящных искусств, Монреаль). По его мнению, схожий размер и изображение двух сцен на одной доске дает возможность предположить, что доски составляли один алтарь. Но другой тип изображенного Христа и различные узоры нимбов заставляет нас сомневаться в этой теории.

Сцена на первом плане происходит из Евангелия от Луки (7:47-50), где Христос произносит следующие слова: «А потому сказываю тебе: прощаются грехи ее многие за то, что она возлюбила много, а кому мало прощается, тот мало любит. Ей же сказал: прощаются тебе грехи. И возлежавшие с Ним начали говорить про себя: кто это, что и грехи прощает? Он же сказал женщине: вера твоя спасла тебя, иди с миром».

Изображение на втором плане связано с «Золотой легендой», рассказывает об отшельничестве Марии Магдалины: «Между тем блаженная Мария Магдалина, жаждущая высшего созерцания, удалилась в суровую пустыню. В течение тридцати лет она живет в месте, где нет ни пищи, ни воды. Бог питает ее пищей небесной, а ангелы каждый день поднимают ее на небо,

¹⁷⁰Beutler, C., Thiem, G.: Hans Holbein der Ältere: Die spätgotische Altar- und Glasmalerei...S.82

¹⁷¹Ibid.

где она слушает пение небесных хоров "телесными ушами" (*corporeis auribus*)».¹⁷²

Изображенные персонажи показывают связь с мастерской Гольбейна и другими работами Зигмунда, также, как и использование ярких локальных красок – светло-коричневая мантия Христа, сочетание желтого и изумрудно-зеленого в одеждах Марии Магдалины, но преобладает, как и в других произведениях Зигмунда, красный цвет. Тем не менее, позы здесь вновь ощущаются как застывшие. Спадающая изломанными складками одежда Христа, замершая в молитвенном благоговении Магдалина, отсутствие выразительности в лицах – все это также можно назвать аргументами в пользу соотнесения произведения с ранним творчеством художника.

Вытянутый формат работ Зигмунда оказывал решающее влияние на проработку картинной плоскости – мастер располагает фигуры в профиль на первом плане и группирует остальных персонажей в глубине. Изображение вписано в заданный формат, и композиция кажется несколько схематичной.

На протяжении XIX-XX вв. исследователи спорили об авторстве картины «Мадонна с младенцем», хранящейся сегодня в Нюрнберге. А. Вольтман¹⁷³ и Э. Гиз¹⁷⁴ считали ее одной из работ Зигмунда. Причиной такой атрибуции стала монограмма «SHOLBAINM», расположенная на закладке в книге. В. Шмидт¹⁷⁵, Д. Бурхардт¹⁷⁶, К. Глэзер¹⁷⁷, К. Бейтлер¹⁷⁸, напротив,

¹⁷²Jacobus de Voragine. The Golden Legend or Lives of the Saints. Электронный ресурс]. - Режим доступа: <http://sourcebooks.fordham.edu/halsall/basis/goldenlegend/GoldenLegend-Volume4.asp#Mary%20Magdalene> (дата обращения: 23. 04. 2017).

¹⁷³ Woltmann A. Holbein und seine Zeit... S.106.

¹⁷⁴ His E. Alte Zweifel und neue Vermutungen über den Urheber der Sebastiansaltartafel... S. 214

¹⁷⁵ Schmidt, W. Untersuchung der Frage, wann Hans Holbein der Aeltere Augsburg verlassen hat. - Einiges über Sigmund Holbein und den Urheber des Sebastiansaltares // Jahrbücher der Kunstwissenschaft, 5, 1873. S. 54-65.

¹⁷⁶ Burckhardt D. Hans oder Sigmund Holbein?//Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen, 13. Bd., 2./3., 1892. S.137-140.

¹⁷⁷ Glaser C., Hans Holbein der Ältere. Leipzig, 1908. S. 56.

¹⁷⁸Beutler, C., Thiem, G.: Hans Holbein der Ältere: Die spätgotische Altar- und Glasmalerei.

отрицали авторство Зигмунда и утверждали, что монограмма в действительно «HANSHOLBEINM», где буквы «HAN» скрыты внутри книги.

«Мадонна с младенцем» представляет собой картину небольшого формата (63,5 X 49,5 см). Мария, царица небесная, сидит в невысоком кресле, под ногами – золотая подушка. Ангелы поддерживают висящий за ней зеленый плат и двое из них держат у нее над головой корону – шедевр ювелирного искусства. Запоминает сочетание цветов: Мария в темно-синем платье и ярко-красном плаще, такого же цвета внешняя сторона крыльев ангелов; золотой фон, золотая корона и подушка, на которой держит ноги Марии. Фигура Марии с младенцем образует треугольник, где голова Марии – вершина треугольника, а младенец находится в самом его центре.

Черты лица Марии наполнены нежностью, легкая улыбка и заботливый взгляд, направленный на младенца, а также то, как она придерживает младенца за маленькую ножку – все это добавляет человечности и теплоты несколько архаичной композиции. Художник проявляет особый интерес к предметному миру, проработаны все элементы картины: ваза с лилиями, пять небольших птиц, яблоко, песочные часы, книга с закладкой, аккуратно уложенные плиточки пола, рисунки на тканях.

Безусловно, что работа сильно напоминает произведения Ганса Гольбейна Старшего, например, Вейнгартенский алтарь (совпадает даже рисунок плитки пола). О чем же говорит монограмма на закладке в книге? Кажется, только лишь о том, что Зигмунд Гольбейн не был рядом с Гансом во время работы над этим произведением, иначе зачем художнику заведомо подписывать работу именем, которое можно спутать с именем его брата. Кроме того, картина создана под впечатлением от увиденного Г. Гольбейном Ст. во время путешествия по Нидерландам или по Верхнему Рейну, так как очевидно нидерландское влияние даже в выборе самого сюжета. Бруно Бусхарт пишет: «Мадонна на троне, излюбленный сюжет итальянского и

нидерландского искусства, и только в редких случаях становится сюжетом швабской живописи периода поздней готики».¹⁷⁹

Кроме того, как уже говорилось в предыдущей главе, существует документальное подтверждение участия Зигмунда в работе над Доминиканским алтарем в Франкфурте-на-Майне. На основе стилистического анализа мы предполагаем, что створки со сценами «Страстей» были выполнены не Гансом Гольбейном Старшим, а один из художников его мастерской. Такие выводы были сделаны на основании того, что характер изображения «Страстей» Франкфуртского алтаря сильно отличается от «Серых Страстей».

По итогам проведённого исследования работ Зигмунда, можно говорить, что именно его рукой написаны все створки с-изображением Страстей, кроме сцен «Бичевание» и «Воскресение».

В подтверждение нашего предположения можно привести следующие аргументы. Во-первых, иконография Христа (овал лица, полузакрытые глаза, длинные вьющиеся волосы) схожа в створках Доминиканского алтаря и створок «Коронование», «Несение креста» и «Христос перед Пилатом». Во-вторых, изображение Марии в створках «Несение креста», безусловно, написано одной рукой – схожа не только поза Марии, но и моделировка лица, и складки ее платка повторены практически буквально. Наконец, иконография персонажа, изображенного справа от Христа в створке «Несение креста» совпадает с тем как изображен юноша, высывающий язык в створке «Раздевание Христа». Фигуры в Франкфуртском алтаре кажутся менее проработанными, как и в работах Зигмунда детализированный рисунок уступает место пластичности.

Подводя итог, можно сказать, что Зигмунд был зависим от образцов мастерской как в построении композиции, так и в проработке внешности персонажей. Выразительность его человеческих фигур основана в большей

¹⁷⁹Bushart, B., Hans Holbein der Ältere, Augsburg, 1987.S. 67.

степени на экспрессии жестов и игре линии – именно в этом ощущается позднеготический дух произведений Зигмунда. В работах, которые атрибутируются как принадлежащие кисти мастера, чувствуется традиционность не только в человеческих позах, но даже в складках одежды.

Говорить о самобытности стиля Зигмунда очень сложно главным образом потому, что сохранилось очень мало его произведений. Невозможно сделать составительское представление об эволюции стиля художника – все работы, рассматриваемые нами, были созданы около 1500 года. Все, к чему мы имеем доступ сегодня, было написано под сильным влиянием мастерской. Тем не менее, можно сказать, что в этот период стиль Зигмунда отличает локальный колорит – использования ярких красок и немногочисленных цветов как, например, в алтаре «Мученичество апостолов» или створках, хранящихся в Монреале. Красочная живопись Ганса Старшего, напротив, оживлена переливами светотени и рефлексами. В то время, как работы Гольбейна Старшего написаны на основе тонкого и тщательного подготовительного рисунка, как, например, в изображениях Кайсгеймского алтаря, а живопись Гольбейна Старшего характеризуется вниманием к деталям, живопись Зигмунда сдержана в детализации и кажется более обобщенной.

Художник использует наработки мастерской для создания собственных независимых произведений. Так, рисунки со «Страстями», хранящиеся в Аугсбурге, являются копией рисунков Ганса Гольбейна Старшего, и, как можно предположить, были созданы рукой Зигмунда. Нарботки буквально воспроизводятся в «Страстях» Зигмунда (например, фигуры Марии и Иоанна в створке «Несение креста»). Кроме того, в рисунках ощущается стремление к обобщенности и отказ от детализации, характерные для рисунка Ганса Старшего.

Охарактеризовать место Зигмунда Гольбейна в мастерской однозначно нельзя по нескольким причинам. Прежде всего, не совсем понятно, как разделялись обязанности между художниками. Во-вторых, для того, чтобы говорить об участии Зигмунда в общей работе, необходимо более подробно

изучить творчество Леонарда Бека из той же мастерской. Тем не менее, мы подробно рассмотрели композиционные особенности четырех досок «Страстей» Зигмунда и установили, что они практически буквально воспроизводят «Эпитафию» 1499 года: мастер лишь добавляет персонажей и использует более насыщенный колорит. Мы настаиваем, что «Эпитафия» была выполнена Зигмундом Гольбейном.

ГЛАВА 3. АМБОЗИУС ГОЛЬБЕЙН

3.1. БИОГРАФИЯ АМБОЗИУСА ГОЛЬБЕЙНА

Амброзиус Гольбейн родился приблизительно в 1494 году в Аугсбурге, в семье известного живописца Ганса Гольбейна Старшего. Аугсбург в XV веке был основным художественным центром Швабии и сыграл большую роль в формировании немецкого национального искусства. Кроме того, что город был богат с экономической точки зрения и этим привлекал талантливых художников, Аугсбург был и центром книгопечатания.

В конце XV века именно мастерская Ганса Гольбейна Старшего – одна из самых значительных мастерских в Южной Германии. Несмотря на то, что его творчество было довольно традиционно для того времени, в его работах отчетливо просматриваются ренессансные мотивы, особенно это заметно в его поздних работах. В семье такого талантливого и знаменитого художника предстояло родиться Амброзиусу и, без сомнений, именно это стало основным фактором его развития как живописца, рисовальщика и гравера.

Так же, как и его младший брат Ганс, он получил первые художественные навыки в мастерской отца. Видимо, там же юный Амброзиус изучил азы рисунка серебряным карандашом и пером, что в будущем сыграло большую роль в его творчестве. Кроме того, знаменитый отец, предпочитая много рисовать с натуры, приучил к этому и сыновей. Михаил Яковлевич Либман пишет: «Закономерно то, что работы Ганса и Амброзиуса вначале тонут в продукции всей мастерской. Столь же закономерно и то, что ряд произведений до сих пор приписываются то Гансу-старшему, то Амброзиусу, то Гансу-младшему и даже Зигмунду Гольбейну, брату старшего Ганса».¹⁸⁰ Действительно, ранние работы братьев в контексте «мастерской Гольбейнов» и на сегодня вызывают споры в вопросах атрибуции.

Благодаря тому, что сохранились рисунки серебряным карандашом Ганса Гольбейна Старшего, где изображены братья, мы можем представить,

¹⁸⁰ Либман М. Я. Дюрер и его эпоха. С. 174.

как выглядели юные Амброзиус и Ганс. Известны три рисунка Г. Гольбейна Старшего, два из которых хранятся в собрании Гравюрного кабинета Государственных музеев Прусского культурного наследия. Рисунок, сделанный в 1511 году (Илл. 40): головы Ганса и Амброзиуса, повернутые на три четверти друг к другу. Амброзиус изображен слева. Перед нами сосредоточенный юноша, с вьющимися недлинными волосами, ярко выраженными скулами и крупным носом. Г. Гольбейн Старший старательно прорисовывает едва заметные морщинки на коже, и только благодаря этому лицо кажется живым. Глаза его неподвижны, взгляд внимательный и вдумчивый. Амброзиус представляется целеустремленным, но при этом кажется, что его образ не лишен романтичности. Над головой старшего брата надпись: «Prosy». Так, судя по всему, Ганс-отец ласково называл своего талантливого сына. Над портретом Ганса едва заметна надпись: «14 лет». Можно предположить, что Ганс Гольбейн Младший родился в 1497 году. Сколько лет Амброзиусу на этом рисунке - неизвестно, но, скорее всего, около семнадцати.

Другой рисунок, хранящийся также в собрании Гравюрного кабинета Государственных музеев Прусского культурного наследия, изображает мальчиков в профиль, смотрящими друг на друга. Год создания этого рисунка неизвестен. Здесь нельзя с полной уверенностью утверждать, что Гольбейн-старший пишет сыновей, так как отсутствует подпись, но сходство мальчиков на обоих рисунках очевидно. Ганс (слева) и Амброзиус (справа) представлены в головных уборах и выглядят младше, чем на рисунке 1511 года.

Наконец, третий рисунок Г. Гольбейна Старшего датируется 1514 годом. Он хранится в коллекции Государственного Эрмитажа. Мягкий рисунок серебряным карандашом изображает, как предполагается, Ганса (слева) и Амброзиуса (справа) в профиль напротив друг друга. Портреты уже повзрослевших молодых людей занимают почти все пространство листа, лишь внизу виднеется средневековый немецкий город. Фигуры как бы парят над этим городом. Рядом с головой Ганса, будто притаившись у него на плече,

изображена маленькая фигура пожилого человека. Думается, что этот полный пожилой человек с густой неопрятной бородой – Ганс Гольбейн Старший, который что-то советует сыну. Необходимо отметить талант и мастерство Гольбейна-отца как портретиста – художник пишет сыновей с явной любовью и гордостью; образы переданы с поразительной наблюдательностью и мастерством; черты лиц обрисованы со скрупулёзной тщательностью.

При взгляде на портрет становится очевидным то, насколько разными по характеру были братья. Ганс, с по-детски полными щеками, внимательно смотрит перед собой, его спокойствие сочетается с явственно осязаемым выражением собственного достоинства, возможно, даже с оттенком некоторого самодовольства. Амброзиус же представляется совсем другим. Его взор направлен вдаль, он задумчив и мечтателен. Скуластое лицо и немного угловатые черты, большие глаза, сильно выдающийся подбородок – все это вовсе не похоже на миловидное лицо Ганса. Кажется, что образ Амброзиуса воплощает все благородство интеллекта и скромности, а его душевным мир лишен покоя. Немного опущенные вниз глаза не видят того, что перед ним; он погружен в свои переживания. Наконец, детально прорисованные жилые постройки, имеющие несколько мистический характер, несоразмерно маленькая фигура старика, мечтательные образы юношей – все это, безусловно, способствует возникновению сказочного настроения, и позволяет лучше понять атмосферу в семье А. Гольбейна и его самого.

Существует еще один портрет Амброзиуса – живописный. На триптихе «Обращение св. Павла» (1504, Государственная галерея, Аугсбург) Ганс Гольбейн Старший изобразил себя вместе с сыновьями. Отец нежно положил руку младшему сыну на голову. Старший сын, видимо, учится в школе. Об этом свидетельствуют пенал для перьев и чернильница, висящая на поясе. Амброзиус, с вьющимися волосами по плечи, заботливо придерживает за руку младшего брата, словно предостерегая его.

В 1515 году Амброзиус и Ганс оставляют мастерскую отца и покидают родной Аугсбург. Причины, по которым братья решают уехать, до сих пор не

до конца ясны. Существует мнение, что Г. Гольбейн-отец закрывает в 1515 мастерскую и это становится поводом к отъезду¹⁸¹. С другой стороны, возможно, что молодые художники оставили Аугсбург, потому что стремились к творческому развитию и профессиональному росту. С этой точкой зрения не соглашается А. Н. Бенуа, который пишет: «Едва ли вообще братья Гольбейн переселились из Аугсбурга в Базель для того, чтоб там дополнить свое художественное образование (чему мог еще выучиться Амброзиус у Ганса Гербстера, к которому он поступил в ученики?); гораздо вероятнее, что, чувствуя себя готовыми художниками, они отправились в чужие края за заработком, не находя такового в Аугсбурге».¹⁸² Так или иначе, в 1515 братья покидают Аугсбург, и, как считалось ранее, отправляют в процветающий швейцарский город Базель.¹⁸³ В действительности, Амброзиус в 1515 году переехал в швейцарский город Штайн-на-Рейне, где вместе с художником Томасом Шмидом Шаффхаузеном расписывал главный зал монастыря Святого Георгия.

Ганс прибыл в Базель еще летом этого года.¹⁸⁴ Через год молодой художник переехал в Базель к брату, где они работали подмастерьями в мастерской живописца Ганса Гербстера. Базель – один из интеллектуальных центров Северной Европы начала XVI века, город ученых, город, где развивалось книгопечатание. Базель, расположенный на границе трех государств – Франции, Германии и Италии, до сих пор остается уникальным и столь не похожим на другие города. На рубеже XV-XVI веков он переживал небывалый расцвет. Отто Бенеш пишет: «На Севере новый гуманистический дух проявился прежде всего в тех обращенных к Югу городах, которые стали воротами проникновения новой культуры – в Вене, Базеле, Аугсбурге».¹⁸⁵

¹⁸¹ Либман М. Я. Дюрер и его эпоха. С. 205.

¹⁸² Бенуа А. Н. История живописи. Т. 3. СПб, 1913. С. 336.

¹⁸³ Hes W. Ambrosius Holbein. Strassburg, 1911. S. 8.

¹⁸⁴ Die Malerfamilie Holbein in Basel... S. 36.

¹⁸⁵ Бенеш О. Искусство Северного Возрождения. Его связь с современными духовными и интеллектуальными движениями. М., 1973. С. 103

Увлечение итальянским искусством в городе и влияние Италии на вкусы жителей Базеля, бесспорно, отразились на творчестве Амброзиуса Гольбейна.

В начале века туда стремятся все образованные люди, лучшие умы Европы, такие как Эразм Роттердамский. Широкая распространенность печатного дела не только придавала особую силу развитию новых идей гуманизма, но и повышала спрос на мастеров книжной иллюстрации. Видимо, все эти факторы стали основополагающими для Ганса и Амброзиуса, когда они решили покинуть Аугсбург.

О жизни Амброзиуса в Базеле известно крайне мало. Первое упоминание об Амброзиусе в архивный документ датируется 26 сентября 1516 года, когда «Амброзиус Гольбейн – художник из Аугсбурга», выступил свидетелем в суде в деле о клевете Бастиана Лепцельтера, скульптора, против портного, Андреаса Губера.¹⁸⁶ Амброзиус, видимо, стал очевидцем этого спора в доме художника Ганса Гербстера. Возможно, в это время А. Гольбейн работал подмастерьем у Г. Гербстера, так как доподлинно известно, что 24 февраля 1517 году Амброзиус вступил в цех Ганса Гербстера - «К небу». Об этом свидетельствует запись в книге гильдии живописцев. Стоит отметить, что художник был принят в цех раньше своего знаменитого брата, хотя тот, по всей видимости, ранее прибыл в Базель. Кроме того, достоверно известно, что 6 июня 1518 года Амброзиус купил право на гражданство в этом городе. Интересно, что, по закону, художник должен был купить гражданство через месяц после вступления в гильдию, но Амброзиус, судя по всему из-за недостатка средств, сделал это только через год. Более того, в 1518 году он смог оплатить пошлину только частично: один гульден из четырех, которые требовались. Остаток ему дал ювелир и его соотечественник из Аугсбурга – Йорг Швайгер, чей портрет, по мнению некоторых ученых, был написан Амброзиусом в качестве благодарности за этот поступок.¹⁸⁷

¹⁸⁶ Chamberlain A. B. Hans Holbein the Younger. P. 58.

¹⁸⁷ Ibid. P. 59.

О творческом пути Амброзиуса в Базеле нам также известно немного. Во-первых, одна из первых известных нам графических работ художника совместно с братом – перовые рисунки на страницах сатиры Эразма Роттердамского «Похвала глупости» и – позднее – иллюстрации к «Утопии» Томаса Мора. Кроме того, совместно с братом Амброзиус создает «Вывеску для школьного учителя» (Илл. 37) (1516). Возможно, А. Гольбейн участвовал в росписи дома Якоба Гертештейна в 1515-1517 гг., однако достоверных свидетельств нет.¹⁸⁸ Фрески также не сохранились. Никаких сведений о путешествиях Амброзиуса в Италию также обнаружить не удалось, тем не менее, некоторые ученые предполагают, что он мог совершить в поездку в Италию в 1516 году.¹⁸⁹

Так как о нём более нет упоминаний в архивных документах, и не было картин с более поздней датой написания, то предполагается, что Амброзиус Гольбейн умер в 1519 году. Есть предположение, что А. Гольбейн внезапно покинул Базель в поисках удачи в другом месте, однако никаких подтверждений этому до сих пор не обнаружено. Так или иначе, талантливый молодой художник Амброзиус Гольбейна бесследно исчезает и прекращает свою деятельность в возрасте 25 лет. Известно лишь, что в завещании его, отца Г. Гольбейна Старшего, от 1524 года имя Амброзиуса не упомянуто: скорее всего, по причине неожиданной смерти.

3.2. АМБРОЗИУС ГОЛЬБЕЙН – МАСТЕР РИСУНКА

3.2.1. РИСУНКИ АМБРОЗИУСА ГОЛЬБЕЙНА.

В XV-XVI веках рисунок в Германии переживает небывалый расцвет. Причины этого кроются, в первую очередь, в переменах, которые произошли в жизни немецкого народа и, следовательно, в национальном искусстве. Реформация и распространение гуманистических идей спровоцировали отход от традиционных для готического искусства композиционных и

¹⁸⁸ Ibid. P. 58.

¹⁸⁹ Die Malerfamilie Holbein in Basel. ... S. 36.

иконографических схем, устоявшейся тематики. Художники начинают писать с натуры, создавая новые сюжеты и стремясь к иному, непривычному для предшественников изображению окружающей реальности. Тереза Герси пишет: «Красноречивое свидетельство переворота в творческом методе мастерских – замена образцов, которыми продолжали пользоваться художники (Musterbuch), на альбомы эскизов. В первый художник заносил точный рисунок какого-либо законченного произведения или его детали, чтобы затем использовать его в своей работе. В альбоме эскизов художник фиксирует собственные наблюдения, воспоминания, идеи».¹⁹⁰ Кроме того, важно отметить, что в немецком искусстве рисунок, как основа всех видов изобразительного искусства, играл огромную роль – «неакцентированный» контур и «живописная» линия, описывающие формы, по мнению Генриха Вельфлина, - национальная черта немецкого искусства.¹⁹¹

Художественному развитию Амброзиуса Гольбейна-рисовальщика, кроме его природного таланта, способствовало также полученное в доме отца художественное воспитание и образование. Как было сказано выше, Ганс Гольбейн Старший с раннего возраста прививал сыновьям навык работы с натуры. По-видимому, именно в мастерской отца Амброзиус в полной мере овладел карандашом и пером. Более того, атмосфера Аугсбурга – центра культурной и художественной жизни, и самое главное – книгопечатанья, способствовала развитию художественного вкуса. Амброзиус, воспитанный на популярных в то время в Аугсбурге гравюрах Ганса Бургкмайра, добился выдающихся успехов как рисовальщик.

Следует отметить, что монографических исследований, посвященных графике Амброзиуса, не существует. В каталоге выставки «Семья Гольбейнов в Базеле»¹⁹² 1960 года одна из глав в разделе об А. Гольбейне посвящена рисункам художника, проведен краткий анализ некоторых из них. Самый

¹⁹⁰Герси Т. Шедевры немецкого Возрождения. М., 1984. С. 5

¹⁹¹Вельфлин Г. Искусство Италии и Германии эпохи Ренессанса. Л., 1934. С. 130.

¹⁹²Die Malerfamilie Holbein in Basel...

современный каталог рисунков А. Гольбейна – «Рисунки Ганса Гольбейна Младшего и Амброзиуса Гольбейна»¹⁹³, созданный Кристианом Мюллером, - был издан в Базеле в 1996 году. Другие труды или лишь частично освещают графическое творчество А. Гольбейна, или не освещают его вовсе.

К сожалению, до наших дней дошло крайне мало рисунков А. Гольбейна. Многие из них до сих пор не атрибутированы как работы Амброзиуса. По этой причине, главу условно можно поделить на две части: достоверно атрибутированные графические произведения и рисунки, приписываемые А. Гольбейну.

Одни из первых рисунков, которые сегодня можно бесспорно отнести к творчеству Амброзиуса Гольбейна – изображения мальчиков с темными и светлыми волосами (ок. 1516), хранящиеся в графическом собрании галереи Альбертина в Вене.

В середине XIX столетия карандашный рисунок приписывался итальянскому живописцу Лоренцо Креди¹⁹⁴, и лишь в 1874 году Альфред Вольтманн узнал в изображениях мальчиков подготовительные рисунки к портретам «Мальчика с темными волосами» (ок. 1516) (Илл. 42) и «Мальчика со светлыми волосами» (ок. 1516) из коллекции Художественного музея в Базеле.¹⁹⁵

Рисунки выполнены серебряным карандашом на грунтованной бумаге и являются подготовительными набросками к базельским портретам мальчиков. Карандашное изображение мальчика с темными волосами представляет нам ребенка в профиль, смотрящего вправо в возрасте около семи лет. На втором портрете модель (мальчик шести-семи лет) изображена в три четверти и развернута влево. Предположительно, портретируемые – братья, однако говорить о том, что портрет был двойным нельзя, так как композиционно они

¹⁹³Müller C. Die Zeichnungen von Hans Holbein dem Jüngeren und Ambrosius Holbein//. Kupferstichkabinett.Katalog der Zeichnungen des 15.und 16. Jahrhunderts.Teil 2A.Basel, 1996.

¹⁹⁴Die Malerfamilie Holbein in Basel...S. 135.

¹⁹⁵Woltmann A. Holbein und seine Zeit. Leipzig, 1876.Bd.1.S. 134.

не согласованы. Вероятно, портреты были созданы в один год. Несколько неуверенный и лаконичный рисунок юного Амброзиуса может показаться недостаточно выразительным. В портретах нет экспрессии и драматичности, фигуры не исполнены движения – линии простые, детали не сильно акцентированы, а контуры отчетливы. Тем не менее, мягко очерченные формы и живописная моделировка легкими тенями – все это, на наш взгляд, позволяет Амброзиусу передать чувственные и трогательные образы мальчиков.

Существует предположение, что карандашные портреты были не предварительными рисунками к живописным изображениям мальчиков, а, наоборот, - копиями с базельских портретов.¹⁹⁶ Однако с этим нельзя согласиться, так как портреты карандашом выглядят живее нежели живописные изображения, и кажутся работой с натуры. Амброзиус внимательно отображает мимику мальчиков в предварительных рисунках, создается ощущение натуралистичности изображения, которое не так явно в базельских портретах.

Другой рисунок, который без сомнений приписывается Амброзиусу Гольбейну – «Портрет молодого человека, смотрящего налево» (Илл. 41) хранится в Гравюрном кабинете Художественного музея в Базеле. Карандашный набросок 1517 года, по мнению некоторых ученых, является эскизом к эрмитажной картине А. Гольбейна.¹⁹⁷ Дата и монограмма написаны серебряным карандашом у верхнего края листа, и выполнены одновременно с портретом. Монограмма «АН» не дает сомневаться в ее подлинности, так как она идентична подписям мастера на гравюрах того же года.¹⁹⁸

Несмотря на безусловное авторство и определенную датировку, споры вокруг этого портрета все же были. В 1873 году А. Цан предположил, что на эрмитажном портрете 1518 года и на базельском рисунке 1517 года изображен

¹⁹⁶Die Malerfamilie Holbein in Basel. ... S. 136.

¹⁹⁷ Zahn A. V. Die Ergebnisse der Holbein-Ausstellung zu Dresden... S. 198.

¹⁹⁸Die Malerfamilie Holbein in Basel...S. 136.

один и тот же юноша.¹⁹⁹ А. Вольтманн в 1874 году придерживался такой же позиции, добавляя лишь, что базельский рисунок мог быть подготовительным к эрмитажному.²⁰⁰ Спорит с этой точкой зрения Э. Гиз, который утверждает, что модели не только не схожи внешне, но и, юноша с рисунка 1517 года заметно старше молодого человека, представленного на эрмитажном портрете, следовательно, этот рисунок не может быть подготовительным к живописному портрету.²⁰¹

По мнению Терезы Герси, этот рисунок является самостоятельным произведением. Она пишет: «Учитывая тщательность манеры, наличие монограммы и даты, - 1517 год, - что редко встречается у одного художника, можно предположить, что здесь не эскиз, но самостоятельное произведение».²⁰² Если же этот набросок не был подготовительным к «Портрету молодого человека», такое сравнение поможет проследить характер линии А. Гольбейна и манеру его письма.

На базельском рисунке изображен мужчина, который, как заметил Э. Гиз²⁰³, скорее всего старше молодого человека с портрета 1518 года. Портретируемый представлен в трехчетвертном повороте, фигура развернута влево, изображение погрудное. Более округлое лицо имеет сосредоточенное и в тоже время доброжелательное выражение. Задумчивый взгляд не направлен на зрителя, мужчина смотрит в сторону.

Живое изображение представляет собой графический рисунок, выполненный в карандашной манере. Силуэт очерчен непрерывно бегущей контурной линией. Эта линия неравномерна - она сужается и расширяется: например, линия контура правого плеча портретируемого значительно толще и внушительней линии, которая очерчивает другое плечо. Общее очертание

¹⁹⁹Zahn A. V. Die Ergebnisse der Holbein-Ausstellung zu Dresden... S. 198.

²⁰⁰Woltmann A. Holbein und seine Zeit. S. 135.

²⁰¹His E. Die Gemälde des Ambrosius Holbein.// Jahrbuch der Königlich-Preussischen Kunstsammlungen, , Nr. 34, 1903, S. 244

²⁰²Герси Т. Шедевры немецкого Возрождения. М., 1984. С. 93

²⁰³His E. Die Gemälde des Ambrosius Holbein..1903, S. 244

лица, головной убор, - также выполнены одной уверенной линией. Моделировка лица создана при помощи растушевки и мелких штрихов.

Волосы молодого человека изображены с помощью не очень длинных, волнистых линий. Каждый волос прорисован обособленно, очень тщательно и реалистично. Складки одежды изображенного также представлены контурными линиями, но благодаря светотени они кажутся объемными.

Таким образом, Гольбейн с помощью линии создает изображение, возможно, являющееся предварительным наброском эрмитажной картины. Бесспорно, художник мастерски вырисовывает пластические формы линией, тщательно прорабатывая детали, он передает характер и настроение персонажа. Тереза Герси пишет, что А. Гольбейн менее объективен, чем его брат и не скрывает своей симпатии к модели, возможно, его другу.²⁰⁴ Вряд ли можно согласиться с ее мнением: изображение кажется реалистичным, и говорить о необъективности нельзя, ведь ни нам, ни Т. Герси неизвестно, как выглядел портретируемый на самом деле.

Единственные приписываемые А. Гольбейну рисунки пером - «Геркулес и Антей» (1518) и «Фисба закалывает себя рядом с мертвым Пирамом» (1518), хранящиеся в собрании Государственного Кунстхалле Карлсруэ. Впервые эти рисунки были причислены к работам А. Гольбейна Вилли Гезом в монографическом труде 1911 года.²⁰⁵ Исследователь обнаружил подпись и дату на изображениях, в подлинности которых не было сомнений. Изображения заключены в круг и представляют собой медальоны. По мнению Э. Шиллинга, такая форма не случайна – изображения предполагались как подготовительные рисунки для работы ювелиров.²⁰⁶

Тематика обоих изображений – сцены из античной мифологии. Рисунок «Геркулес и Антей», по нашему мнению, очень интересная работа Амброзиуса, заслуживающая более подробного рассмотрения.

²⁰⁴ Герси Т. Шедевры немецкого Возрождения. М., 1984. С. 93

²⁰⁵ Hes W. Ambrosius Holbein.....S. 91.

²⁰⁶ Schilling E., Zeichnungen der Künstlerfamilie Holbein, 1.FrankfurtamMain , 1937. p. XIII.

«Геркулес и Антей» отражает популярный сюжет в искусстве: герой античных мифов Геркулес задушил великана Антея, подняв его в поединке над землей. В «Словаре сюжетов и символов в искусстве» Дж. Холла мы находим следующее описание этого сюжета: «Геркулес изображается обхватившим талию Антея, вдавливающим тело великана в свое собственное. Антей (его ноги висят в воздухе, а лицо искажено болью) упирается руками в голову Геркулеса, тщетно пытаясь высвободиться. Этот типичный образ, хорошо известный в эпоху Ренессанса, по-видимому, не имеет прототипа в античном искусстве».²⁰⁷ Амброзиус изображает Геркулеса и Антея в северном лесу с обилием мелких наделенных динамикой растительных деталей – листы, ветвей, травы и цветов на заднем плане. Беспокойная динамика отражается даже в сплетенном, словно в косу, стволе дерева.

Композиционное построение изображения, пожалуй, наиболее полно отражает безусловный талант и мастерство Амброзиуса Гольбейна. Эмоциональному строю этой удивительно цельной композиции подчинено все, что окружает героев. Персонажи представлены в схватке, и все напряжение сконцентрировано в фигурах Антея и Геркулеса. Обнаженные тела изображены очень рельефно: напряженные мускулы набирают объем с помощью разработки светотенью.

Геркулес в последнем усилии отрывает гиганта от земли, и Антей, вскидывая голову в предсмертных муках, тщетно пытается освободиться. Тело великана, который стиснут в руках Геркулеса, откинута назад, он держит в руках дубину и из последних сил замахивается для удара. Амброзиус реалистично прописывает этот изгиб: верхнюю часть бедра и складку, которая образуется при повороте. Несмотря на необыкновенную правдивость и жизненность, тело Антея непропорционально и представлено в перспективном искажении. Художник намеренно удлиняет руку на первом плане, стремясь таким образом усилить экспрессию.

²⁰⁷Холл Дж. Словарь сюжетов и символов в искусстве. М., 1996.С. 158.

Эта иррациональность ради большей выразительности, несомненно, характерная черта немецкого искусства этого времени. Однако, удивительно то, что зритель совершенно не замечает непропорциональности и искажений, и фигура кажется крайне натуралистичной. Рассуждая о северной живописи в своем труде, посвященном различиям немецкого и итальянского искусства эпохи Ренессанса, Генрих Вельфлин, писал: «...совершенно забываешь о расчленениях и пропорциях, глядя на обобщенно данное тело».²⁰⁸

Кроме того, интересно, как художник решает вопрос композиции круглого по формату произведения. Создается ощущение, что движение в изображении берет свое начало в центре круга, где соприкасаются тела Антея и Геркулеса, и распространяется по спирали вправо. Этому способствует композиционное построение, которое подчинено формату рисунка. Так, например, фигура Антея с изогнутым туловищем и закинутыми назад руками стремится к круговому движению. Усиливает это впечатление неестественно удлиненная правая рука великана, в то же время левая рука находит свое продолжение в дубинке, которую держит Антей.

Подвижная и изящная линия художника прорисовывает мельчайшие детали – разбросанные под ногами камни, складки одежды, волосы седой бороды. Однако, несмотря на детальную прорисовку, интенсивный линейный рисунок объединяет пейзаж и фигуры, сливая их в одно целое. Кроме того, динамичная линия не столько обрисовывает контуры предметов, сколько обозначает их, придавая им фантастический характер.

Таким образом, создается ощущение, что в рисунке присутствуют черты дунайской школы – особое внимание к изображению природы, сказочность, поглощение пейзажем героя, живописная цельность композиции, подвижный рисунок. Можно допустить, что Амброзиус мог быть знаком с ранним творчеством Лукаса Кранаха Старшего посредством гравюры.

²⁰⁸ Вельфлин Г. Искусство Италии и Германии эпохи Ренессанса. Л., 1934. С. 258.

Интересно, что похожую гипотезу приводит Тереза Герси: «В немецкой графике XVI века особая роль принадлежит швейцарским художникам. Раскованный стиль, сильное чувство реальности, свободное отчетливое мышление сближают их с дунайскими мастерами, но отсюда совсем не следует, что между ними существовали тесные связи»²⁰⁹.

«Фисба закалывает себя рядом с мертвым Пирамом» (1518) – также рисунок пером на мифологический сюжет. Кроме того, что оба рисунка выполнены в круглом формате, они схожи и стилистически. Между тем, этот рисунок отличается характером изображения: ритм композиции спокойнее, позы и жесты менее экспрессивны. Несмотря на это, можно предположить, что Амброзиус создавал серию подобных рисунков, из которых сохранились только два. Тем не менее, сегодня лишь эти изображения, атрибутированные как работы А. Гольбейна, создают представление о стиле рисунка пером Амброзиуса.

3.2.2. ПРЕДПОЛАГАЕМЫЕ РИСУНКИ АМБРОЗИУСА ГОЛЬБЕЙНА.

В этой части главы будут рассмотрены рисунки, приписываемые Амброзиусу, но лишенные подписи художника – рисунки, в достоверности которых можно сомневаться. На основании выводов, сделанных о стиле Амброзиуса, будет совершена попытка ответить на вопрос об авторстве А. Гольбейна в ряде произведений.

Один из таких спорных для атрибуции рисунков – «Грудной ребенок, смотрящий налево»(1515, Британский музей, Лондон), выполненный серебряным карандашом. У верхнего левого края листа легко заметить подпись Ганса Гольбейна и ниже – «1522», однако эта надпись чернилами относится к более позднему времени.²¹⁰ При тщательном рассмотрении

²⁰⁹ Герси Т. Шедевры немецкого Возрождения. М., 1984. С. 18.

²¹⁰ Die Malerfamilie Holbein in Basel...S.138.

рисунка обнаруживается выполненная серебряным карандашом надпись – «15, АН», расположенная между подписью Ганса и «1522».

Изначально, на основании бросающейся в глаза подписи, рисунок приписывался Гансу Гольбейну Младшему. По этой причине А. Вольтман предполагает, что произведение было предварительным рисунком в картине Г. Гольбейна, созданной в 1522 году – «Золотурнская мадонна» (1522, Художественный музей, Золотурн) и художник изобразил своего младшего сына – Филиппа.²¹¹ И лишь после приобретения рисунка Британским музеем было установлено авторство А. Гольбейна. Кэмпбелл Доджсон, хранитель зала гравюр Британского музея, в 1905 году исследовал рисунок и предположил, что подпись Г. Гольбейна не оригинальна. Кроме того, он также обнаружил остатки подлинной подписи Амброзиуса, выполненной серебряным карандашом.²¹² К нему присоединяется и Г. Кеглер, который в 1924 году, соглашается с авторством А. Гольбейна и предполагает, что набросок к картине «Мария с младенцем» (1514, Художественный музей, Базель).²¹³ Исследователь основывается на стилистическом единстве двух изображений. По его мнению, оба ребенка имеют схожие черты, и самое главное – необычно большой затылок, который выдает связь между изображениями. Впоследствии, этот аргумент станет доказательством то, что картина «Мария с младенцем» (1514) была создана Амброзиусом.

Тем не менее, можно не согласиться с таким сравнением, потому как затылок ребенка на рисунке значительно сильнее выделен, чем у младенца на картине 1514 года. Ввиду того, что карандашное изображение представлено в профиль, а ребенок в «Марии с младенцем» изображен в фас, сложно утверждать, что это предварительный рисунок. Также заметны различные черты лица – более полная нижняя губа и тонкая верхняя; более высокий лоб у младенца на рисунке. Наконец, карандашное изображение датировано 1515

²¹¹ Woltmann A. Holbein und seine Zeit. Leipzig, 1874. Bd. 1. S. 183.

²¹² Die Malerfamilie Holbein in Basel... S. 138

²¹³ Kogler H. Der Maler Ambrosius Holbein. // Die Ernte. 5 Jg. 1924. S. 49-51

годом, а картина «Мадонна с младенцем» - 1514. Из этого следует то, что нельзя расценивать рисунок как предварительный к базельской картине.

«Молодой человек в берете, смотрящий направо» (ок. 1515, Гравюрный кабинет, Базель) (Илл. 43) выполнен серебряным карандашом. На обратной стороне листа зарисовки в эскизной манере: ноги в различных ракурсах, полуфигура калеки и другие неразборчивые рисунки. Безусловно, просматривается связь с «Портретом молодого человека в красном берете» (1515) из Дармштадта, который первоначально приписывался Г. Гольбейну Старшему.²¹⁴ В дальнейшем исследователи, начиная с П. Ганца, приписывали портрет, а вместе с ним и рисунок, Амброзиусу Гольбейну.²¹⁵ Такие исследователи, как В. Хез²¹⁶, А. Чемберлен²¹⁷, Г. Кеглер²¹⁸ – все они сомневались в подлинности монограммы «НН» на портрете, считая, что первая «Н» (первоначально «А») была исправлена.

А. Чемберлен в 1913 году полагал, что на рисунке и «Портрете молодого человека в красном берете» изображен один юноша.²¹⁹ Однако, авторы каталога к «Выставке Гольбейнов в Базеле» не соглашались с этой точкой зрения.²²⁰ По их мнению, черты лица портретируемых отличаются: на рисунке у молодого человека более вытянутый овал лица, более выдающийся вперед нос и более широкая челюсть.

На наш взгляд, на карандашном и живописном портрете без сомнений изображен один молодой человек. Даже при беглом рассмотрении портретов становится очевидным, что художник преследовал цель передать сходство с определенной моделью. Перед нами абсолютно конкретный юноша, изображенный в три четверти: миндалевидные глаза, где взор человека

²¹⁴ Woltmann A. Holbein und seine Zeit. Leipzig, 1874. Bd. 1. S. 106.

²¹⁵ Ganz P. L. The paintings of Hans Holbein, Bd 1. London, 1950. P. 48.

²¹⁶ Hes W. Ambrosius Holbein. Strassburg, 1911.

²¹⁷ Chamberlain A. B. Hans Holbein the Younger. ...P. 51.

²¹⁸ Koegler H. Ambrosius Holbein//Thieme – Becker Künstler Lexion. Leipzig, 1924, Bd. 17. S. 329.

²¹⁹ Chamberlain A. B. Hans Holbein the Younger. ...P. 51.

²²⁰ Die Malerfamilie Holbein in Basel...S. 142.

немного скошен и скользит мимо зрителя; крупный нос с полукруглым, нависшим над верхней губой кончиком; плотно сжатые губы, где верхняя губа имеет характерный изгиб; ярко выраженный подбородок. Все это мы видим на обоих портретах и, несмотря на некоторые различия в деталях, без сомнений, – модель одна. Мастер пытается передать индивидуальные особенности героя скорее не с помощью выделения нескольких отдельных черт, а сохраняя пропорциональное соотношение этих черт.

Для того, чтобы обнаружить уникальность художественного метода Амброзиуса Гольбейна, следует сравнить рисунок «Молодой человек в берете, смотрящий направо» (ок. 1515) с аналогичным произведением Ганса Гольбейна Младшего, которое было созданы в тот же промежуток времени. Кроме того, кажется необходимым сравнение с приписанным А. Гольбейну рисунку этого года – «Мальчик с темными волосами» (1516). Строго рассчитанный линейный рисунок в своей ритмической цельности четко обрисовывает формы лиц.

В первую очередь, обратимся к рисунку, который считается предварительным к «Портрету молодого человека в красном берете» (1515). Изображение кажется непосредственным и живым. Силуэт очерчен бегущей контурной линией, пластика подчеркнута многочисленными параллельными штрихами. Эта линия неравномерна - она сужается и расширяется, например, линия контура берета портретируемого значительно толще и внушительней линии, которая очерчивает нос. Общее очертание лица, головной убор также выполнены одной уверенной линией. Моделировка лица сделана при помощи растушевки и мелких штрихов. Художник использует длинные прямые тонкие, однако, очень выразительные линии для изображения волос. Линии лежат упорядоченно: каждый волос прорисован детально, каждая линия обособлена от другой, и волосы кажутся упругими и жесткими, но в то же время легкими и очень реалистичными.

На подготовительном рисунке к двойному портрету бургомистра Майера и его жены (1516) мы видим рисунок совсем другого характера. Если

в карандашном портрете молодого человека светотень играет большую роль, моделировка мягче и живописнее, то в портретах карандашом бургомистра и его жены Ганс демонстрирует твердую линию. В рисунке Ганса Гольбейна Младшего мы не найдем такой живости изображения как в портрете юноши: линия следует за формой, описывая ее. Г. Гольбейн меньше пользуется разнообразием линии, формы деталей менее акцентированы, контуры проще и отчетливей, а моделировка выполнена с помощью легких теней, созданных растушевкой. Для Ганса линия – первостепенное, в портрете молодого человека главнее живописный эффект.

Анализ этих рисунков позволяет прийти к заключению, что на основании отличия художественной манеры рисунок «Молодой человек в берете, смотрящий направо» определенно не принадлежит руке Ганса Гольбейна Младшего.

Более того, можно сопоставить рисунок «Молодой человек в берете, смотрящий направо» с карандашным изображением мальчиков с темными и светлыми волосами. Портреты мальчиков также выполнены в мягкой и живописной манере, особенно это заметно в том, как Амброзиус изображает складки рукавов одежд мальчиков – удлиненными параллельными штрихами художник лепит формы. Кроме того, заметно сходство в изображении волос мальчиков и юноши с портрета «Молодой человек в берете, смотрящий направо».

Что же касается обратной стороны листа, то здесь можно согласиться с составителями каталога к выставке Гольбейнов в Базеле, которые считают, что нельзя увидеть в этих набросках руку Ганса-отца или Ганса-сына, так ничего подобного по стилю в их работах обнаружено не было. По этой причине вероятней всего эти зарисовки также можно отнести в Амброзиусу.²²¹

Таким образом, рисунок «Молодой человек в берете, смотрящий направо» следует приписывать Амброзиусу Гольбейну на основании

²²¹ Die Malerfamilie Holbein in Basel...S. 143.

стилистического сходства с атрибутованными работами. Кроме того, по нашему мнению, на карандашном рисунке и живописном портрете изображен один юноша, и рисунок является подготовительным к картине.

Еще один рисунок, который приписывают Амброзиусу – «Девочка с косами» (ок. 1516, Государственная галерея, Дессау). Вольтман приписывает изображение Гансу в 1876,²²² но в 1914 году М. Фриндлендер относит этот рисунок к творчеству А. Гольбейна, так как не замечает ни пластичной четкости, свойственной карандашным портретам Ганса этого периода, ни живописности Гольбейна Старшего, отмечая при этом сходство с изображением грудного ребенка²²³. Г. Кеглер с этой точкой зрения спорит, утверждая, что теневые штриховки и ярко выраженный контур левого рукава платья модели более характерно для Ганса-сына этого года.²²⁴ Наконец, в каталоге к выставке Гольбейнов в Базеле 1960 года, авторы вновь обращаются к версии, что рисунок создан Амброзиусом, проводя аналогии с рисунками мальчиков и «Портретом молодого человека, смотрящего налево» (1517).²²⁵ Кроме того, исследователи аргументируют свою точку зрения несколько архаичной композицией, которая, по их мнению, свойственна именно А. Гольбейну.

На наш взгляд, стилистическое сходство с рисунками Амброзиуса, безусловно, присутствует. Особенно это заметно при сравнении с «Портретом молодого человека, смотрящего налево» 1517 года: схожая иконографическая схема; практически идентичное изображение складки шеи, которая образуется при повороте головы; теневая штриховка. Кроме того, во всех карандашных портретах, которые мы приписываем Амброзиусу (портрет «Мальчика со светлыми волосами» (ок. 1516), «Портрет молодого человека, смотрящего

²²² Woltmann A. Holbein und seine Zeit. Leipzig, 1876. Bd.1. S.125.

²²³ Friedländer, M.J. Handzeichnungen deutscher Meister in der Herzogl. Anhaltischen Behörden-Bibliothek zu Dessau. Stgt., Kraus 1914. Taf. 15.

²²⁴ Koegler H. Ambrosius Holbein//Thieme – Becker Künstler Lexikon. Leipzig, 1924, Bd.17. S. 329.

²²⁵ Die Malerfamilie Holbein in Basel...S.144.

налево» (1517), «Молодой человек в берете, смотрящий направо» (ок. 1515)) нетрудно заметить немного раскосый взгляд, возможно, даже легкое косоглазие. Думается, это не связано с неумением правильно изобразить глаза. Скорее, это намеренное желание автора показать отстранённый взгляд в пустоту. Следует отметить, что нечто подобное можно встретить и в работах Ганса Гольбейна Старшего.

Наконец, следует упомянуть выполненное пером и коричневой тушью произведение - «Детская борьба» (Илл. 49), где среди орнамента изображены фигурки борющихся ангелов. Предполагается, что рисунок был проектом для ювелирной работы, так как изображение рассчитано на рассмотрение вблизи, а пространство листа заполнено «роскошными» узорами.²²⁶ Рисунок был приписан А. Гольбейну Г. Кеглером, который провел множество аналогий с другими работами художника, выявив не только стилистическое сходство, но и единство техники работы пером в сравнении с гарантированными рисунками «Геркулес и Антей» (1518) и «Фисба закалывает себя рядом с мертвым Пирамом» (1518) из собрания Государственного Кунстхалле Карлсруэ. Безусловно, «Детская борьба» создана Амброзиусом. Единственное, что можно добавить в подтверждение точки зрения Г. Кеглера – иконографическое сходство рисунка с рельефами на пилястре и своде арки на эрмитажном портрете А. Гольбейна.

Изображение борющихся ангелочков, растительные орнаменты, которые часто повторяются в работах А. Гольбейна, особая техника рисования – все это лишь еще раз подтверждает, что мастер обладает уникальным художественным стилем, который позволяет отличать его работы от произведений брата, отца и современников.

3. 3. ЖИВОПИСЬ АМБРОЗИУСА ГОЛЬБЕЙНА

²²⁶ Ibid. S.148.

3.3.1. МОНУМЕНТАЛЬНАЯ ЖИВОПИСЬ

В 1515-1516 годах Амброзиус Гольбейн, совместно с Томасом Шмидтом, участвует в росписи зала аббатства св. Георга в городе Штайн-ам-Рейн. Уникальный и чудом сохранившийся памятник монументальной живописи начала XVI века демонстрирует не только разнонаправленность деятельности Амброзиуса, но и позволяет выявить ряд стилистических особенностей его творчества. Кроме того, этот памятник считается сегодня единственным значительным произведением ранней живописи эпохи Возрождения в Швейцарии.²²⁷

Настенная роспись возникла в 1515-1516 годы и первоначально приписывалась Томасу Шмидту (ок. 1490-1555/60) из Шаффхаузена. Этот вывод был сделан на основании обнаруженной монограммы «TS» над восточной дверью, где два ангела держат картуш с монограммой и датой - 1516. На сегодняшний день неизвестно достоверно, какие именно изображения принадлежат А. Гольбейну, какие Т. Шмидту, а какие являются совместной работой мастеров. Амброзиуса приписывают живопись в нишах: изображения Артемисии, Юдифи, Лукреции, лютнистки со смертью и, возможно, Томирис. (Илл.38)

Фердинанд Феттер, немецкий ученый и медиевист, восстановивший монастырь св. Георга в Штайн-ам-Рейне, обратил внимание, что золотое ожерелье Артемисии состоит из прописных букв «NAMBRO», и интерпретировал ее как подпись Амброзиуса Гольбейна.²²⁸ Предполагается, что «N» является не первой буквой монограммы, а единственной сохранившейся от «HOLBEIN».²²⁹

В 1929 году после проведенных реставрационных работ была также открыта монограмма А. Гольбейна «АН» (расположенный друг над другом

²²⁷ Andreänszky, A. S. Thomas Schmid//Schaffhauser Beiträge zur vaterländischen Geschichte, 49. Heft, Schaffhausen. 1972. S. 171

²²⁸ Vetter F. Beschreibung des Sankt-Georgen-Klosters zu Stein am Rhein. Bircher, 1920. S. 22.

²²⁹ Die Malerfamilie Holbein in Basel...S. 116

буквы) на песочных часах в изображении лютнистки со смертью.²³⁰ Подпись заметна лишь при тщательном рассмотрении, в первую очередь, из-за плохой сохранности памятника. Кроме того, монограмма намеренно была замаскирована Амброзиусом: видимо, потому, что художник только лишь помогал Т. Шмидту.

Изображения Томирис и Юдифи (илл.38) приписывают А. Гольбейну, основываясь на сравнительном анализе стиля с подписанными картинами Артемисии и лютнистки со смертью.²³¹ Фигурки ангелочков, которые изображены слева и справа от монограммы также относят к работе Амброзиуса.²³²

Что касается техники живописи, то здесь речь идет не о росписи по сырой штукатурке. Наоборот, изображения выполнены по сухой поверхности клеевыми красками. По мнению Адельхайд Фэсслер, можно сказать, что живопись выполнена в технике гризайль в холодной цветовой гамме с различными цветными акцентами.²³³

Интересно, что Александр Николаевич Немилов, который высоко оценивает роспись в зале аббатства св. Георга, относит ее к 1518 году.²³⁴ Конечно, с этим нельзя согласиться, так как, кроме того, что роспись датирована Т. Шмидтом, она и с точки зрения стилистического анализа не может быть отнесена к настолько позднему времени. А. Шмидт находит изображение Артемисии (1515) связующим звеном между картиной «Мария с младенцем» (1514) и изображениями мальчиков с темными и светлыми волосами (1516), . С другой стороны, позднее изображение лютнистки со

²³⁰ Ibid.

²³¹ Klinger D.und Höttler A. Holbein. Die Malerbrüder Ambrosius und Hans d.J. Werkverzeichnis. Gemälde und Miniaturen, Nürnberg, 1998. S. 240.

²³² Andreänszky, A. S. Thomas Schmid... S. 171

²³³ Fässler A. Die Wandmalereien im Schultheißenhaus zu Murten// Freiburger Geschichtsblätter, Bd 57. 1971, S. 153.

²³⁴ Немилов А.Н. "Портрет молодого человека" (1518 г.) работы Амброзиуса Гольбейна в контексте творчества младшего поколения семьи художников // Эрмитажные чтения памяти В.Ф. Левинсона-Лессинга [Кратк. содерж. докл.] СПб., 1997, С. 7.

смертью восходит, по его мнению, уже к «более интенсивно моделированному» портрету молодого человека(1517), который выполнен серебряным карандашом.²³⁵

Действительно, нельзя не заметить стилистическое сходство росписей с другими работами художника. Например, мягкое моделирование черт лиц с помощью белых бликов света объединяет росписи в Штайне-ам-Рейне с портретами мальчиков с темными и светлыми волосами (1516). Заметно стремление Амброзиуса к ясным и точным контурам, к чистым формам и к свежему, непосредственному изображению. С точки зрения иконографии, А. Гольбейн, как и всегда, сохраняет свой уникальный авторский стиль: уже привычные ангелочки; покатые плечи Юдифи и лютнистки напоминает плечи молодого человека с эрмитажного портрета (1518); схожее изображение складок одежды встречается и в карандашном портрете молодого человека (1517), и в этих росписях.

Александр Николаевич Немиллов отмечает и другие приемы, которые как сам Амброзиус, так и его брат, часто использовали в своих работах впоследствии. Например, исследователь пишет: «Живописный прием: контур темного берета, который постоянно встречается в росписях Амброзиуса (может быть, вслед за Шмитом, главным мастером в выполнении заказа аббатства Давида), именно после эрмитажного портрета становится излюбленным для Ганса в портретах...». ²³⁶ Кроме того, автор замечает заимствование Гансом, часто встречающихся не только в настенных росписях, но и вообще в творчестве Амброзиуса, досок с надписями. ²³⁷

Настенные росписи зала аббатства св. Георга в городе Штайн-ам-Рейне безусловно дополняют ряд немногочисленных произведений А. Гольбейна. Таким образом, можно сказать, что участие Амброзиуса в росписи зала св.

²³⁵ Schmid H. A. Die Wandgemälde im Festsaal des Klosters St. Georgen in Stein am Rhein, 1. Auflage 1936. S. 47.

²³⁶ Немиллов А.Н. "Портрет молодого человека" (1518 г.) работы Амброзиуса Гольбейна в контексте творчества младшего поколения семьи художников... С. 8.

²³⁷ Там же.

Георга демонстрирует не только стилевое единство работ художника, а вместе с тем и наличие авторского почерка мастера, но успех начинающего молодого Амброзиуса, который, в отличие от своего младшего брата, был приглашен расписывать интерьер.

3.3.2. СТАНКОВАЯ ЖИВОПИСЬ

Живопись Амброзиуса Гольбейна сложилась в стиль, обладающий четкими, легко определяемыми признаками. Живописный портрет, который преобладает в творчестве художника, является тем жанром, который, на наш взгляд, наиболее явно демонстрирует не только художественный талант Амброзиуса, но и его мировоззрение как человека эпохи Возрождения. Необходимо сказать, что картин А. Гольбейна сохранилось крайне мало. Это можно объяснить, во-первых, тем, что художник умер молодым и просто не успел создать многое из задуманного. Кроме того, ввиду того, что проблема «мастерской Гольбейнов» мало исследована, до сих пор возникает множество трудностей атрибуции.²³⁸ Большая часть работ приписывается поочередно то Гансу Гольбейну Младшему, то Амброзиусу.

М. Я. Либман пишет: «В немецком ренессансном искусстве очень сильно, сильнее, чем в любой другой школе, выражена этически религиозная направленность. Величайшие художники во главе с Дюрером и Грюневальдом рассматривали себя в качестве учителей и проповедников».²³⁹ Несмотря на то, что Германия в начале XVI века переживала потрясения, связанные с Реформацией, произведения Амброзиуса – преимущественно портреты – решены в светском духе.

В этой части главы будет совершена попытка выявить основные черты живописного стиля А. Гольбейна и поднять вопросы атрибуции. Впервые

²³⁸ Немилев А.Н. "Портрет молодого человека" (1518 г.) работы Амброзиуса Гольбейна в контексте Творчества... С. 7.

²³⁹ Либман М. Я. Проблема Возрождения в немецком изобразительном искусстве (специфика и хронология) // Типология и периодизация культуры Возрождения. М., 1978. С. 256.

будут рассмотрены все известные картины художника. Главу условно можно поделить на две части: первая – несомненно атрибутированные живописные произведения, вторая – спорно приписываемые А. Гольбейну.

К ранним работам Амброзиуса относятся «Портрет мальчика со светлыми волосами» (Илл. 25) и «Портрет мальчика с коричневыми волосами» (Илл. 26) (ок.1516, Художественный музей, Базель). Оба портрета происходят из кабинета Амербаха, так же, как и предварительные к ним рисунки. Впервые произведения были упомянуты в инвентарном каталоге Базилиуса Амербаха от 1586 года: «Также два ребенка в желтой одежде, выполненные масляными красками; Амброзиус Гольбейн».²⁴⁰ Приписывание портретов мальчиков, как основных произведений художника основывается только на этой заметке.

Тем не менее, никаких сомнений в авторстве Амброзиуса нет, с этим соглашаются все исследователи. Можно согласиться с Г. Кеглером, который пишет, что записи Базилиуса Амербаха (1534-1591) являются достаточно достоверным источником.²⁴¹

Станковый поясной портрет изображает мальчика в профиль с коричневыми волосами, смотрящего направо. Ребенок представлен на синеголубом фоне, который обрамлен колоннами и декоративным фризом с гирляндами и фигурками музицирующих ангелочков. Второй портрет изображает мальчика со светлыми волосами в три четверти, развернутого налево на фоне схожего цвета. Оба ребенка одеты в светло-коричневые камзолы с черными и красными длинными полосами и белые блузы. Фриз на портрете белокурого мальчика украшен еще более роскошно – растительными орнаментами и фигурками ангелочков; замковый камень почти касается головы мальчика.

Сходство заметно и во внешнем облике, образ мальчиков индивидуализирован, но кажется немного обобщенным: мальчики с круглыми детскими лицами, безмятежными взглядами и легкой улыбкой. Несмотря на

²⁴⁰ Die Malerfamilie Holbein in Basel. ...S.117.

²⁴¹ Kogler H. Der Maler Ambrosius Holbein.//Die Ernte. 5 Jg. 1924. S. 60.

то, что изображение, подчиненное плоскости, кажется наивным, сами дети и одежды, в которые они облачены, обладают ясно ощутимой материальной весомостью.

Изображение мальчиков с темными и светлыми волосами, по мнению Г. Ваагена, немного наивно и плоско. ²⁴² Однако, заметны попытки юного Амброзиуса сделать изображение объемным пластической лепкой форм. Интересно то, как художник располагает фигуры в пространстве картины: архитектурная ниша и фигуры рельефно вырисовываются на монотонном фоне, при этом оставаясь несвязанными элементами. Сугубая конкретность и весомость фигур, а также композиция, подчиненная треугольнику, придает изображению монументальность. Мальчики на обоих портретах представлены в спокойной позе, лишенной драматической экспрессии, динамика отсутствует и в композиции.

Приписывая произведение Амброзиусу, такие исследователи, как А. Вольтманн ²⁴³, Э. Гиз ²⁴⁴ и Отто Фишер ²⁴⁵ предполагают, что изображения были диптихом, несмотря на различия в архитектурных фонах. Безусловно, при взгляде на портреты напрашивается идея, что изображенные были братьями или даже близнецами, как считал Г. Кеглер. ²⁴⁶ Искусствовед рассматривает картины как связанные, независимые, споря с другими исследователями, которые считают, что портреты были первоначально диптихом. С этой точкой зрения можно согласиться, учитывая, что во второй четверти XVI века изображения типа диптиха практически исчезают. ²⁴⁷ Интересно, что описывая «Портреты мальчиков с темными и светлыми волосами», Альфред Вольтманн предполагает, что они были парными и служили обратной стороной картины

²⁴² Waagen G. F. Kunstwerke und Künstler in Baiern, Schwaben, Basel, dem Elsaß und der Rheinpfalz. Leipzig, 1845.

²⁴³ Woltmann A. Holbein und seine Zeit. S.134.

²⁴⁴ His E. Die Gemalde des Ambrosius Holbein... S. 244.

²⁴⁵ Fischer O. Ambrosius Holbein// Pantheon, 20. 1937. S. 312.

²⁴⁶ Kogler H. Der Maler Ambrosius Holbein.//Die Ernte. 5 Jg. 1924. S. 60.

²⁴⁷ Die Malerfamilie Holbein in Basel. ...S.118.

«Череп в оконной нише» (Илл. 35) (ок. 1519).²⁴⁸ Сложно доверять мнению исследователя, в первую очередь потому, что никаких следов того, что портреты мальчиков были оборотной стороной другой доски, не существует.

Что касается вопроса, были ли портретируемые братьями – безусловно, так как сходство между мальчиками очевидно. Кроме того, несмотря на то, что портреты не являются, на наш взгляд, парными, они, скорее всего, были заказаны одновременно.

Если в правильности атрибуции исследователи не имеют сомнений, то при датировке мнения противоречивы. Например, Э. Фрейлихер предполагает, что мальчик с коричневыми волосами возник раньше белокурого мальчика, так как первый кажется невыразительнее, а в рисунке представлен более неуверенно.²⁴⁹ Г. Кеглер, называя мальчиков близнецами, спорит с Эльзой Флейлихер²⁵⁰. Исследователь находит изображение темноволосого мальчика тоньше и более определенным, поэтому датирует его как более позднее. Г. Шмидт датирует оба портрета 1517/18 годам.²⁵¹ В то время как составитель каталога к выставке Гольбейнов в Базеле, П. Бёрлин, считает работы созданными одновременно, однако относит их уже 1515/16, сравнивая с эрмитажным портретом.²⁵² По его мнению, «Портрет молодого человека» (1518) был создан под впечатлением от парных портретов бургомистра Майера и его жены руки его младшего брата, Ганса Гольбейна, которые датированы 1516 годом.

Скорее всего, портреты были созданы друг за другом и, возможно, являлись своего рода живописным экспериментом молодого Амброзиуса. Характерно, что художник, словно оттачивая мастерство, изображает мальчиков в разных ракурсах и акцентирует в одном портрете больше

²⁴⁸ Woltmann A. Holbein und seine Zeit. Leipzig, 1876. Bd.1. S.135.

²⁴⁹ Frölicher E. Die Porträtkunst Hans Holbeins ...S. 11.

²⁵⁰ Koegler H. Der Maler Ambrosius Holbein.//Die Ernte. 5 Jg. 1924. S. 60.

²⁵¹ Schmid H. A. Die Werke Hans Holbein in Basel. Basel 1930. S. 33.

²⁵² Die Malerfamilie Holbein in Basel. ...S.118.

внимания на рисунке, а во втором на живописи. Можно было бы также предположить, что изображенная модель одна на обоих портретах – художник лишь изменил цвет волос, сочетая его с цветом архитектурного обрамления. Однако наличие предварительных рисунков к портретам дает повод думать, что модели все же были разные, так как мальчики на карандашных изображениях заметно отличаются.

Одна из немногих написанных на религиозную тему картин А. Гольбейна – «Иисус Христос перед Богом Отцом» (Илл. 30) (1515, Художественный музей, Базель). Картина происходит из собрания Амербах-Кабинета, об этом свидетельствует Базилиус Амербах в его инвентарном каталоге 1586 года.²⁵³

Произведение небольшого формата (36,5 x 30,5), где Амброзиус изображает обнажённого Иисуса после распятия, отчетливо видны раны на руках и ногах. Художник использует иконографический тип «Муж скорбей» - изображение Христа в терновом венце, с кровавыми следами от бичевания и с орудиями Страстей.²⁵⁴ Иисус, положив ногу на ногу, предстает перед нами сидящим на радуге в небе, в это время левой ногой Он опирается на сферу, больше напоминающую мыльный пузырь. Вместо традиционной набедренной повязки его тело прикрывает легкая полупрозрачная ткань. Иисус, сложив руки в молитвенном жесте, обращается к расположенному в верхнем левом углу Богу Отцу, который, в свою очередь, одаряет его благословляющим жестом. Окружающее их пространство, то есть небо, усеяно бесчисленными фигурами ангелов, держащими орудия страстей - столб, к которому был привязан Иисус во время бичевания; копьё, которое римский солдат вонзил в подреберье Иисуса; клещи, которыми вынимали гвозди из рук Христа; гвозди, которыми Он был распят и так далее.

Амброзиус заимствует иконографию Христа у А. Дюрера, который изображает Иисуса на титульном листе серии «Больших страстей», гравюры

²⁵³ Die Malerfamilie Holbein in Basel. ...S.115.

²⁵⁴ Холл Дж. Словарь сюжетов и символов в искусстве. М., 1996.С. 377.

на дереве, выполненной в 1510 году. Между тем, изображение нельзя однозначно определить как «Муж скорбей», потому что иконография отличается фигурой благословляющего Бога Отца. Кроме того, фигурки жизнерадостных ангелочков с орудиями страстей, резвящихся вокруг Бога Отца и Христа, не позволяют выявить внутреннюю и внешнюю логику изображения. Доминик Клиндер сравнивает неоднозначную в вопросе темы картину с более удачной и удобной для понимания работой Ганса Бальдунга – «Муж скорбей» (1513, Музей августинцев, Фрайбург).²⁵⁵

По этой причине многие исследователи отмечают, что композиция картины распадается. Например, В. Гез в 1911 году указывает на то, что картина разделена диагоналями на четыре бессвязных прямоугольника: наверху слева – Бог Отец, внизу справа – Христос, оставшиеся углы заполнены фигурками ангелов.²⁵⁶

К вопросу о датировке произведения «Иисус Христос перед Богом Отцом» - большинство исследователей относят его к раннему периоду творчества Амбозиуса, исключением является В. Гез, который считает, что работа была выполнена в середине творческого пути художника.²⁵⁷ Что касается технического исполнения, то Амбросиус демонстрирует высокое мастерство, когда так натуралистично изображает прозрачную набедренную повязку Христа или ореол света вокруг Бога Отца. Тем не менее, фигурки ангелочков написаны, пожалуй, более уверенно, чем на изображении Богородицы (1514). С другой стороны, заметно еще не настолько умелое владение формами в фигурах ангелов по сравнению с фигурками на обоих фризах в портретах мальчиков, также примечательна трактовка анатомического строения Христа. Таким образом, можно заключить, что

²⁵⁵ Klinger D. und Höttler A. Holbein. Die Malerbrüder Ambrosius und Hans d.J. Werkverzeichnis. Gemälde und Miniaturen, Nürnberg, 1998. S. 236.

²⁵⁶ Hes W. Ambrosius Holbein. Strassburg, 1911.S. 101.

²⁵⁷ Ibid. S. 102.

картина, должно быть, возникла после «Марии с младенцем» (1514) и незадолго до создания детских портретов (1516) – скорее всего, в 1515 году.

Наиболее интересен для нашего исследования – «Портрет Молодого человека» (1518, ГЭ) – одно из немногих сохранившихся произведений Амброзиуса Гольбейна. Портрет, созданный Гольбейном, является ярким примером итальянского влияния на Германию эпохи Возрождения. В эрмитажном портрете национальные черты немецкого Возрождения наиболее явно сочетаются с традициями классического искусства. По этой причине, кроме традиционного анализа произведения, будет проведено сравнение эрмитажной картины с характерным итальянским и немецким портретом эпохи Возрождения, с целью выявить в работе итальянские заимствования и черты, типичные для немецкого искусства. Помимо всего, обширный анализ содержит в себе исследование на тему личности изображаемого в картине Амброзиуса Гольбейна.

Описание композиции необходимо начать с определения размера и формата картины. Художник пишет станковый портрет и использует четырехугольный вытянутый по вертикали формат (44 x 32,5). А. Гольбейн создает полупарадный портрет, о чем свидетельствуют и поясное изображение персонажа, и архитектурный фон позади него, и формат картины, и ее небольшой размер.

Картина написана темперой и маслом, основа – дерево. Согласно Н. Никулину, исследование картины с помощью инфракрасных лучей выявили «прочерченные по линейке линии диагоналей в архитектуре, а также небольшие исправления рисунка картуша».²⁵⁸

В портрете есть несколько направлений построения композиции. Гирлянда в правом верхнем углу, образованная плавной спускающейся линией, дополняется и поддерживается другой линией, которая отходит от левого плеча модели и мягко изгибается вниз и, образуя складку на серой

²⁵⁸ Никулин Н.Н. Немецкая и австрийская живопись XV-XVI вв. Л, 1989. С. 322.

блузе, упирается в широкий правый рукав. Уже другое движение создают линии воротов блузы и сорочки молодого человека. Линия, отходящая от левого плеча, изображаемого и проходящая по внешней стороне рукава, дополняет параллельные ей линии, образующие изгиб арки. Вертикальное движение появляется благодаря линиям, края колонны и пилястры, которая виднеется за ней и края многоэтажного дворца на заднем плане с небольшими башнями.

Стоит заметить, что в картине движение возникает не только за счет линий: цветовые пятна, и схожие по форме элементы композиции также задают ритм. Так, например, желто-зелёное небо в глубине полотна, обрезанное контуром серых гор, гармонично сообщается с слегка приоткрытым плечом молодого человека, очертание которого проходит по линии воротника сорочки.

Трехчетвертной поясной портрет в архитектурном пространстве арки был популярен в эпоху Возрождения. Истоки портрета в три четверти можно найти в творчестве нидерландских художников. Использование в качестве архитектурного фона арки находит свои истоки в Италии. Бесспорно, что такой фон в немецком портрете XVI века – влияние итальянского Ренессанса и, возможно, некоторое ему подражание.

Существует не один портрет, схожий с эрмитажным по композиционному построению. Чтобы проследить влияние других художников на творчество А. Гольбейна и выяснить какое произведение могло быть основой для «Портрета молодого человека», необходимо сопоставить портреты одного композиционного типа.

К ним относится, например, работы немецкого художника эпохи Возрождения Ганса Бургмайера: ксилография «Портрет Ганса Паумгартнера» (1512) и парные портреты Барбары и Ганса Шелленбергер (1505, Музей Вальрафа-Рихарца, Кельн). Кроме того, схожая композиция в гравюре на меди «Император Максимилиан» (1520) нидерландского художника и гравера Лукаса ван Лейдена. В портретах бургомистра Майера и его жена руки

Гольбейна Младшего (1516, Публичное собрание, Базель) также схожая композиционная схема. Примером итальянского портрета может быть эрмитажная картина Доменико Каприоло «Мужской портрет» (1512).

Общим для всех вышеперечисленных картин будет следующее: модель изображена на фоне архитектурного сооружения – арки. На всех картинах, кроме погрудного портрета Ганса Паумгартнера, изображенные представлены по пояс. Перед нами трехчетвертное изображение модели, исключением будет только «Мужской портрет» Доменико Каприоло. Здесь плечи молодого человека изображены в профиль, а голова повернута в три четверти. Фигура бургомистра Майера Ганса Гольбейна единственная развернута вправо, тогда как другие модели изображены в повороте влево.

Подводя итог, следует выявить возможные влияния на картину «Портрет молодого человека» 1518 года. Амброзиус Гольбейн, вероятнее всего, действительно написал портрет молодого человека, основываясь на схожей по композиции работе другого мастера. Из рассматриваемых нами произведений гравюра «Император Максимилиан» Лукаса ван Лейдена точно не могла быть использована А. Гольбейном, потому что была создана в 1520 году – через два года после создания эрмитажной картины.

Скорее всего, Амброзиус решил использовать такую композиционную схему вслед за младшим братом. Портреты бургомистра Майера и его жены были написаны раньше «Портрета молодого человека», кроме того, во время написания портретов оба брата были в Базеле и, несомненно, оказывали влияние на творчество друг друга. Работы Ганса Бургмайера, возможно, в свою очередь повлияли на композицию портретов бургомистра и его жены кисти Гольбейна Младшего.

С другой стороны, можно предположить, что А. Гольбейн был знаком с парным портретом Барбары и Ганса Шелленбергер Г. Бургмайера, потому как композиционно он ближе всего к «Портрету молодого человека». Прерывающаяся арка, которая предполагает продолжение в парной картине, и изображенный в схожей позе юноша, позволяет думать, что эрмитажный

портрет тоже раньше был парным. Это допускал Чемберлен²⁵⁹, а с ним соглашались и другие искусствоведы в своих трудах. Если «Портрет молодого человека» на самом деле был написан по аналогии с парным портретом Г. Бургмайера, то можно вообразить, что на утерянной парной картине была изображена жена или невеста юноши, ее фигура была развернута вправо, зеркально фигуре молодого человека, и также зеркально изображена арка.

«Портрет молодого человека» - одна из немногих сохранившихся работ Амброзиуса Гольбейна. По этой причине эрмитажная картина является важнейшим источником, на основе которого можно делать выводы о его авторском стиле, творческом методе и художественных приемах.

Фигура молодого человека представляет собой светлый силуэт на контрастном фоне, таким образом, художник четко отделяет ее от окружения. А там, где цветовой оттенок одежды портретируемого схож с оттенком фона, Гольбейн специально проводит по контуру более светлую полосу для того, чтобы зритель мог различить элементы.

Особое внимание нам следует обратить на передачу пластической формы головы. Вытянутый овал лица, крупный, но аккуратный нос с горбинкой, небольшие круглые глаза со слегка опущенными веками, обрамляющие их, немного изогнутые приподнятые брови, сомкнутые пухлые губы не улыбающегося рта, крупный округлый подбородок – все это черты лица, обведенные четкой линией контура. Внутри этого контура формы вылеплены тонкой штриховкой, которая передает скользящие по лицу тени, обрисовывающие объемы. Резко, но едва заметно прочерчены юношеские морщины в уголках глаз и губ, на шее модели. Волосы молодого человека изображены таким же образом, как и на базельском рисунке 1517 года: частые, обособленные друг от друга линии, положенные упорядочено, тщательно прорисованы. Вместе они образуют пышную форму аккуратной прически, но кажутся жесткими. Таким образом, Гольбейну удалось создать портретное

²⁵⁹ Chamberlain A. B. Hans Holbein the Younger. vol.1, London, 1913. P. 62

изображение конкретной личности с ее индивидуальными и неповторимыми чертами.

А. Гольбейн в своем произведении уделяет особое внимание отдельным деталям, он тщательно прорисовывает барельеф на пилонах, кружевной воротник. Художник очень подробно и детально пишет окружающую архитектуру, он старательно выводит контуры каждой колонны и арки. Несмотря на то, что дворец находится на большом расстоянии от зрителя, можно разглядеть капители колонн, декорированные портики и узорчатые ниши. Гольбейн прорисовывает даже кладку стен.

Палаццо, который так детально прописывает художник, - характерный пример итальянской архитектуры XVI века. Фасад здания украшен колоннами коринфского ордера с роскошными капителями, а также пилястрами. Симметричные двойные полуциркульные арки, украшающие верхний этаж, придают строению строгий ритм. Завершают здание карниз, соответствующий по этажной проработке фасадов, и зубчатые верхи.

В изображении пейзажа на третьем плане художника занимает передача окружающей местности со скалами, деревьями и зданиями. А. Гольбейн делает акцент на общем впечатлении, на передаче света и воздуха и на создании ощущения безграничного пространства. Небо в пейзаже изображено не как фон, а как воздушная стихия, окутывающая скалы и леса. Тщательная детализация архитектурного декора двух башен, примыкающих к дворцу и даже прорисовка рельефа горной поверхности не нарушает впечатления бесконечности пространства и общего ощущения от пейзажа. Темно-синее небо, светлеющее по мере приближения к линии горизонта, опускается на темно-серые скалы. При детальном рассмотрении можно заметить, как Гольбейн пишет поверхность скал. Удлиненными, непрерывающимися и наклоненными в соответствии с наклоном горы штрихами, которые как будто спускаются от вершин к низовьям, он усиливает ощущение, что перед нами крутая гора.

В северном пейзаже есть интимность переживания, которая отличает его, например, от итальянского. Генрих Вельфлин так пишет о своеобразии немецкого пейзажа: «В северном ландшафте облака и земля, куст и дерево, холм и его увенчание – все спаянно одним всепроникающим целостным чувством жизни и движения...»²⁶⁰. Пейзаж кажется завораживающе таинственным и мистическим. Художнику удается необыкновенно точно передать состояние природы, настолько, что зрителю не составляет труда уловить черты времени года и суток. Живописная манера помогает мастеру создать впечатление цельности и передать воздушность среды.

Источник света, скорее всего, искусственного происхождения, находится на картине слева, таким образом фигура модели повернута к нему. Свет скорее всего направлен снизу под углом 45°. Изображение кажется трехмерными, а формы объемными именно благодаря градациям и переходам от более освященных участков к менее.

Свет сначала освещает фигуру молодого человека, а затем льется вглубь картины. Он направлен прямо в арку, как будто проводит взгляд зрителя от модели к потрясающему виду, открывающемуся далее. Таким образом, с одной стороны, источник света находится как будто вне картины рядом со зрителем, что способствует созданию спокойной, интимной обстановки, сближая нас с моделью и вовлекая в картину как участников. С другой стороны, свет, направленный таким образом – художественный прием, который усиливает композиционное движение и устремляет взгляд зрителя вглубь картины. Слова Генриха Вельфлина о значении света и тени в немецком искусстве очень точно передают впечатление, созданное картиной. Он пишет: «Живописная передача света заключается в восприятии его движения как самоцели... Все предметы имеют четкий контур и постольку пластичны. Но эта предметность растворена в игре света и тени. Эта светотеневая игра неуловима, но именно она и создает жизнь пространства»²⁶¹.

²⁶⁰ Вельфлин Г. Искусство Италии и Германии эпохи Ренессанса. Л., 1934. С. 116.

²⁶¹ Там же. С. 371

На картине есть и второй источник света, находящийся на втором плане и освещающий дворец. Свет из него направлен слева и, скорее всего, он расположен под углом в 90 градусов. Такие выводы можно сделать, исходя из бликов на полированных поверхностях колонн, украшающих здание. Свет отражается от левой части колонн, оставляя правые части в тени. Так как все этажи строения освещены с одинаковой силой, можно предположить, что источник не приближен к предмету вплотную и направлен под прямым углом. И хотя А. Гольбейн мастерски пишет падающий на предметы свет, подчеркивая им фактуру поверхности и объемы форм, такое освещение кажется неестественным. Непонятно каким образом дворец на втором плане может быть так освещен, ведь судя по темнеющему небу, время суток – вечер, да и свет от дневного солнца вряд ли дал такое освещение. Создается ощущение, что художник был так восхищен итальянской архитектурой и так хотел передать красоту палаццо, что посчитал нужным не оставлять тщательно прорисованное здание в тени.

И, наконец, последний источник находится на третьем плане. Он освещает поверхность скалы, небо и его свет отражается в воде, окружающей круглые башни, которые примыкают к дворцу. Что именно излучает свет – непонятно, возможно, этот источник – солнце, которое опускается за горизонт и освещает своими последними лучами гористый пейзаж.

Основа цветовой гаммы в «Портрете молодого человека» - бежево-коричневая с оттенками серого. Художник использует локальные цвета, обогащая их полутонами, вызванными особенностями освещения. Передний план картины, где изображена модель, выполнена в тонах теплой гаммы: лицо выдержанно в телесном, желтовато-бежевом тоне, рубашка – кремового оттенка белого, оливкового цвета куртка, которая, отражая свет, становится желто-зеленой. Цвет колонны и арки, окружающих молодого человека, не нарушает единство теплых тонов: коричневый с оттенками оранжевого.

Использование Гольбейном холодных тонов в глубине полотна и теплых тонов на переднем плане соответствует идейному замыслу

произведения. Если арочный пролет выполняет роль смысловой преграды между более интимным миром первого плана и далью, то использование теплого колорит закономерно созданной атмосфере уюта, а написание ландшафта в холодных тонах соответствует настроению северного пейзажа.

Колорит «Портрета молодого человека» построен на сочетании цветов. Во-первых перед нами взаимодействие вариаций одного тона, например, бежевый цвет. Цвета, которыми написаны рубашка, лицо модели, дворец и ближайшая к нему скала – смотрятся как разнообразие единой цветовой тональности. Во-вторых, сочетание цветов родственных, но контрастирующих: заметна их общность оттенка, однако при этом каждый цвет рассматривается самостоятельно. Примером таких сочетаний может быть светло-бежевый цвет рубашки и оливковый с оттенками желтого цвет куртки. Другой пример: томатно-красный цвет драпированной ткани, которая находится за фигурой модели, и коричневый с оранжевым оттенком цвет колонн. И, в-третьих, сочетание дополнительных красок: оливковый цвет куртки является дополнительным томатно-красному цвету ткани позади модели, зеленая гирлянда в правом верхнем углу дополняется красной лентой, которой она обвязана, а желто-серый цвет дворца будет дополнительным к темно-синему цвету неба, на фоне которого он изображен. Таким образом, благодаря сочетанию цветов в картине, создается чувство гармонии и цельности произведения.

Если рассматривать картину с точки зрения колорита, то композиционный ритм и динамика произведения создается с помощью взаимодействия цветowych пятен. В эрмитажной картине трудно выделить основные цветowe пятна или группы цветowych пятен, видимо, потому что художник не хотел акцентировать внимание на чем-то конкретном, и все предметы написаны в относительно схожей цветовой гамме. Тем не менее, самым ярким пятном является лицо молодого человека. Оно изображено на фоне черного берета, так, с помощью контраста, Гольбейн все же обозначил композиционный и смысловой центр. Таким образом, художник указывает

зрителю, с чего следует начать рассматривать картину. Не расставив других однозначных акцентов, Гольбейн призывает к последовательному разглядыванию остальных частей картины.

С помощью схожих по форме и цвету элементов изображения в картине появляется ритм. Примером может быть черное пятно берета, которое схоже с черно-синим куском неба, виднеющимся из арки. Очерченное контуром дугообразного изгиба арки, небо отчетливо перекликается с такой же формой пятна головного убора. Кроме того, ритм появляется, благодаря еще одной паре цветовых пятен: куртка молодого человека напоминает по форме потолок арочного пролета. Элементы находятся вверху и внизу композиции и создают два разнонаправленных движения: потолок расширяется слева направо и создает также направленное движение, цветное пятно куртки создает противоположное по направлению движение, расширяясь справа налево. И, наконец, уже упомянутые в первой главе элементы: светло-серое пятно неба, очерченное по контуру силуэта гор, взаимодействует с формой шеи и части плеча модели, которые ограничены краем воротника рубашки. Элементы, схожие по геометрической форме и цвету, являются зеркальным отражением друг друга и создают разнонаправленное движение. Таким образом, голова – центр композиции, а от нее по спирали уходит в разных направлениях линии движения, закручивая композицию и как будто развертывая ее в глубину.

Художнику удается с точностью передать материал предмета, его фактуру. Гольбейн одинаково убедительно пишет и атласную красную ленту, и ткань легкой, слегка просвечивающей рубахи, и жесткую, почти холщевую, ткань оливково-зеленой куртки и холодную металлическую рукоятку меча. Амброзиус Гольбейн пишет «Портрет молодого человека» скрытым мазком. Художник придерживался метода гладкого и тонкого письма, которое было целесообразно для решения поставленных им задач, например, для тщательной прорисовки деталей.

Таким образом, можно сделать вывод, что в «Портрете молодого человека» Амброзиус Гольбейн достигает пластичности предметов

посредством линии, а также света и тени. Художник уделяет внимание проработке деталей и моделировке объемов. Линия, помимо контура, выражает свободное движение, подчиняя себе композицию. Свет в эрмитажной картине кроме того, что создает интимное настроение и делает изображение объемным, способствует усилению пространственной глубины и создает динамику. Колорит в портрете выдержан в одной цветовой гамме, что усиливает ощущение целостности произведения. Особая роль цвета – создание центробежного движения в композиции. Художественные приемы, которые использует Гольбейн, усиливают эмоциональное воздействие картины на зрителя и подчинены идейно-тематическому замыслу художника.

А. Гольбейн ставит задачу создания индивидуального психологического и эмоционального образа своего современника и изображает его в окружении среды, которая созвучна внешнему облику и душевному состоянию модели. Интеллектуальной атмосфере подчинено все, что содержит композиция – и архитектурная арка, на фоне которой изображён молодой человек, и видный сквозь пролет арки роскошный ренессансный дворец, и северный пейзаж в глубине. Величественная колонна, украшенная барельефами арка с кессонированным потолком, великолепный палаццо – все это свидетельствует о увлечениях героя образцами итальянской архитектуры, о его интересе к античности и, наконец, о том, что изображенный на этой картине – образованный человек, не отстающий от своего времени.

Психологический образ модели дополняется предметами, которые введены в картину. Они обладают скрытым символическим смыслом. Например, рукоятка меча с круглым металлическим навершием говорит о справедливости, свойственной поступкам модели.²⁶² Все компоненты картины, окружающие портретный образ, имеют огромное значение в формировании характеристики духовной природы человека. Если представить

²⁶² Холл Дж. Словарь сюжетов и символов в искусстве. М., 1996. С. 359

персонаж изъятый из обстановки, то психологическая характеристика героя не будет полноценной и покажется зрителю не до конца раскрытой.

Юноша облачен в характерный для Германии эпохи Возрождения костюм. Куртка оливково-коричневого цвета с прорезями в очень широких рукавах приоткрывает выпущенную по краю ворота полоску рубашки. Бежевая рубашка имеет широкий вырез ворота, собранный сборками и узорчато вышитый по краю. Голова мужчины покрыта плоским бархатным беретом, украшенным двумя сплетенными золотыми буквами - видимо, инициалами изображенного. Берет, надетый набок, прикрывает модную в начале XVI века стрижку юноши - прямую и немного удлиненную. Типичная одежда той эпохи не вычурна и характерна для современника А. Гольбейна. Ее простота как нельзя лучше соответствует внешнему и внутреннему облику портретируемого. Таким образом, костюм создает реалистичный образ человека своего времени. Простая одежда, с одной стороны, уравнивает величественность окружающей модель архитектуры, создавая гармоничное изображение. С другой стороны, такое спокойное и не сильно декорированное одеяние обращает наше внимание на внутренний мир героя и характеризует его, как человека, которому духовное важнее материального.

Внимательный взгляд модели не направлен на зрителя. Юноша вдумчиво, серьезно, но без напряжения смотрит вдаль. Глаза изображенного – это глаза умного и приятного человека. В чертах лица мужчины выражены спокойствие и глубокая сосредоточенность мысли. Чувство отрешенности от шумной мирской жизни сочетается с хорошо ощутимым чувством самоопределения как личности, как гражданина своей страны, как человека эпохи Возрождения. Перед зрителем человек эпохи Ренессанса: он ощущает себя центром мироздания, однако образ юноши не горделивый – он наполнен чувством собственного достоинства и пронизан идеями гуманизма. Этот человек стремится к просвещению и, скорее всего, его мысли о духовных идеалах и ценностях, а не о материальных.

С другой стороны, душа героя проникнута чувством любви к родине, к своему городу и северу. Его поэтический и мечтательный образ раскрывается благодаря пейзажу в глубине композиции. Создается ощущение, что юноша, отведя взгляд, представляет себе сказочный горный пейзаж, который открывается позади него. Зритель, рассматривая фигуру героя, черты его лица и одежду, скорее всего, задается вопросом: о чем задумался герой? Тогда взгляд зрителя скользит сквозь арку в туманную даль голубого и серо-зеленого горного пейзажа и он как будто получает ответ на заданный вопрос. Амброзиус Гольбейн предлагает проникнуть в мысли героя, заглянуть к нему в душу и понять его настроение, обратившись к северной природе в самой глубине картины. Таким образом, хотя художник и пишет портрет под воздействием итальянского искусства, восхищаясь ренессансной архитектурой, самое главное для него национальный дух, которым пронизана картина. Герой, также как и сам А. Гольбейн, восхищен красотой природы своей родины и находится в эмоциональной гармонии с безграничным северным пейзажем. И тот, и другой немец ясно чувствует свою национальную самобытность.

Гольбейн, может быть, и придает чертам модели некоторую величавость, но это воспринимается как выражение чувства самоуважения и собственного достоинства, вызванного стремлением к самоутверждению личности. Художник не акцентирует внимание на социальной принадлежности модели - изображенный для автора прежде всего человек.

С одной стороны, герой картины изображен с индивидуально-неповторимыми внешними признаками конкретной модели: вытянутый овал далекого от совершенства лица, большой нос с горбинкой, слегка припухлые губы, небольшие круглые глаза со слегка опущенными веками — индивидуальный, глубоко жизненный и реалистичный образ, наделенный вполне определенными психическими свойствами. С другой стороны, не смотря на обостренную характерность изображенного, в произведении создан обобщенный образ человека определенной эпохи, жителя конкретной страны,

личности и интеллектуал. Это образ человека, который стремится к знаниям и образованию, человека, которого переполняют духовные искания и раздумья, человека, который стремится к самоутверждению своей личности и к осознанию своей самостоятельности перед людьми и перед Богом.

Увлечение итальянским искусством в городе и влияние Италии на вкусы жителей Базеля, бесспорно, отразились на творчестве Амброзиуса Гольбейна и, в частности, на картине «Портрет молодого человека».

Своеобразие творческой манеры А. Гольбейна для немецкого Возрождения, сила итальянского влияния и самобытность его искусства уясняются при сопоставлении гольбейновского эрмитажного «Портрета молодого человека» с типичными портретами кисти мастеров немецкого и итальянского Ренессанса. Такими типичными портретами могут быть «Портрет молодого человека» (1521, Дрезденская галерея, Дрезден) руки величайшего представителя немецкого Возрождения, Альбрехта Дюрера и «Мужской портрет» (1512, Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург), выполненным венецианским художником Доменико Каприоло. Сравнение аналогичных произведений, которые были созданы в один промежуток времени, но в разных условиях немецкого и итальянского Ренессанса, поможет обнаружить уникальность художественного метода Амброзиуса Гольбейна.

«Мужской портрет» Доменико Каприоло – это крайне типичный пример итальянского портрета эпохи Ренессанса. Общие черты итальянской картины с эрмитажным «Портретом молодого человека» выявляются без труда. В схожем положении представлена мужская полуфигура на первом плане: она изображена в профиль, голова развернута в три четверти, правой рукой герой опирается на каменный парапет, как и в портрете Гольбейна. Так же, как и у Амброзиуса Гольбейна, главный герой – молодой человек, он представлен в характеризующей его образ обстановке: позади него здание, украшенное колоннами коринфского ордера и нишей с античной статуей Венеры. Слева, сквозь пролет арки, открывается вид на пейзаж с церковью. Что касается

композиции, то помимо мотива и концепции – поясное изображение молодого человека на фоне архитектуры – у картин не очень много общего, хотя в обоих случаях схожая композиционная схема: изображение дано «снизу вверх», присутствуют три плана, на первом плане поясное изображение монументальной фигуры юноши, подчиненное форме треугольника. Устойчивость усиливается за счет каменного парапета, горизонтально расположенного вдоль нижнего края картины, а также за счет правой руки портретируемого, которая лежит на парапете. На обеих картинах присутствует архитектурный фон и пейзаж, однако у Каприоло пейзаж в левой части, а правая часть – стена здания, тогда как у Гольбейна наоборот. На картине «Мужской портрет» можно выделить три плана: на первом изображена модель, на втором – подарочное пространство, третий же план представлен пейзажем. В «Портрете молодого человека» третий план более сложный, его можно представить как дворец и горный пейзаж.

Существенно отличается характер движения в композиции Каприоло: он статичен в отличие от экспрессивного, разнообразного и разнонаправленного движения у Гольбейна. Эта черта отличает не только два эрмитажных портрета, но и в целом искусство Германии и Италии в эпоху Возрождения. Нехарактерная для северного искусства строгая, рациональная, симметричная композиция без ярко выраженного ритма была очень популярна у итальянцев.²⁶³

Тектоническая композиция «Мужского портрета» создается благодаря фигуре модели и продолжающим ее в вертикальном направлении колоннам. Эти колонны образуют центральную ось картины, делящую композицию на две части. Каприоло придает полукруглой нише в правой части картины и арке в левой схожие очертания. Эти элементы одной формы и размера, расположенные симметрично, усиливают статичность и упорядоченность композиции. Конструкция определяется вертикалями и горизонталями.

²⁶³ Вельфлин Г. Искусство Италии и Германии эпохи Ренессанса. Л., 1934. С.197.

Вертикальное направление центральной оси поддерживается и стройными колоннами в арке, и высокой башней церкви на третьем плане, и прямоугольной папкой в руках модели. Горизонтальное направление движения возникает в композиции за счет расположения парапета и лежащей на нем руки, нижней рамы ниши и линии карниза в верхней части стены. Таким образом, вертикально направленное движение уравновешивается движением, которое направлено горизонтально, и создает спокойный и умеренный ритм в композиции.

Говорить о стилистическом единстве и заимствовании Гольбейном итальянской манеры изображения также однозначно нельзя. С одной стороны, в обеих картинах трехмерное изображение кажется реалистичным, фигуры имеют правильные пропорции. Формы и объемы пластически вылеплены и мягко моделированы светотенью. С другой стороны, Гольбейн формирует изображение с помощью линии, он очерчивает предметы контуром, а светотень и цвет сопутствуют линии. Каприоло же, напротив, использует цвет и свет для создания изображения. Линия играет в этом случае второстепенную роль.

«Портрет молодого человека» написан в отличной от работы Доменико Каприоло манере. Рисунок Гольбейна тщательный, он детально прорисовывает все подробности архитектуры и передает характер поверхностей. Детализация рисунка была характерна для художников Германии на рубеже XV-XVI веков. Некоторые исследователи считают, что эта черта перешла из средневековой художественной культуры в эпоху Возрождения и приобрела национальный характер.²⁶⁴ В «Мужском портрете» рисунок, в отличие от немецкого, не изучает детали, а обобщает. Художника больше интересует целостное восприятие, цвет и форма.

Колорит в портрете венецианского художника имеет более декоративное звучание, нежели в «Портрете молодого человека», где цвет

²⁶⁴ Гершензон-Чегодаева Н. М. Возрождение в немецком искусстве\\Ренессанс. Барокко. Классицизм. М.,1966. С. 106.

использован для достижения эмоционального воздействия. В картине преобладает теплый колорит. Яркие и контрастные краски «Мужского портрета» имеют торжественное звучание: оранжевый и красный костюм, светло-серые стены, ярко-голубое небо, зеленая с оттенками желтого трава. Эффектный колорит создает праздничное, возвышенное настроение. Самым ярким цветовым пятном Каприоло выделяет фигуру юноши, подчеркивая этим, что герой – идейный центр произведения. Гольбейн же не акцентирует внимание зрителя на персонаже, гармонично вписывая его в окружающую среду.

Источник света в «Мужском портрете» находится справа и направлен на модель, скорее всего, под углом в 90°, потому что на лице юноши есть тень от головного убора. Такое освещение способствует созданию ощущения театральности, а происходящее в картине действие кажется постановочным. В то же время в «Портрете молодого человека» свет создает спокойную и интимную обстановку, сближая зрителя с героем. Все пространство итальянской картины пронизано светом и воздухом, свет отражается от одежды и лица модели, наполняет изображение бликами и рефlekсами. Каприоло мягко обрисовывает пластические формы светом и моделирует объемы светотенью.

Наконец, последнее и главное различие двух портретов - в их идейном содержании. В картине А. Гольбейна колорит, композиция, рисунок - все подчинено раскрытию индивидуальной психологической характеристики героя. Для Доменико Каприоло первостепенная задача состоит в том, чтобы прославить величие «обожествлённого» человека эпохи Возрождения, создать идеальный героический образ с присущим ему внутренним миром. Помимо этого, художника не интересует индивидуальное психологическое содержание этого образа, потому что в итальянском представлении человек Возрождения уже наделен определенной психологической характеристикой, свойственной и герою «Мужского портрета».

Фигура занимает большую часть поверхности картины. Это подчеркивает тот факт, что изображение человека как главного элемента в мироздании - основная цель Каприоло. И если в «Портрете молодого человека» Гольбейна интересует как человек, так и природа, то венецианский мастер подчиняет окружение человеку, героизирует его. Немецкие и итальянские художники эпохи Возрождения в вопросе взаимоотношения человека и мира мыслили по-разному. Итальянский художник противопоставляет человеку Вселенную или возносит его над миром. В то же время как для немца этой эпохи человек и мир рассматриваются в неразрывной связи, и мастер раскрывает психологический образ и душевное состояние героя, изображая северный пейзаж.

Уверенный и выразительный взгляд юноши направлен прямо на зрителя и хорошо сочетается с репрезентативностью композиции. Герой убежден в своей исключительности. На это со всей определенностью указывает раскрепощенная, самодостаточная и несколько пафосная поза юноши. В портретном образе нет драматической экспрессии и внутренней напряженности. Напротив, безупречное лицо молодого человека отражает его внутреннее спокойствие и гармонию. Кроме того, из обстановки следует, что перед зрителем яркая образованная личность, интересующаяся искусством и литературой.

Красивое лицо, обрамленное волнистыми локонами каштановых волос, привлекает крупными чертами: большие карие глаза, длинный тонкий нос, сомкнутые пухлые губы аккуратного рта. Внешность героя лишена индивидуальных черт конкретной модели. Каприоло создает обобщенный и идеализированный образ Человека эпохи Возрождения, идеал этический и эстетический. Прекрасный юноша не имеет индивидуального психологического облика и ему нельзя дать эмоциональную характеристику. А Гольбейн в «Портрете молодого человека» создает неповторимый индивидуальный образ с яркой психологической характеристикой, достигает полного соответствия между внутренним и внешним обликом человека.

В отличие от гольбейновского молодого человека, в «Мужском портрете» есть осознание героем самого себя как центра мироздания, но вместе с тем есть оттенок горделивой независимости и некоторой надменности. Персонаж картины Амброзиуса Гольбейна тоже соотносит себя с Человеком эпохи Возрождения. Во-первых, он не возвышает себя над природой - они неразрывно связаны. Во-вторых, немецкое ренессансное видение отличалось от итальянского. Н. М. Гершензон-Чегодаева пишет: «В Германии человек не пришел к тому гордому сознанию присущей ему высшей красоты телесного и духовного начала, которое выражали в своих учениях теоретики итальянского Ренессанса и воспроизводили в художественных образцах итальянские мастера»²⁶⁵. Вместе с тем, образ юноши кажется менее пафосным еще и потому, что герой «Портрета молодого человека» погружен в раздумья, его взгляд направлен в сторону, а не на зрителя.

Сопоставление и выявление общих и различных черт «Мужского портрета» руки Доменико Каприоло и эрмитажной работы А. Гольбейна позволяет прийти к заключению, что, хотя мотив и композиция в «Портрете молодого человека» заимствован у итальянских мастеров, произведение демонстрирует характерные черты искусства немецкого Возрождения. Кроме того, Гольбейн подражает итальянской художественной манере, но трактует ее в типично северном экспрессивном духе: здесь есть и детализация изображения, и преобладание линии над цветом. Главное различие - в целях, которые преследуют художники: итальянский художник восхваляет идеализированный образ Человека эпохи Возрождения, а Амброзиус Гольбейн стремится создать глубокий психологический портрет героя.

Кроме того, можно предположить, что в «Портрете молодого человека» есть влияние творчества Тициана. В его женских портретах часто повторяется мотив спадающей с одного плеча светлой рубашки, к которому обращается и Амброзиус. К таким портретам можно отнести следующие работы: «Женщина

²⁶⁵ Гершензон-Чегодаева Н. М. Возрождение в немецком искусстве//Ренессанс. Барокко. Классицизм. М.,1966. С. 106

перед зеркалом» (1511-1515, Лувр, Париж), «Флора» (ок. 1515, Галерея Уффици, Флоренция), «Виоланта» (ок. 1515-1516, Музей истории искусств, Вена), «Тщеславие» (ок. 1515, Старая пинакотека, Мюнхен). Неизвестно, могли Амброзиус побывать в Италии и познакомиться с творчеством Тициана, однако заимствование именно этого мотива кажется странным, потому что Тициан создавал идеальные женские образы, античных богинь.

Чтобы выявить особенности творческого метода А. Гольбейна в контексте немецкого Возрождения, следует сравнить эрмитажный портрет с «Портретом молодого человека» А. Дюрера. Такое сравнение может показаться не самым удачным, потому что Дюрер, как никто другой, был восхищен итальянским искусством. Он дважды посетил Италию, где познакомился с произведениями лучших мастеров классического искусства, много времени посвятил изучению пропорции человеческого тела и законов перспективы. Ренессансные взгляды в Италии повлияли на мироощущение Дюрера. Немецкий мастер вслед за итальянцами прославляет «обожествленный» образ человека Возрождения. Впечатления от итальянской поездки отразились в большей части на живописи Дюрера. Он перенимает у итальянцев стремление к рационалистичности конструкции, реалистичность и убедительность образов, торжественность и репрезентативность ренессансного изображения.

Однако при всем ренессансном характере творчества Дюрера, его искусство обладает характерными национальными признаками. Художник создает целый ряд портретных образов, отличающихся от итальянских своей эмоциональной выразительностью и глубиной психологической характеристики. К ним относится и образ «Портрета молодого человека» из Дрезденской галереи.

Портрет датирован 1521 годом и относится к последнему десятилетию жизни Дюрера, времени, когда художник окончательно сформировал свои взгляды. Художник дает трехчетвертное погрудное изображение юноши, который держит в руке листок с надписью «Бернгарду». Отсюда

предположение, что модель – Бернгард фон Рестен, которого Дюрер писал в 1521 году.²⁶⁶ Треугольное лицо с широким лбом, выдающиеся скулы, короткий вздернутый нос, плотно сжатые губы, небольшой и слегка выпяченный вперед подбородок – все это создает выразительный характер героя. Персонаж - целеустремленный и деятельный человек, он обладает сильной волей. Этому же способствует твердый и решительный взгляд героя.

Так же, как и у Гольбейна, в дюреровском «Портрете молодого человека» все подчиняется выразительности индивидуального характера персонажа. Герой изображен на однотонном фоне, чтобы не отвлекать внимание от главного – лица. Сдержанность колорита также характеризует образ человека: красный фон, черный костюм и бело-серая рубашка. Широкие края шляпы и плечи юноши вырываются за пределы картины, демонстрируя энергичный и полный сил образ. В решительном и переполненном целеустремленностью образе проявляют черты человека бурной эпохи Реформации, волевого человека, абсолютно убежденного в своей правоте и готового бороться во имя своих идей.

Пристальное внимание Дюрера к внутреннему миру человека сопряжено с удивительным реализмом изображения. В портрете неидеализированные черты лица модели, глаза, смотрящие чуть в разные стороны – отображение реального внешнего облика конкретного человека и один из самых запоминающих индивидуально-неповторимых образов немецкого Возрождения. В отличие от итальянцев, для которых только идеализированный образ мог быть прекрасным, мастер видит красоту в достоверном отражении реального мира. О воплощении прекрасного в искусстве Дюрер пишет: «Чем точнее произведение соответствует жизни, тем оно лучше и более истинно. Поэтому не воображай никогда, что ты можешь сделать или сделаешь нечто лучше, чем бог в созданной им природе»²⁶⁷ и «...

²⁶⁶ Либман М. Я. Дюрер и его эпоха. М., 1972. С. 199.

²⁶⁷ Дюрер А. Дневники, письма, трактаты. /Пер., вступ. статья и коммент. Ц. Г. Нессельштраус. М.; Л., 1957. Т. 2. С. 232.

произведение твое покажется искусным, красивым, сильным, свободным и прекрасным, ибо в нем есть правдивость»²⁶⁸.

Таким образом, и Дюрер, и А. Гольбейн стремятся, в первую очередь, к выразительности образов. Оба художника изображают героев, точно придерживаясь реальных жизненных впечатлений. В отличие от Гольбейна, Дюреру удастся создать невероятно выразительный психологический образ без изображения окружающего мира.

Картина «Портрет молодого человека», написанная Амброзиусом Гольбейном, немецким художником эпохи Возрождения, до сих пор вызывает споры среди искусствоведов. Однако главным по-прежнему остается вопрос, кто изображен на картине Амброзиуса Гольбейна.

Данная глава содержит в себе исследование на тему личности изображаемого в картине Амброзиуса Гольбейна, кроме этого будет приведен обзор литературы, где затрагивался этот вопрос и сделаны собственные выводы о личности портретируемого.

Напомним, что голова мужчины покрыта плоским бархатным беретом, украшенным двумя сплетенными золотыми буквами (FG) – скорее всего, инициалами изображенного. Слева у колонны, в картуше, дата и надпись: Eratis. sve. XXMDXVIII. (В возрасте 20 лет, 1518). Таким образом, можно сделать вывод, что изображенный на картине юноша с инициалами FG родился в 1498 году.

Переплетенные буквы на берете впервые заметил немецкий историк искусства, Г. Вааген. В своем труде «Картинная галерея Императорского Эрмитажа», изданном 1864 году в Мюнхене, он определил буквы, как GE и предположил, что это инициалы изображенного, однако, никаких домыслов о том, кто изображен на картине он не сделал.²⁶⁹

²⁶⁸ Там же. С.196.

²⁶⁹ Waagen G. F. Die Gemäldesammlung in der Kaiserlichen Eremitage in St.-Petersburg, Munich, 1864. S. 131.

Другой исследователь, Альберт Цан, в статье «Итоги выставки Гольбейнов в Дрездене» в «Ежегоднике искусствоведения» 1873 года²⁷⁰, впервые приписывает эрмитажную картину Амброзиусу Гольбейну. Он также не оставил без внимания инициалы на берете портретируемого, однако автор распознает буквы как FG. Впрочем, А. Цан не пытается ответить на вопрос, кто изображен на картине.

Только лишь упоминание об инициалах FG мы встречаем в труде Альфреда Вольтманна «Гольбейн и его время», изданном в 1876 году в Лейпциге²⁷¹ и труде Эдуарда Гиза «Картины Амброзиуса Гольбейна» в немецком журнале «Ежегодник прусских королевских художественных собраний» 1903 года.²⁷²

Другой искусствовед, Артур Чемберлен, в труде «Ганс Гольбейн Младший» сомневается, какие именно инициалы на шляпе сидящего: F. G. или C.I.E.²⁷³

Впервые предположения о том, кто изображен на картине, делает Ганс Кеглер. В журнале «Урожай» 1924 года, автор публикует статью «Художник Амброзиус Гольбейн»²⁷⁴, где освещает жизнь и творчество художника, уделяя также внимание и картине «Портрет молодого человека». Исследователь соотносит инициалы FG на берете изображаемого с базельским гравёром и книжным иллюстратором, «Monogamist FG».

Впервые вопросом личности монограммиста FG заинтересовался Поль Ганц. Исследователь опознал его как Франца Герстера, сына известного и влиятельного базельского дипломата, глава городской канцелярии, Й. Герстера. Однако, Поль Ганц, исходя из года поступления Франца Герстера в

²⁷⁰ Zahn A. V. Die Ergebnisse der Holbein-Ausstellung zu Dresden// Jahrbuch für Kunstwissenschaft. 1873. Nr. 5, S. 197-198.

²⁷¹ Woltmann A. Holbein und seine Zeit. Leipzig, 1876. Bd.1. S.135.

²⁷² His E. Die Gemälde des Ambrosius Holbein.// Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen. Nr. 34. 1903. S. 243-244.

²⁷³ Chamberlain A. B. Hans Holbein the Younger. Vol.1. London, 1913. P. 61-62.

²⁷⁴ Kogler H. Der Maler Ambrosius Holbein// Die Ernte, 5. Jg. 1924. S. 58f.

бакалавриат Базельского университета (1505), предположил, что иллюстратор родился примерно в 1490 году. Именно факт, что гравер F.G. родился в около 1490 года заставил исследователей опровергнуть предположение о том, что изображенный на эрмитажной картине – Франц Герстер, так как юноша, написанный Амброзиусом, родился в 1498 году.

На протяжении нескольких десятилетий исследователи придерживались этой точки зрения. И только лишь в 1980 году Франк Хиеронимус²⁷⁵ вернулся к версии, что изображенный юноша – Ф. Герстер. Автор провел исследование и доказал, что Франц Герстер мог родиться 1498 году. Согласно Ф. Хиеронимусу, Ф. Герстер мог поступить в университет в возрасте семи лет. Случаи поступления в таком раннем возрасте, по мнению автора, были не редкостью, особенно, если речь шла о детях из влиятельных и известных семей. Так, кроме того, что отец Франца Герстера был не последним человеком в городе, его однокурсник был ректором Базельского университета в год, когда Ф. Герстер поступал в баклавариат. Таким образом, Ф. Хиеронимус доказал, что на эрмитажной картине мог быть изображен Ф. Герстер.

Автором дипломной работы были проведены исследования в Государственном архиве Базеля с целью выяснить год рождения Франца Герстера. Были найдены все существующие документы о семье Герстеров, однако данных о крещении Ф. Герстера обнаружить не удалось, так как церковные записи, скорее всего, были утеряны или уничтожены в связи с Реформацией в Германии.

В данном очерке, соглашаясь с точкой зрения Франка Хиеронимуса, выдвигается предположение, что на портрете изображен не кто иной, как Ф. Герстер. Однако научное новшество этой статьи заключается в том, что предположительно было найдено еще одно изображение Ф. Герстера. В данном исследовании впервые в историографии этого вопроса выдвигается

²⁷⁵ Hieronymus F. Marginalien zur Basler Buchillustration des 16. Jahrhunderts in: Buchillustration//Gutenberg-Jahrbuch. Jg. 55.1980. S. 258-273

гипотеза о том, что на картине «Золотурнская Мадонна» Ганса Гольбейна Младшего изображен сын заказчика, Ф. Герстер, который, по нашему мнению, сильно напоминает юношу на эрмитажном портрете.

Алтарная картина «Золотурнская Мадонна» была написана Гансом Гольбейном Младшим в 1522 году по заказу Й. Герстера, работавшего в Базельской канцелярии. На картине изображена Дева Мария, держащая младенца, на троне в центре и две мужские фигуры по сторонам – св. Урсус в сверкающих рыцарских доспехах (справа) и св. Мартин в тщательно продуманном облачении епископа, дающий милостыню нищему (слева). Заказчиками алтарной картины были Й. Герстера и Мария Барбара Гульдинкопф – супружеская пара. Об этом свидетельствуют их гербы на ковре, который прикрывает ступени к пьедесталу Марии. Низкий горизонт, большие фигуры, лаконичная композиция – все это придает картине монументальный характер. Стремление к конкретности заметно в лицах, наделенных портретными чертами. Без сомнений, рассматривая «Мадонну» Герстера, вспоминается другая алтарная картина – «Мадонна Якоба Майера», написанная в 1525 году. Мария с младенцем на руках в полный рост заполняет собой ренессансную чашу. Бургомистр Майер заказал Г. Гольбейну написать себя и свою семью, опустившимися на колени у ее ног. Художник изображает самого Якоба Майера, его сыновей, две жены (одна из них умершая) и дочь. Так же, как и в «Золотурнской Мадонне», фигуры Марии и тех, кто ее окружает одного масштаба, однако, как центр композиции фигура Мадонны главенствует над другими.

Проводя аналогии между двумя алтарными картинами, напрашивается предположение, что в «Золотурнской Мадонне» прототипом для портретируемых стали члены семьи заказчика. Возможно, что лица святых были списаны с сыновей Й. Герстера, Франца и Пауля. Такое же предположение выдвигает Джейн Нойхтерлайн в книге «Переводя природу в

искусство. Гольбейн, Реформация и Ренессансная риторика».²⁷⁶ Интересно, что Франц, который, возможно, изображен в образе Мартина был священником в Базельском Кафедральном соборе, в то время как, Пауль, изображенный в рыцарских доспехах – солдатом. Третий сын Й. Герстера, Вольфганг часто отсутствовал, так как учился в Париже.

При детальном сравнении иконографии св. Мартина (Илл.28) и молодого человека (Илл.29) на эрмитажном портрете можно выявить несомненное сходство: вытянутый овал лица, невысокий лоб, крупный, но аккуратный нос с горбинкой, большие круглые глаза с слегка опущенными веками, обрамляющие их, немного плавно изогнутые приподнятые брови, сомкнутые полные губы не улыбающегося рта. Округлый подбородок, изображенный в три четверти на эрмитажной картине, выглядит более выдающимся в профильном изображении Ганса. Резко, но едва заметно прочерченные юношеские морщины в уголках губ модели на картине Амброзиуса становятся очевиднее в изображении повзрослевшего юноши. Кроме того, при сравнении пропорционального соотношения частей лица, на обоих портретах высота лба от линии волос до линии бровей равна высоте от кончика носа до кончика подбородка. Длина носа от линии бровей до его кончика на лицах обоих портретируемых равны относительно упомянутой выше высоте лба и подбородка от носа.

Таким образом, принимая во внимание тот факт, что «Золотурнская Мадонна» написана спустя четыре года, и внешность Ф. Герстера могла немного поменяться, а также другой ракурс изображения и, наконец, различную художественную манеру Амброзиуса и Ганса, можно сделать вывод, что на картине Амброзиуса 1518 года и Ганса Гольбейна 1522 года изображен один человек – Франц Герстер.

В 1518, в год написания картины, Франц Герстер становится священником в Кафедральном соборе Базеля. В связи с этим возникает вопрос:

²⁷⁶ Nuechterlein J. Translating nature into art. Holbein, the Reformation, and Renaissance rhetoric. New York, 2011. P. 144.

«Почему на эрмитажной картине это событие не отражено?». Действительно, ни предметы, окружающие героя, ни его внешний облик не сообщают о новом статусе. Однако этому несоответствию легко найти объяснение. Дело в том, что Амброзиус ставит монограмму АНВ, что значит «Ambrosius Holbein Basiliensis» - это связано с приобретенным им статусом жителя Базеля, 6 июня 1518. В то время как Франц Герстер становится священником в Кафедральном соборе Базеля только в декабре 1518 года. Таким образом, вполне вероятно, что картина была написана в период с июня по декабрь 1518 года, когда Ф. Герстер еще не заступил на церковную службу.

Кажется удивительным, что несмотря на то, что семья Герстеров была известна в Базеле, отец Франца Герстера занимал высокую должность в Базельской Канцелярии, Амброзиус не отражает знатность и социальный статус портретируемого. Перед нами современник А. Гольбейна: берет, надетый набок, прикрывает модную в начале XVI века стрижку юноши - прямую и немного удлиненную; на нем типичный костюм той эпохи, который создает реалистичный образ человека своего времени. Величественная колонна, украшенная барельефами арка с кессонированным потолком, великолепный палаццо – все это свидетельствует об увлечениях героя образцами итальянской архитектуры, о его интересе к античности и, наконец, о том, что изображенный на этой картине – образованный человек, не отстающий от своего времени. Скорее всего, именно таким был Франц Герстер, базельский гравер и книжный иллюстратор. Круг его общения – самые образованные люди Базеля – художники, иллюстраторы, писатели – которые были людьми эпохи Возрождения. На эрмитажном портрете, Франц Герстер представлен как один из них, художник не акцентирует внимание на социальной принадлежности модели - изображенный для автора - прежде всего человек Нового времени.

Таким образом, мы можем с полной уверенностью заявлять, что изображенный на эрмитажной картине Франц Герстер. Во-первых, монограмма на берете практически идентична монограмме базельского

гравера и книжного иллюстратора Ф. Герстера. Во-вторых, нет сомнений, что Амброзиус был знаком с Ф. Герстером, они работали вместе и, возможно, Герстер даже был его учеником. В-третьих, согласно работе Франка Хиеронимуса «Франц Г., Базельский капеллан и рисовальщик, и Амброзий Хольбайн», Франц Герстер мог поступить в университет в возрасте семи лет, а значит можно предположить, что он был рожден в 1498 году. Наконец, некоторое сходство портретируемого молодого человека со св. Мартином с картины Ганса Гольбейна Младшего «Золотурнская Мадонна», заказчиком которой, был отец Ф. Герстера, Й. Герстер. Все эти аргументы являются, на наш взгляд, несомненным доказательством того, что молодой человек, изображенный на картине Амброзиуса Гольбейна – Франц Герстер.

Последующие работы Амброзиуса относятся к тем произведениям, которые приписываются молодому художнику разными исследователями с той или иной уверенностью, однако однозначного мнения до сих пор не существует.

Одна из таких картин – «Мария с младенцем» (1514, Художественный музей, Базель). Говоря о происхождении картины, следует довериться мнению исследователей, которые предполагают, что изначально произведение находилось в паломнической церкви Марии швейцарской деревни Рикенбах.²⁷⁷ Недавно проведенная реставрация сильно поврежденного красочного слоя позволила выяснить, что красный задний план неоригинален – изначально он был синим. Ленты, с помощью которых к гирлянде прикреплены гербы, были закрашены – на их месте написаны трубы ангелочков на капителях.²⁷⁸ Маленькие письменные таблички с левой стороны, поддерживаемые фигурками ангелочков, содержат следы записей²⁷⁹, вместе с тем, на табличках с другой стороны никаких записей обнаружено не

²⁷⁷ Die Malerfamilie Holbein in Basel. ...S.121.

²⁷⁸ Klinger D. und Höttinger A. Holbein. Die Malerbrüder Ambrosius und Hans d.J. Werkverzeichnis. Gemälde und Miniaturen, Nürnberg, 1998. S.234.

²⁷⁹ Ibid.

было. В связи с этим, существует предположение, что герб с левой стороны был дописан позднее.

Картина была приобретена как работа Ганса Гольбейна этого года, и некоторое время в авторстве Гольбейна Младшего не было сомнений, однако уже в 1913 году Чэмберлейн предполагает, что произведение – совместный труд Амброзиуса и Ганса.²⁸⁰ Его позицию частично поддерживает и Г. Кеглер²⁸¹ в труде 1924 года, утверждая, что картина создана Амброзиусом.

Исследователь основывается на стилистическом единстве двух изображений. По его мнению, оба ребенка имеют схожие черты, и самое главное – необычно большой затылок, который выдает связь между изображениями. Таким образом, этот аргумент стал доказательством того, что картина «Мария с младенцем» (1514) была создана Амброзиусом.

Как уже было сказано во второй главе данного исследования, со стилистическим анализом Г. Кеглера можно спорить, тем не менее, исследователь, на наш взгляд, прав, приписывая произведение Амброзиусу, так как многочисленные стилистические и декоративные элементы этой картины можно обнаружить в атрибутированных произведениях Амброзиуса. К примеру, фигурки ангелочков с орудиями страстей, схожие в картине «Иисус Христос перед Богом Отцом», выполнены в схожей манере. Кроме того, архитектурная рама построена точно таким же образом, как и в изображении мальчика с темными волосами. Наконец, с точки зрения формального анализа изображения, а левая половина лица Марии, искаженная в перспективе, напоминает портрет светловолосого мальчика, где левая щека также выступает недостаточно.²⁸²

Более того, сравнение декоративных элементов находит множество схожих черт не только с живописными работами, но и с гравюрой на дереве А. Гольбейна. Например, гирлянды с развевающимися лентами так же

²⁸⁰ Chamberlain A. B. Hans Holbein the Younger. P. 32.

²⁸¹ Koegler H. Der Maler Ambrosius Holbein.//Die Ernte. 5 Jg. 1924. S. 49-52.

²⁸² Klingler D. und Höttler A. Holbein. Die Malerbrüder Ambrosius und Hans d.J.... S.234.

типичны для него, как пристрастие к табличкам с надписями: вспомним гирлянду верхнего фриза на портрете темноволосого мальчика; таблички с надписями на титульном листе «Клевета Аппелеса» или на титульном листе «Придворной жизни»; или же гирлянду в «Портрете молодого человека» из собрания Эрмитажа. Фигуры ангелочков с трубами также можно встретить вверху левого поля титульного листа «Власти женщин». Множество элементов неизменно присутствуют в работах Амброзиуса – например, декоративные мотивы на пилястрах картины – подвески с листьями и кистями, вазами, канделябрами, окрыленными головами и так далее.

Стилистический анализ в сочетании с тем фактом, что на картине указан год создания (1514), позволяет не только говорить о бесспорном авторстве Амброзиуса Гольбейна, но и о том, что художник написал картину на пути из Аугсбурга в Базель для Иоганна фон Боцхайма, чей герб содержится в изображении.²⁸³ Безусловно, речь идет о раннем творчестве художника. Это объясняется не только некоторой наивностью изображения, но и заметными заимствованиями из произведений отца. Например, положение сложенных друг на друга ног ребенка встречается на рисунке серебряным карандашом в Базеле.

«Портрет Йорга Швайгера» (Илл. 33) (ок. 1519, Художественный музей, Базель), атрибутированный как работа Амброзиуса Гольбейна, по нашему мнению, не стоит без сомнений относить к творчеству молодого художника.

С уверенностью можно идентифицировать личность изображенного на портрете – на обратной стороне наклеен лист пергамента, где находится герб семьи Швайгер. Йорг Швайгер, ювелир, который прибыл из Аугсбурга, в 1508 году стал гражданином Базеля и умер между 1533 и 1534 годом.

Когда в 1518 году Амброзус покупает гражданство Базеля, он оплачивает пошлину только частично: один гульден из четырех, которые требовались. Остаток ему дает ювелир и его соотечественник из Аугсбурга –

²⁸³ Die Malerfamilie Holbein in Basel. ...S.123.

Йорг Швайгер, чей портрет, по мнению некоторых ученых, был написан Амброзиусом в качестве благодарности за этот поступок.

Портрет атрибутировали то как работу Ганса, то как работу Амброзиуса: Г. Ф. Вааген²⁸⁴ в 1845 году и А. Буркхардт²⁸⁵ в 1886 считали, что автор — Г. Гольбейн, а А. Вольтманн²⁸⁶ в 1876 напротив впервые предполагал, что портрет создан Амброзиусом. К ним присоединялись Э. Гиз (1903)²⁸⁷, Э. Фрейлихер (1909)²⁸⁸, В. Гез (1911)²⁸⁹ и А. Чемберлен (1913)²⁹⁰ Тем не менее, Г. Кеглер (в 1924)²⁹¹ утверждает, что изображение отличается по стилю от атрибутированных работ художника, и с тех пор «Портрет Йорга Швайгера» фигурирует в литературе только лишь как «Швейцарский мастер в 1520 году».

Анализ произведения затруднен по причине плохой сохранности. Изначально картина выглядела иначе: был изменен ландшафт. Кроме того, красочный слой настолько тонок, что виден предварительный рисунок. В связи с сильными повреждениями, сегодня произведение кажется незаконченным, однако можно понять, что изначально портрет был выполнен с высоким мастерством.

П. Берлин в каталоге к выставке 1960 года все же приписывает «Портрет Йорга Швайгера» Амброзиусу, аргументируя это тем, что картина демонстрирует явное сходство в технике и стиле с атрибутированными произведениями.²⁹² Кроме того, исследователь объясняет свою точку зрения и

²⁸⁴ Waagen G. F. Kunstwerke und Künstler in Baiern, Schwaben, Basel, dem Elsaß und der Rheinpfalz. Leipzig, 1845.S.270.

²⁸⁵ Burckhardt L. A. Hans Holbein//Neujarsblatt, Nr. 64, 1866. S. 5.

²⁸⁶ Woltmann A. Holbein und seine Zeit. S.134.

²⁸⁷ His E. Die Gemalde des Ambrosius Holbein... S. 245-246.

²⁸⁸ Frölicher E. Die Porträtkunst Hans Holbeins des Jüngeren ...S.14.

²⁸⁹ Hes W. Ambrosius Holbein. Strassburg, 1911.S.133.

²⁹⁰ Chamberlain A. B. Hans Holbein the Younger. P. 59.

²⁹¹ Koegler H. Ambrosius Holbein//Thieme – Becker Künstler Lexion. Leipzig, 1924, Bd.17. S. 329.

²⁹² Die Malerfamilie Holbein in Basel. ...S.131.

сравнивая портрет с базельским рисунком серебряным карандашом, датированным 1517 годом.

Здесь можно поспорить П. Бёрлином, потому как, если портрет был выполнен в благодарность за оказанную материальную поддержку, то предварительный рисунок не мог быть выполнен раньше 1518 года, в то время как на рисунке стоит дата – «1517».

По нашему мнению, не стоит так однозначно приписывать «Портрет Йорга Швайгера» Амброзису Гольбейну. В 1518 году художник создает эрмитажный портрет, который отличается продуманной композицией, высоким мастерством рисунка и теплым колоритом. Если предположить, что в связи с плохой сохранностью мы не можем оценить первоначальную проработку деталей, то холодный колорит и отсутствие архитектурного фона крайне нетипичны для творчества Амброзиуса. Делая вывод, надо сказать, что в этом исследовании мы придерживаемся позиции Г. Кеглера, который предполагает, что произведение создано неизвестным мастером.²⁹³

Другое спорное произведение Амброзиуса Гольбейна – это «Два черепа в оконной нише» (ок. 1519, Художественный музей, Базель). На картине два черепа лежат в нише окна с массивными железными решетками. Между черепами лежит кость. Изображение пластично и крайне реалистично. Остается неясным была ли картина задумана как изолированный натюрморт, или же как, предполагает Х. Бёрлин, речь идет о внешней стороне алтаря, которому противостояла цветная внутренняя сторона.²⁹⁴

Базилиус Амербах, описавший произведение в инвентарном каталоге 1586 года, судя по всему, не знал имени художника. Видимо, именно поэтому приписывание картины с первого ее упоминания было неоднозначным.²⁹⁵

²⁹³ Koegler H. Ambrosius Holbein//Thieme – Becker Künstler Lexion. Leipzig, 1924, Bd.17. S. 324.

²⁹⁴ Die Malerfamilie Holbein in Basel. ...S.132.

²⁹⁵ Ibid. S.133.

Изначально считалось, что картина принадлежала Амброзиусу, но позднее ее приписывали Гансу.²⁹⁶ Альфред Вольтманн²⁹⁷ в 1874 и в 1876 годах вновь возвращался к версии, что «Два черепа в оконной нише» были написаны Амброзиусом. Эдвард Гиз²⁹⁸ также в 1908 году причислял работу к произведениям Амброзиуса. В. Гез в 1911 году, напротив, не включал изображение черепов в каталог, и с тех пор картина редко приписывалась Амброзиусу.²⁹⁹ К нему присоединился и Г. Кеглер (в 1924 году)³⁰⁰ до тех пор пока П. Ганц в 1950 году не сказал об однозначном авторстве Ганса Гольбейна Младшего. Он писал: «По духу и мастерству произведение стоит ближе к Гансу Гольбейну».

Известно лишь одно изображение черепа, принадлежащее руке Амброзиуса – изображение лютнистки со смертью (1515/16 года) в росписях ц. Св. Георгия в Штейне-на-Рейне. Заметно, что художественная манера передачи скелета на подписанной Амброзиусом фреске, в действительности сильно отличается от картины «Два черепа в оконной нише». Изображение черепа в росписях не обладает той же пластичностью форм, которое характеризует доску с черепами. Разумеется, росписи в Штейне-на-Рейне были выполнены в ранний период творчества художника, однако и в более поздних работах не удастся найти схожей манеры в передаче форм.

Вдобавок, безжалостная реалистичность и ясность формы изображения более свойственная Гансу Гольбейну Младшему, чем Амброзиусу.

В подтверждение этому, Анна Мария Сетто в 1958 году приводит гравюру на дереве Гольбейна Младшего из его алфавита 1523 года. Инициал «F» отображает два черепа, которые композиционно представлены в почти том же самом положении, что и на картине.³⁰¹ Кроме того, на основании

²⁹⁶ Ibid.

²⁹⁷ Woltmann A. Holbein und seine Zeit. S.92.

²⁹⁸ His E. Die Gemalde des Ambrosius Holbein... S. 72.

²⁹⁹ Hes W. Ambrosius Holbein. Strassburg, 1911.S.123.

³⁰⁰ Koegler H. Ambrosius Holbein//Thieme – Becker Kunstler Lexion. Leipzig, 1924, Bd.17. S. 329.

³⁰¹ Cetto A.M. Schweizer Malerei und Zeichnung im 15. und 16. Jahrhundert. Basel, 1958. S.182-186.

сравнения с гравюрой на дереве, исследователь датирует картину примерно 1520 годом. Дж. Роуландс, напротив, считает, что гравюра на дереве, несмотря на родственные композиции, не является достаточным аргументом для приписывания произведения Г. Гольбейну.³⁰² В то же время, типичное для коричневатое окрашивание говорит в пользу Амброзиуса. К сожалению, среди немногих сохранившихся работ молодого художника не найти картины, сравнение с которой подтвердит авторство Амброзиуса. По этой причине, приписывание может быть лишь предположительным (так же как и датировка 1519 годом).

Другая проблема, которая возникает при анализе произведения – это вопрос, был ли диптих самостоятельным произведением. С одной стороны, коричневый колорит живописи указывает на то, что речь идет о внешней стороне (к примеру алтарь, скрывающий цветную внутреннюю сторону). Поэтому, возможно, и возникла идея, что картина «Два черепа в оконной нише» изначально предполагалась как крышка диптиха с изображениями мальчика. Такой позиции придерживались такие исследователи, как А. Вольтманн (1876)³⁰³, Э. Гиз (1908)³⁰⁴ и П. Ганц(1950)³⁰⁵. С этим трудно согласиться в первую очередь, потому что, как сказано в начале главы, очень мала вероятность, что изображения мальчиков были изначально диптихом.

А. М. Сетто в 1958 году причисляет произведение «в круг маленьких старых домашних ковчегов нидерландской традиции»³⁰⁶, которые показывают на внешних сторонах кости мертвеца наряду с гербом основателя, на внутренней стороне крыльев и в средней части изображения Христа, Страшного суда или Марии с ребенком.³⁰⁷ Однако доска с черепами не была раскрашена с обратной стороны судя по тому, что Базилиус Амербах не

³⁰² Rowlands J. Holbein. The paintings of Hans Holbein the Younger. Oxford, 1985.P.329.

³⁰³ Woltmann A. Holbein und seine Zeit. S.134.

³⁰⁴ His E. Die Gemalde des Ambrosius Holbein... S. 72.

³⁰⁵ Ganz P. L.The paintings of Hans Holbein. Phaidon 1 Bd, London, 1950.S.211.

³⁰⁶ Cetto A.M.. Schweizer Malerei und Zeichnung im 15. und16. Jahrhundert, Basel: Holbein-Verlag, 1958.S.184.

³⁰⁷ Ibid.

отметил это в своих записях. Поэтому А. М. Сетто считает, что триптих не был бы закончен, вероятно, это связано с началом реформаторского движения.³⁰⁸

Таким образом, учитывая не типичность сюжета для художника и отсутствие стилового единства с подлинными произведениями Амброзиуса, картину «Два черепа в оконной нише» следует скорее относить к творчеству Ганса Гольбейна Младшего.

Одно из наиболее интересных произведений, также приписываемых Амброзиусу Гольбейну – «Портрет молодого человека в красном берете» (Илл.34) (1515, музей земли Гессен, Дармштадт). Изображение неизвестного молодого человека с монограммой «Н.1515.Н.» - подгрудное изображение в три четверти, развернутое налево. Молодой, безбородый человек представлен перед однотонным голубым задним планом. Этот синий цвет смело контрастирует с алым цветом камзола и берета.

Изображение было приобретено в 1864 году для Дармштадской коллекции, якобы из Цюрихского частного владения. Монограмма и датировка бросаются в глаза, и, кажется, именно по этой причине, картину атрибутировали (Альфред Вольтманн в 1866 году) как юношеское произведение Ганса Гольбейна Младшего.³⁰⁹ Уже в следующем году английский исследователь творчества Гольбейна, Ральф Н. Ворнум, гораздо осторожнее пишет о картине: «...возможно, картина создана Гольбейном, но создается впечатление, что она слишком изящно выполнена для столь ранней даты как 1515».³¹⁰

В 1873 году Альберт Цан предполагает, что портрет создан Амброзиусом.³¹¹ Позднее Вольтманн также атрибутирует картину, как произведение семьи Гольбейнов, и уточняет: «...ни с Гансом Гольбейном отцом, ни с Гансом Гольбейном сыном сходства не имеется, в то время как

³⁰⁸ Ibid.

³⁰⁹ Woltmann A. Holbein und seine Zeit. S.135.

³¹⁰ Die Malerfamilie Holbein in Basel. ...S.126.

³¹¹ Zahn A. V. Die Ergebnisse der Holbein-Ausstellung zu Dresden...S. 197.

живописная манера, минимальное моделирование и рисунок напоминают о работах Амброзиуса».³¹²

Вопрос того, можно ли доверять первой «Н» монограммы вызывает споры до сегодняшнего дня среди исследователей Гольбейна, причем большинство из них сомневаются между Гансом Гольбейном Младшим и Амброзиусом Гольбейном.

Таким образом, молодой человек в красном берете был приписан Гансу Гольбейну Младшему в каталоге выставки Гольбейнов в Дрездене в 1871 году. А. Цан в 1873 году предполагает, что портрет – работа Амброзиуса. Вольтманн в 1874 также считает, что автор – Амброзиус. К нему присоединяются Э. Гиз, Э. Фрелихер, В. Хез, А. Чемберлен, Г. Кеглер в 1922. В 1924 году исследователь приписывает портрет уже Гансу Гольбейну Младшему. П. Ганц в 1924 вновь возвращается к версии, что портрет написан Амброзиусом. В. Хугелшофер, напротив, приписывает работу Гансу Гольбейну Младшему, составители каталога выставки Гольбейнов в Базеле — Амброзиусу.³¹³ Определенную роль играет у некоторых из этих авторов рисунок серебряным карандашом в Базеле, который часто воспринимается как изображение того же самого молодого человека, что и житель Дармштадта. Но также и рисунок не помогает точно атрибутировать портрет, так как и он приписывается также попеременно Гансу-отцу, Гансу-сыну и Амброзиусу.

Действительно, тщательное исследование спорной «Н» позволило Э. Гизу в 1908 году доказать, что монограмма не оригинальна. В пользу авторства Амброзиуса говорит манера исполнения, которая сходна с изображением мальчика с темными волосами (1516) Дармштадский портрет изначально также должен был представлять фигуру в ренессансной арке с пилястрами и архитравом, украшенным растительным орнаментом. Первоначальный

³¹² Woltmann A. Holbein und seine Zeit. S.135.

³¹³ Hugelshofer W. Die Anfänge Hans Holbein des Jungen als Bildnismaler.// Phoebus, II, Zeitschrift für Kunst aller Zeiten; revue des arts anciens et modernes; a journal of art in all ages. Basel, 1949.S.62.

вариант изображал юношу в значительно меньшем масштабе, чем мы видим сейчас — в той пропорции, что и мальчики с темными и светлыми волосами.

Следует заметить, что портреты мальчиков из собрания Базельского Художественного музея, несомненно, восходят к произведению Ганса Гольбейна Старшего – «Портрет мужчины в меховой шапке» (1513, Художественный музей, Базель). Гольбейн-отец изображает бородатого мужчину в архитектурной раме, где обрамляющие фигуру пилястры и архитрав, украшенный мотивами эпохи Возрождения, сильно напоминают ранние работы Амброзиуса. Отличие лишь в высоком парапете на переднем плане, покрытом бархатной тканью, и виднеющейся за ним руки, держащей свиток. Тем не менее, соотношение фигуры и обрамляющей архитектуры соответствуют друг другу в произведениях отца и старшего сына.

Изображение молодого человека в красном берете из Гессенского земельного музея связано, безусловно, с портретами мальчиков (1516) и создано под влиянием портретной живописи Гольбейна-отца. Если предположить, что Амброзиус не принимал участия в создании портрета, ссылаясь монограмму, а автором является Г. Гольбейн Младший, то следует ответить на вопрос: что мы знаем о творчестве художника в 1515 году. В 1516 году Г. Гольбейн Младший пишет портрет Якоба Майера и его жены. При сравнении обоих изображений проясняется, что Дармштадская картина в моделировании еще не показывает тонкости и зрелости в силе выражения как портрет бургомистра. Поэтому многое говорит в пользу Амброзиуса Гольбейна: тонкая, жидкая живопись, близость к изображениям мальчика, скудное светотеневое моделирование. Таким образом, по нашему мнению, «Портрет молодого человека в красном берете» был создан Амброзиусом Гольбейном, а монограмма, скорее всего, была изменена позднее. Возможно, это было сделано для того, чтобы увеличить ценность картины после смерти Амброзиуса.

Еще одна работа художника, «Портрет Ганса Гербстера» (Илл. 32) (1516, Художественный музей, Базель) также небезосновательно приписывается Амброзиусу Гольбейну.

Портрет Ганса Гербстера был одно время расценен как работа Ганса Гольбейна Младшего, но начиная с его покупки для Базельского музея, портрет приписывают старшему брату. В. Гез, однако, полагает, что это работа не Амброзиуса, а скорее всего, автопортрет Ганса Гербстера.³¹⁴

Портрет изображает человека средних лет с длинными каштановыми волосами и с большой густой бородой. Портретируемый, представленный в три четверти, одет в темные одежды, на его голове красный берет, сдвинутый вправо. Мужчина изображен в ренессансной арке; его голова выделяется на светло-синем фоне. Гирлянда из листьев и фруктов поддерживается с двух сторон фигурами ангелочков, расположившихся на капителях колонн.

Над головами ангелов – две маленьких таблицы: одна из них содержит дату "1516", вторая — неразборчивая сегодня монограмма художника. На парапете надпись: «Ioannes Herbster pictor orogini Pater» – обращение сына к отцу, известному в Базеле ученому.

Известно, что братья Гольбейны после прибытия в Базель, скорее всего, работали в мастерской Ганса Гербстера. Как говорилось в первой главе, Амброзиус выступил свидетелем в суде по делу о клевете Бастиана Лепцельтера, скульптора, против портного, Андреаса Губера.³¹⁵ Молодой художник, скорее всего, стал очевидцем этого спора в доме художника Ганса Гербстера. Возможно, в это время А. Гольбейн работал подмастерьем у Г. Гербстера, так как доподлинно известно, что 24 февраля 1517 году Амброзиус вступил в художников в Базеле – «К небу».

С начала 20-го века, исследования в основном приписывают портрет Амброзиусу, но его авторство спорно не только из-за уже упоминавшийся

³¹⁴ Hes W. Ambrosius Holbein. Strassburg, 1911.S.144.

³¹⁵Chamberlain A. B. Hans Holbein the Younger. P. 60.

выше неразборчивой монограммы, но также и из-за характера живописного почерка и общей композиции.

Не слишком удачно выполненные архитектурные рамки частично объясняются тем, что фон был выполнен в виде горного пейзажа с голыми деревьями и вершинами гор вдали. Архитектура и бирюзовый фон, которые мы видим сегодня, скрывает ландшафт, обнаруженный при исследовании инфракрасным лучами. Скорее всего, изменения не были сделаны самим художником.

Оформление обрамления и декоративные элементы говорят в пользу авторства Амброзиуса Гольбейна, однако сомнения в подлинности такой атрибуции остаются. Здесь хочется согласиться с точкой зрения Эльзы Фрейлихер, которая предполагает, что «Портрет Ганса Гербстера» (1516) создан не А. Гольбейном и является «позднегоготическим произведением»³¹⁶, а «мягкая» живописная манера отличается от манеры Амброзиуса. Действительно, художественная манера Амброзиуса, прослеживаемая на базельских портретах мальчиков, кажется более живой и непосредственной. А. Гольбейн интенсивнее прописывает формы, кроме того, желтоватый колорит «Портрета Ганса Гербстера» не находит соответствия в атрибутированных работах художника. Подводя итоги, надо сказать, что «Портрет Ганса Гербстера», скорее всего, не был создан Амброзиусом Гольбейном.

Другое произведение, которое в наиболее поздних исследованиях приписывают Амброзиусу Гольбейну – это «Портрет Йоханнеса Циммерманна» (Илл. 36) (1520, Германский национальный музей, Нюрнберг). Большинство исследователей приписывали портрет Гансу Гольбейну, но никаких подтверждений найдено не было. Вопрос об авторстве тесно связан с состоянием картины и процессом ее изготовления. Кристоффель предположил, что скелет позади молодого человека был написан после смерти

³¹⁶Frölicher E. Die Porträtkunst Hans Holbeins des Jüngeren ...S.14-15.

нарисованного. И действительно, архитектурный фон картины был изначально запланирован по-другому. Кессонированная арка должна была проходить над изображенным справа вверху: борющимся со львом Самсоном, а скелет, часть дверного проема и надпись вообще не предполагались изначально.

До сих пор не существует единого мнения среди исследователей касательно того, кому принадлежит портрет. Например, Х.А.Шмид (1948), писал, что Ганс Гольбейн Младший начал работу над картиной в 1517 в Люцерне и оставил ее неоконченной; закончено произведение было рукой другого мастера. Другой исследователь, В. Хугельшофер³¹⁷, ставит под сомнение сказанное Х. А. Шмидом, когда утверждает, что манера изображения напоминает Г. Гольбейна и, более того, доказывает, что Циммерман останавливался в Базеле в 1520 году. Таким образом, автор утверждает, что портрет принадлежит руке Ганса Гольбейна Младшего.

П. Ганц не включает «Портрет Йоханнеса Циммерманна» в перечень работ Г. Гольбейна, составленный в 1950 году, считая, что произведение не было выполнено единолично Гансом.³¹⁸

К. Лёхер, в свою очередь, приписывает этот портрет Амброзиусу Гольбейну.³¹⁹ Свою позицию автор обосновывает композицией картины, биографическими данными А. Гольбейна и процессом написания портрета. Он пишет: «А. Гольбейн написал Циммермана в духе Эрмитажной картины 1518 года перед кессонированной аркой». По его мнению, когда Амброзиус внезапно умирает, не закончив портрет, заказчик, потрясенный неожиданной смертью художника, просит другого художника изменить архитектуру так, чтобы поместить в окружении портретируемого скелет и надпись, намекающую на поджидающую каждого смерть. При этом, автор исключает,

³¹⁷ Hugelshofer W. Die Anfänge Hans Holbein des Jungen als Bildnismaler...S.64.

³¹⁸ Ganz P. L. The paintings of Hans Holbein. Bd 1. London, 1950.S.65.

³¹⁹ Löcher K. Bildnis des Johannes Xylotecus(Zimmermann)//Die Gemälde des 16. Jahrhunderts, Kat. Zur Ausst. Das Beste wartet im Himmel im Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, 1997. S. 271-274.

что вносить изменения и дописывать портрет мог младший брат Амброзиуса – «...недостаточное перспективное сокращение системы балок и песочных часов не свойственны Гансу».³²⁰ Кроме того, Ганс вряд ли вмешался так радикально в произведение умершего брата. Интересно также, что уже законченная фигура молодого человека не подвергалась доработкам и изменениям.

Портретируемый, представленный в три четверти, одет в красный плащ, который расширяется на груди и в рукавах. Его черный камзол, белая гофрированная рубашка и красный берет — все это выделяется на синезеленом фоне. Позади героя — скелет с песочными часами. На капители представлена группа борющегося со львом Самсона.

Йоханнес Циммерманн представлен здесь в возрасте тридцати лет. Он принадлежал семье люцернского патриция, был музыкантом и поэтом — возможно, поэтому он изображен на портрете с арфой. В 1526 портретируемый умер от чумы.³²¹

Также желтые и коричневые тона скорее характерны для Амброзиуса. Этого мнения придерживается Роуландс³²². В таком случае, «Портрет Йоханнеса Циммермана» был бы последним произведением Амброзиуса Гольбейна, так как после 1519 о художнике ничего не известно. Если принять во внимание, что в создании портрета участвовал второй художник, по мнению Д. Клингера³²³, нельзя исключать, что это мог быть и Ганс Гольбейн Младший. Автор объясняет это, во-первых, тем, что Ганс был в это время в Базеле, и во-вторых, стилистическим сходством Самсона с изображениями Г. Гольбейна.

В данном исследовании мы не соглашаемся с точкой зрения К. Лёхера и Д. Клингера. «Портрет Циммермана» не следует причислять к работам

³²⁰ Ibid. S.273.

³²¹ Die Malerfamilie Holbein in Basel. ...S.183

³²² Rowlands J. Holbein. The paintings of Hans Holbein the Younger... 1985.P.229.

³²³ Klingler D. und Höttler A. Holbein. Die Malerbrüder Ambrosius und Hans d.J.... S.258.

Амброзиуса Гольбейна. О том, что Амброзиус не принимал участие в создании портрета в первую очередь говорит абсолютно не свойственная для художника манера исполнения. Портрет, без сомнений, был написан после эрмитажного (год создания на картине), однако никакого стилистического единства, кроме предполагаемой кессонированной арки, мы не находим. В «Портрет Йоханнеса Циммермана» нет ни столь же совершенного композиционного ритма, ни многочисленных стилистических и декоративных элементов, ни свойственного Амброзиусу колорита. По нашему мнению, этот портрет, скорее всего, следует отнести к работам Ганса Гольбейна Младшего. Заметно стилистическое сходство портрета с другими работами знаменитого художника, например, с «Портретом Бенедикта фон Хертенштейна»: надпись, выбитая в прямо в стене, а не в раме, как у Амброзиуса; барельефы, изображающие различные сцены; отсутствие декоративных элементов (таких как растительные орнаменты и так далее).

Две доски, атрибутированные как работы Ганса Гольбейна в инвентаре Амербаха 1587 года, изначально задумывались как вывески. Были ли они действительно выполнены для Освальда Гейсшуслера, названного Миконикус, как принято считать, остается неясным.³²⁴ В ранней литературе обе вывески были приписаны Гансу Гольбейну Младшему; позднее считалось, что Амброзиус Гольбейн принимал участие в их создании. Оба брата, прибывшие в Базель в 1515 году, создавали рисунки к изданию произведения Эразма Роттердамского, «Похвала глупости», принадлежавшему Миконикусу.

Доски имеют схожую структуру: над обоими горизонтальными изображениями расположен фрагмент текста, выролненный готическим шрифтом. Мелкий, написанный черным текст в десять строк представлен на нейтральном белом фоне. На одной вывеске - изображение учителя, обучающего молодых людей. Вторая доска показывает учителя и его жену перед маленькими детьми.

³²⁴ Die Malerfamilie Holbein in Basel. ...S.163.

Текст, который идентичен на обеих вывесках, гласит, что любой, кто хочет научиться писать и читать на немецком языке может быть обучен здесь за соответствующую плату.

Вывески отличаются формой текста, правописанием и форматом дат, арабские в одном случае, и с помощью римских цифр – в другом. Надпись над сценой, изображающей мальчиков и девочек, кажется более умелой, так как линии текста идентичны в длине и высоте, а между ними равные промежутки. Фрагмент текста на второй вывеске выполнен менее уверенно: заключительные пять строк длиннее остальных. Видимо, изначально текст не умещался в предполагаемую часть доски, поэтому художник расширил иллюстрированную область.

Обе сцены демонстрируют комнату с настилом длинных досок пола и заднюю стенку (в обоих случаях, с двумя окнами).

Недавнее исследование следует предложению В. Геза, что на основе стиля живописи доска с детской школой должна быть приписана Амброзиусу Гольбейну, в то время как сцена обучения молодых людей, скорее всего, была создана Гансом Гольбейном Младшим.

Есть несколько причин для приписывания выполнения этой доски не Гансу, а Амброзиусу. Во-первых, следует отметить, что живописец детской школьной доски отказался от сильных светотеневых контрастов и темных акцентов. Лучше всего это заметно в теневых зонах: в изображении Амброзиуса люди и окружающее пространство кажутся более ровным освещенным.

Также заметны различия в художественной манере двух досок: в сцене с молодыми людьми лицо учителя выполнено заметно пластичнее с помощью светотени. Кроме того, явно выраженные морщины вокруг рта и носа, а также на лбу, делают это изображение намного более выразительным. Композиционное расположение сцены с учителем и его женой, которую приписывают Амброзиусу, демонстрирует меньше напряженности, чем сцена

за столом, выполненная Гансом. Младший брат решительно обозначает центр композиции и наделяет композицию движением.

Таким образом, художественное исполнение Амброзиуса можно охарактеризовать как менее уверенное, его живопись здесь лишена драматизма и экспрессии. Изображение не так выразительно по сравнению с братом.

Важно отметить, что вывеска, скорее всего, не использовалась по назначению, так как произведение слишком хорошо сохранилось и, видимо, никогда не висело на открытом воздухе. Возможно, заказчик признал художественную ценность работы. С другой стороны, функция двусторонней вывески, возможно, была лишь символической.

Подводя итоги этой главы, необходимо выделить главное. Во-первых, Амброзиус Гольбейн, на наш взгляд, обладал природным талантом живописца. В работах художника заметно стремление к точной передаче натуры, тяготение к созданию выразительной психологической характеристики героя. Его узнаваемая мягкая живопись, повторяющиеся из произведения в произведение декоративные элементы, теплый колорит – все это позволяет считать художественный метод Амброзиуса Гольбейна самостоятельным и уникальным как в рамках немецкого Возрождения, так и в контексте семьи Гольбейнов.

Во-вторых, одно из лучших произведений А. Гольбейна, «Портрет молодого человека» (1518), хранящийся в Государственном Эрмитаже, заслуживает особого внимания не только как «шедевр» эрмитажной коллекции. Портрет является прекрасным произведением немецкого Возрождения и ярким примером итальянского влияния на Германию эпохи Ренессанса не только в эрмитажной коллекции, но и в мире.

Кроме того, в ходе исследования были сделаны предположения о личности изображенного на эрмитажном портрете.

Наконец, в этом исследовании мы не соглашаемся с атрибуцией большинства приписываемых Амброзиусу работ. По нашему мнению, многие

работы, которые сегодня принято считать произведениями А. Гольбейна, относят к его творчеству безосновательно. Несмотря на то, что известно крайне мало работ художника, как нам кажется, художник обладал собственным художественным стилем и особой творческой манерой. Таким образом, можно сказать, что неизученность творчества художника порождает тенденцию приписывать ему произведения, которые являются спорными для атрибуции в контексте «мастерской Гольбейнов». Это, на наш взгляд, не совсем уместно.

3.4. АМБРОЗИУС ГОЛЬБЕЙН – КНИЖНЫЙ ИЛЛЮСТРАТОР

Базель был крупнейшим центром книгопечатания и книготорговли в начале XVI века, его типографии и издательства притягивали лучшие умы Германии в город. Книга особо почиталась, с ее помощью в общество приносили идеи гуманизма и наследие античности. Благодаря книге идеи Реформации распространялись по всей Германии и за ее пределы. Базель был идеальным городом для таких издателей, как Фробен, Петри, Кратандер, Вольф и других – людей, просвещенных и чутких к переменам. Благодаря им небольшой свободный город на Рейне превратился в главный центр книгопечатания в Южной Германии, в одно время – даже во всей Европе.

Амброзиус Гольбейн, безусловно, сделал вклад в искусство книжной иллюстрации, он, как и Г. Гольбейн Младший, Урс Граф, Франц Герстер, Ганс Герман, Якоб Фабер и другие, был в числе лучших иллюстраторов Базеля. С 1516 года Амброзиус разрабатывал иллюстрации, инициалы и дизайн листов для различных базельских издателей, среди которых были Адам Петри, Памфил Гегенбах, Кратандер Якоб Вольф, Иоганн Фробен и другие.³²⁵

В числе элементов книжного дизайна, над которыми работал художник, нужно назвать такую важную сферу его творчества, как фигурный инициал. Он создает много произведений в этой области, изобретая целые тематические

³²⁵ Hieronymus F. Basler Buchillustration 1500-1545// Oberrheinische Buchillustration. Basel, 1984. S. 391.

алфавиты, число которых достигает пяти, среди них «детский» алфавит, алфавит с архитектурными фонами и другие.

Первыми опытами художника в этой сфере являются орнаментальные алфавиты, связанные с венецианской традицией. Амброзиус создал для Фробена этот алфавит в 1516 году (Илл. 44). Впоследствии он, в основном, разрабатывает фигурные инициалы с разнообразными сюжетами и персонажами. Светлые плоские буквы латинского алфавита на светлом незаштрихованном фоне с двойной рамкой по нижнему краю выполнены в технике гравюры на дереве. Буквы изображены на фоне различных архитектурных мотивов: А-на фоне ниши, украшенной барельефами; В, как и С – на фоне античного портика; позади Н – арка; I – на фоне пейзажа с домами, О – перед замком в горах; Q – также перед горным пейзажем, Т – на фоне античного дома с портиком. Алфавит не полон, некоторые буквы появляются перед различными мотивами.³²⁶ С полной уверенностью можно говорить об авторстве Амброзиуса только касательно этого алфавита, в то время как Гансу приписывают больше десяти алфавитов.

Стилистика графики молодого Амброзиуса связана с традициями гравюры: короткий штрих, четкость контура. Изображения при всей своей композиционной стройности и живости не образуют с текстом продуманного ансамбля: рисунки иногда перекрывают текст, не вписываясь в узкие рамки полей. В своих композициях молодой художник часто использует профильные изображения из-за их характерности и тяготению к плоскости, силуэтности. Благодаря этому приему, миниатюры хорошо «салятся» на страницу, не нарушая эстетики двухмерного пространства.

Традиции украшения книги как единого художественного ансамбля в Германии тесно связаны с венецианской книгоиздательской традицией.³²⁷ Она включала титул с историческим или аллегорическим сюжетом в

³²⁶ Die Malerfamilie Holbein in Basel...S. 151

³²⁷ Пахомова В.А. Графика Ганса Гольбейна Младшего. Л., 1989. С. 30.

архитектурном обрамлении, орнаментальную рамку для первой страницы текста, заставки, инициалы, издательский знак.

Титульный лист оформляет начало книги, возможно, даже играет роль своеобразного проспекта, несущего рекламные функции. Как пишет Юрий Яковлевич Герчук в труде «Истории графики и искусства книги»³²⁸, титульный лист приобретает характер торжественного входа в нее, подобен порталу. Автор пишет: «...композиция титула получает в архитектонической системе книги особую роль, не связанную прямо с его деловым, информационным назначением. Она служит своего рода художественным камертоном для всего тома, задавая ему и воплощая в себе пропорциональный строй, пластическую и цветовую нагрузку, пространственную структуру книжной полосы, общий стилистический строй всей «типографики» издания. Роль титульного листа в его сложившейся форме подобна в этом отношении той, которую играет ордерная композиция портика в классической архитектуре».³²⁹

В цельно гравированных рамках вырабатываются торжественные декоративные композиции архитектурного характера, что-то вроде триумфальной арки или портала, в пролете которого помещается наборный шрифт титула.

Титульный лист с восемью детьми, держащими орудия страстей, и с Иисусом, побеждающим дьявола (16,6 x 11,1) (Илл. 48), предназначался для «Духовного спора» Ульриха Краффта в 1517 г. Отдельные картинки, из которых составлено обрамление – восемь изображений детей (по четыре с каждой стороны) с различными орудиями страстей. Нижняя полоса титула изображает дьявола и сказочных животных с пушкой, а верхняя – двух ангелов, держащих плат с ликом Иисуса Христа. В центральной ячейке титульного листа изображен Спаситель на фоне горного пейзажа и в окружении сказочных существ. Иисус, одолев нечистую силу, одной ногой

³²⁸ Герчук Ю.Я. История графики и искусства книги. М., 2013.

³²⁹ Там же. С.163.

стоит на черте, а другой на змее; в руках он держит знамя, на котором изображено распятие.

Другая гравюра на дереве является обрамлением титула и называется «Власть женщин» (Илл. 50). Впервые титульный лист появляется в июле 1517 года, и является подписанным произведением Амброзиуса Гольбейна. Монограмма АН была обнаружена в правой части обрамления, посвященной идолопоклонничеству царя Соломона. При тщательном изучении можно заметить плохо сохранившиеся инициалы художника на знамени юноши, который стоит на античной полуразрушенной колонне.

Композиционно лист представляет собой традиционно расположенный текст в центре и обрамляющие его с четырех сторон сцены. Четыре сюжета объединены темой власти женщины над мужчиной. Гравюра имеет поучительный характер и обращена к мужчинам. Главная идея - женщины имеют великую власть над мужчинами, которой способны злоупотребить. Кроме того, выбор такого сюжета может быть связан с тем, что в средние века надо было ограничить власть женщин и их положение в церкви в XV-XVI веках.

В верхней полосе художник расположил изображение на сюжет, описанный в библейской Книге Судей - «Самсон и Далила», который также демонстрирует коварство женщин. Филистимлянка Далила, возлюбленная Самсона, становится виновницей гибели ветхозаветного героя. Подкупленная «властителями филистимскими», она трижды пытается выведать у Самсона источник его силы, но Самсон трижды обманывает её. Наконец, устав от упрёков Далилы в нелюбви и недоверии к ней, Самсон раскрывает секрет – сила в его волосах. Ночью филистимляне остригают волосы спящего Самсона, и, просыпаясь, он чувствует, что сила отступила от него.³³⁰

Нижняя полоса обрамления посвящена сюжету «Аристотель и Филлис», который был взят из античной истории. Аристотель якобы предупреждал

³³⁰ Холл Дж. Словарь сюжетов и символов в искусстве. М., 1996. С. 493.

своего ученика, Александра Македонского, что он слишком много времени уделяет Филлис, любовнице. Филлис об этом узнала. И когда сам Аристотель вдруг вспыхнул к ней страстью, потребовала, чтоб он исполнил ее желание, покатал ее на себе по саду. Аристотель покатал, а Филлис показала это Македонскому, который лишь убедился в правоте учителя. Сцену катания Аристотеля Филлис на спине и изображает Амброзиус в нижней части листа.

В левой части изображения – сцена «Волшебник Вергилий в корзине». Легенда гласит, что поэт, наделенный могуществом волшебника, не избежал посрамления от женщины, подвесившей его в корзине между землей и окном спальни. Он отомстил, используя волшебство: погрузил город на несколько дней во мрак и единственным способом зажечь светильник было поднести его к телу обнаженной девушки.³³¹ Впервые эта история была описана на страницах одного манускрипта XIII века: «...Когда он, распаленный лихорадкой желанием, ночью пробрался к жилищу девы, вышло так, что девица, хитрая и злобная, как это водится среди женщин, поместила достопочтенного магистра, расставшегося со всей своей одеждой, в корзину и продержала его подвешенным на полпути — посередине башни — вплоть до самого восхода солнца. Притом он оказался подвешенным столь искусно, что не мог ни подняться, ни спуститься, не рискуя разбиться насмерть».³³²

Предание это производило на мужчин впечатление: Вергилий в корзине — один из излюбленных сюжетов книжной иллюстрации. «Подвешенный» Вергилий оставил заметный след в европейской литературе, породив многочисленные моралистические произведения, раскрывающие истинное коварство женщин.

В правой боковой полосе изображен другой сюжет – «Идолопоклонство Соломона», в основу которого легла библейская история. К концу своего царствования Соломон, ослепленный роскошью, стал забывать Истинного Бога и часто уклонялся в идолопоклонство. По примеру языческих царей

³³¹ Там же. С. 126.

³³² Горелов Н. Великие некроманты и обыкновенные чародеи. М, 2006. С. 4.

Соломон постоянно расширял свой гарем. Жены-язычницы уговорили его ввести в Иерусалим культ своих богов, и Соломон охотно совершал жертвоприношения в их честь даже во дворе Иерусалимского храма. Тогда Господь через пророка сказал Соломону: «За то, что так у тебя делается, и ты не сохранил завета Моего... Я отторгну от тебя царство и отдам его рабу твоему» (3 Цар. 11:11). С этого времени дни жизни Соломона проходили в постоянном беспокойстве и тревоге.³³³

Изображение подчинено плоскости, хотя заметно, как художник стремится передать объемность фигур. Амброзиус лепит форму удлинёнными прямыми штрихами, это делает рисунок менее дробным. Художник убедительно передает пластику тел и движения, пластичность сочетается здесь с налетом готической манеры ломающихся угловатыми складками драпировок. Весь рисунок тщательно проработан, однако без интереса Амброзиус изображает лица героев, которые как бы остаются не в фокусе.

В 1517 году А. Гольбейн создает иллюстрации к произведению «Нолхарт» базельского поэта Памфилия Генгенбаха, однако познакомиться с иллюстрациями не представилось возможным.

Образцом книжного стиля Амброзиуса может также служить титул 1517 года «Клевета Апеллеса» (Илл. 51). Впервые гравюра на дереве была использована Эразмом Роттердамским для его версии Нового Завета, изданной Фробеном в 1519 году. Эта ксилография представляет собой центральное поле с текстом, традиционно обрамлено полями с четырех сторон. Сюжет картины происходит из трактата Лукиана, именуемого «О клевете». В трактате описана картина древнегреческого художника Апеллеса. Этот сюжет был весьма популярен в эпоху Возрождения. Так, Дж. Холл пишет: «Художников вдохновляла идея (что было в русле общего движения по возрождению классической античности) воссоздать оригинальную картину по описанию, оставленному Лукианом».³³⁴

³³³ Холл Дж. Словарь сюжетов и символов в искусстве. М., 1996. С. 525.

³³⁴ Там же. С. 295.

В гравюре Амброзиуса нижняя полоса титула отображает сам сюжет «Клеветы»: справа сидит человек в образе судьи с большими ушами, символизирующими его глупость; рядом с ним две женщины — Невежество (некрасивая женщина) и Подозрительность (позади). Клевета, прекрасная женщина в изящном платье, держит в одной руке Факел, а правой тянет за волосы юношу — он символизирует ложно обвиненную Невинность; следующая за Клеветой женская фигура, олицетворяет Зависть, затем Коварство и Обман. Предпоследняя фигура справа – это Раскаяние, которое скорбит, сложив руки в молитвенном жесте, и, наконец, последняя из фигур — Правда. Порокам в нижней полосе титула противостоят добродетели в боковых полях.

Несмотря на то, что лист переполнен декоративными формами, в нем присутствует равновесие и соразмерность, но в этой логичности и тектоничности построения изображения Амброзиус применяется бесконечное разнообразие форм. Он нигде не повторяется, ни один элемент он не использует дважды – каждая деталь для него значительна.

Наиболее важным и знаменитым произведением в области печатной графики можно называть работы Амброзиуса для «Утопии» Томаса Мора. Карта острова Утопия - гравюра на дереве (Илл. 45), выполненная для издания 1518 года, является иллюстрацией к подробному описанию острова героем «Утопии» - Гифлодаусом.

Надписи «Fons Anydri», «Ostium Anydri» и «Amaurot urbs» - географические названия на табличках, являются частью тщательно проработанной декоративной гирлянды на первом плане, которая крепится к верхнему краю листа.

Большую часть листа занимает изображение острова «сверху». У круглого по форме острова есть большая гавань, защищенная башней у входа и тремя судами на переднем плане. По территории острова «Утопия» протекает река, образуя собой полумесяц (из источника («Fons Anydri») к устью («Ostium Anydri») и проходит через столицу – «Amaurot urbs»). Горы,

холмы и леса, не упомянутые в тексте, образуют дугу и заполняют пустые места на карте. На переднем плане изображены три человека – один справа, двое слева. Одни из мужчин слева, подписанный как Гифлодаус, указывает на остров собеседнику. Мужчина справа, возможно, является жителем города Утопии.

В 2005 году, карта острова «Утопия», выполненная Амброзиусом, была рассмотрена с другой позиции. Малкольм Бишоп опубликовал статью в «Британском дантистском журнале», в которой предположил, что изображение 1518 года представляет собой не остров, а человеческий череп.³³⁵

М. Бишоп - дантист, и именно его опыт в зубной рентгенологии позволил ему сначала воспринять борт корабля как ряд зубов, а затем увидеть анатомическую структуру черепа, и, наконец, признать в изображении символ смерти. М. Бишоп описывает более низкий ряд прямоугольников на широкой поверхности судна как челюсти и указывает на спину Хитлодэеуса как на край задней части шеи, вторая фигура слева – позвоночник. Он интерпретирует землю на переднем плане как плечи, главную мачту большого судна как определение носовой впадины и, наконец, холм над церковью в нижней части изображению, по его мнению, – это надбровная дуга. М. Бишоп предполагает, что, возможно, Амброзиус был вдохновлен Эразмом, с которым Томас Мор любил играть со словами, придумывая им различные значения.

Кроме того, известны также и иллюстрации к произведению Томаса Мора – «Утопия» (Илл. 47). На расположенном горизонтально листе изображены Хитлодэеус, Томас Мор и Петер Эгидий (имена указаны под изображением). Герои представлены за разговором в саду на фоне уходящего вдаль пейзажа. В левой части листа – фигура Иоганна Клеменса, который прибывает в город.³³⁶

³³⁵ Bishop M. Ambrosius Holbein's memento mori map for Sir Thomas More's Utopia // British Dental Journal, 199. 2005. P.107 – 112.

³³⁶ Die Malerfamilie Holbein in Basel...S. 156.

Амброзиус также создает гравюру на металле - издательский знак И. Фробена. Надо сказать, что, являясь осознанным элементом оформления колофона и титульного листа, издательский знак с девизом представляет собой не просто торговую марку, а целое художественное произведение. Книжки, титульные листы которых отмечены издательской маркой Фробена, имеют особую ценность. Благодаря его основателю, Иоганну Фробену (ок. 1460 - 1527), в XVI веке издательский дом приобрел славу по всей Европе.

Еще одно обрамление титула: «Придворная жизнь» - гравюра на дереве (Илл. 46), впервые появилась в июне 1518 также в издательстве Фробена в труде «Авторы жизнеописаний Августов». Обрамление титула построено в виде сложного архитектурного монумента, нижняя полоса изображает сцену из придворной жизни, а справа и слева – Купидон, Угодливость, Фортуна и Венера. В верхней полосе расположены сцены из греческой мифологии - Меркурий и Аполлон, Аполлон и Дафна.

Рисунок выполнен очень пластично – художник всячески пытается подчеркнуть перспективное построение, трехмерное пространство и объемы форм. Отталкиваясь от античных мотивов, Амброзиус преобразует привычную ренессансную арку в роскошный декоративный мир. Все сцены из античной мифологии и придворной жизни сливаются в монументальный богатый узор, при этом сохраняя индивидуальность каждого элемента в организованном изображении. В то же время, ясные конструктивные членения листа позволяют зрителю не потеряться в изобилии деталей.

Кроме перечисленных графических работ известны также и другие произведения. Среди них: обрамление титула «Покровители искусств» (1518); три иллюстрации к сатирической поэме Томаса Мурнера – «Луг сластолюбцев» (1519); обрамление титула с вывеской Фробена между мальчиком и бородатым мужчиной (1519); обрамление титула с арабесками и

издательским знаком И. Фробена (1518); Двадцать девять иллюстраций к молитвеннику (1519) – все гравюры на дереве.³³⁷

А. Чемберлен пишет, что в искусстве книжной иллюстрации братья Гольбейны имели много общего, хотя Амброзиус, по его мнению, не обладал столько же высоким мастерством технического выполнения. Согласно А. Чемберлену, гравюры на дереве Амброзиуса не были наполнены истинным духом итальянского Ренессанса, а пропорции тел часто неверны.³³⁸ С мнением исследователя хочется поспорить. На наш взгляд, декоративные работы Амброзиуса обладают особым очарованием, выполнены технично и в своих графических работах он решает все поставленные перед ним задачи. Отто Фишер, также, не соглашаясь с А. Чемберленом, пишет, что книжная иллюстрация Амброзиуса наиболее ясно выявляет отличия его стиля при сравнении со стилем младшего брата. С точки зрения автора, печатная графика демонстрирует талант А. Гольбейна к изображению «с наивысшей грацией декоративного», легкости и лиричности.³³⁹

Безусловно, для понимания творчества Амброзиуса Гольбейна необходимо более тщательно изучать его работы в оформлении книг. Однако и на основании изученного материала можно сделать вывод, что его природный дар декоратора являлся выдающимся: умение виртуозно в столь малых масштабах уместить все детали и при этом не потерять целостность изображения; непринужденная пластичность и в то же время невероятная художественная фантазия; нетрадиционность в трактовке сюжетов, внутренняя свобода и свежесть взгляда – все это делает произведения печатной графики мастера уникальными, и демонстрируют весь талант А. Гольбейна как книжного иллюстратора.

³³⁷ Die Malerfamilie Holbein in Basel...S. 162.

³³⁸ Chamberlain A. B. Hans Holbein the Younger. Vol.1. London, 1913. p. 62

³³⁹ Fischer O. Ambrosius Holbein// Pantheon, 20. 1937. S. 313.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Какие выводы можно сделать о творчестве художников семьи Гольбейнов? Во-первых, работа над заказами в мастерской выполнялась сразу несколькими художниками, одним из них был Зигмунд Гольбейн. Во-вторых, в мастерской Ганса Гольбейна Старшего вырабатывается определенный стиль. В ранних работах чувствуются позднеготические черты в композиции и перспективном построении, проявляется особый интерес к изображению людей: выразительные жесты и мимика, необычные костюмы и головные уборы.

Рассмотрев приписанные Зигмунду произведения, можно сделать вывод, что художник использовал разработки мастерской в построении композиции и иконографии. В живописи Зигмунда ощущается позднеготический дух: традиционность в изображении человеческих фигур и построении пространства. Стиль Зигмунда от стиля Ганса Гольбейна Старшего отличает яркий локальный колорит, построенный на сочетании двух-трех цветов. Тщательный подготовительный рисунок Гольбейна Старшего уступает место живописности, манера исполнения Зигмунда кажется более динамичной: линия контура живо очерчивает объемы, в то время как внутренний рисунок практически отсутствует. При этом фигуры тяжеловесны и устойчивы, мастер стремится к пластичности в трактовке форм в сравнении с аристократичной утонченностью фигур в работах Ганса Гольбейна Старшего.

Говорить о самобытности стиля Зигмунда очень сложно, во-первых, потому что сохранилось крайне мало произведений, а те, что сохранились оказались под слишком сильным влиянием мастерской. Кроме того, из-за немногочисленности приписываемых Зигмунду работ нельзя сделать вывод о возможной эволюции его стиля – все работы, рассматриваемые нами, были созданы около 1500 года.

Определить место Зигмунда Гольбейна в мастерской все еще представляется актуальной научной задачей. Прежде всего, потому что не

совсем понятно, как разделялись работы между сотрудниками. Во-вторых, для того, чтобы говорить о доле участия Зигмунда в работах мастерской, необходимо выяснить больше о творчестве Леонарда Бека, который также работал в мастерской. Тем не менее, учитывая, что композиции четырех досок «Страстей» Зигмунда практически буквально воспроизводят «Эпитафию сестер Веттер» 1499 года, можно предположить, что «Эпитафия» была выполнена Зигмундом Гольбейном. Говоря об участии Зигмунда в работе над Доминиканским алтарем в Франкфурте-на-Майне, на основе стилистического анализа мы приписываем художнику все створки с изображением Страстей, кроме сцен «Бичевание» и «Воскресение».

Кроме того, обнаруженная в Аугсбурге серия рисунков с изображением «Страстей» и «Жизни Марии» нами приписывается Зигмунду. Важно отметить, что в отделе рисунков Государственного Эрмитажа был найден рисунок «Смерть Марии», являющийся точным повторением аугсбургского рисунка. Единственное, что их отличает – манера исполнения. В эрмитажном рисунке изображение предельно детализировано, значение контура увеличивается по сравнению с аугсбургским. На наш взгляд, эрмитажный рисунок был создан первым и является работой Ганса Гольбейна Старшего. Учитывая это, можно, предположить, что вся серия, обнаруженная в Аугсбурге, по всей видимости, восходит к рисункам Ганса Гольбейна Старшего.

Таким образом, стиль Зигмунда Гольбейна оказывается под сильным влиянием творческой манеры Ганса Гольбейна Старшего. На основе приписываемых ему работ сложно говорить о самостоятельности и уникальности стиля. Возможно, в будущем будут обнаружены другие работы Зигмунда Гольбейна, которые позволят сделать выводы об эволюции и самобытности его творчества.

В магистерской диссертации также были рассмотрены основные работы Амброзиуса Гольбейна и подробно исследовано его творчество. По итогам исследования можно сделать следующие выводы.

Во-первых, стиль Амброзиуса Гольбейна обладал четкими, легко определяемыми признаками. Линейно-ритмический строй картины, ее композиционное построение, колорит, построенный на гармоничном сочетании бежево-коричневых и серо-зеленых оттенков – все это подчинено стремлению художника создать неповторимо-индивидуальный духовный и физический облик персонажа. Изображение борющихся путти, растительные орнаменты, которые часто повторяются в работах А. Гольбейна, особая техника рисования позволяют отличить графические работы художника от работ его современников. Кроме того, живописные произведения Амброзиуса легко узнать по архитектурным рамам, украшенным декоративными фризами с растительными орнаментами, гирляндами и фигурками музицирующих ангелочков. Эти же мотивы встречаются и в печатной графике мастера.

Как и для брата, для Амброзиуса характерна нетрадиционность в трактовке сюжетов, внутренняя свобода и свежесть взгляда. Живописный портрет, преобладающий в творчестве художника, является тем жанром, который, на наш взгляд, наиболее явно демонстрирует не только художественный талант Амброзиуса, но и его мировоззрение как яркого представителя немецкого Возрождения.

Амброзиус Гольбейн, на наш взгляд, обладал природным талантом живописца, который предвещал блестящее будущее. Так, участие Амброзиуса в росписи зала св. Георга демонстрирует успех начинающего молодого художника, который, в отличие от своего младшего брата, был приглашен расписывать интерьер. В работах художника заметно стремление к точной передаче натуры, тяготение к созданию выразительной психологической характеристики героя.

Во-вторых, мы не соглашались с существующей точкой зрения на авторство большинства работ, которые приписывают Амброзиусу. Мы считаем, что многие работы, которые сегодня принято считать произведениями А. Гольбейна, относят к его творчеству безосновательно. Можно сказать, что именно неизученность творчества художника порождает

тенденцию приписывать ему произведения, которые являются спорными для атрибуции в контексте «мастерской Гольбейнов».

Значение творчества Амброзиуса Гольбейна весьма велико уже хотя бы потому, что его работы – наглядный пример влияния итальянского Ренессанса на Возрождение в Германии. В «Портрете молодого человека» видно, как Амброзиус, вдохновляясь итальянским искусством, следует его традициям, но трактует их абсолютно в северном духе. Например, преклоняясь перед мощью итальянского Возрождения, художник пишет вдалеке ренессансный дворец. Но иррационально четкий рисунок палатцо, которое изображено во всех подробностях, неестественно яркое освещение дворца – все это сразу выдает в А. Гольбейне немца. Немца, который преобразует действительность, стремясь к особому рода выразительности. Таким образом, можно заключить, что, несмотря на увлечение классическим искусством и безусловное влияние итальянской ренессансной традиции на творчество художника, искусству Амброзиуса присущи ясно выраженные немецкие национальные черты. Это видно в стремлении к точной передаче натуры, в тяготении к созданию выразительной психологической характеристики героя, в отсутствии идеализации образа, в детализации рисунка.

Амброзиус стремился к эмоциональности в искусстве, в отличие от брата, Ганса Гольбейна Младшего, который был своего рода рационалистом и стремился изгнать из своих работ эмоции.³⁴⁰ А. Гольбейн, заворожённый богатством и красотой северной природы, писал пейзаж с немецким осознанием человека в неразрывной связи с природой. Этот факт отличает творчество Амброзиуса и от искусства его брата, и от традиций Италии.

Говоря о А. Гольбейне как о книжном иллюстраторе, стоит отметить его природный дар декоратора. Об этом свидетельствуют непринужденная пластичность, богатая художественная фантазия, нетрадиционность в

³⁴⁰Либман М. Я. Дюрер и его эпоха. С. 176.

трактовке сюжетов. Можно говорить и о влиянии стиля Амброзиуса как книжного иллюстратора на современников, например, на стиль Франца Герстера.

Таким образом, художественный метод Амброзиуса Гольбейна в отличие от стиля Зигмунда Гольбейна следует считать самостоятельным и уникальным. Амброзиус был не менее талантлив, чем его знаменитый брат и, думается, что, если бы художник не умер на рассвете своей карьеры, он достиг бы значительного успеха.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

2. Бенеш О. Искусство Северного Возрождения. Его связь с современными духовными и интеллектуальными движениями / общ. ред. В. Н. Гращенкова. М., 1973.
3. Бенуа А. Н. Путеводитель по картинной галерее Императорского Эрмитажа. 2-е издание. М., 1997.
4. Вельфлин Г. Искусство Италии и Германии эпохи Ренессанса. Л., 1934.
5. Вельфлин Г. Основные понятия истории искусств. М., 2009.
6. Виппер. Б.Р. Введение в историческое изучение искусства. М., 2010.
7. Герси Т. Шедевры немецкого Возрождения. М., 1984.
8. Гершензон-Чегодаева Н.М. Искусство Германии // Всеобщая история искусств. Т. 3. М, 1962. С. 368-414.
9. Гершензон-Чегодаева Н.М. Нидерландский портрет XV века. Его истоки и судьбы. М., 1972.
10. Гершензон-Чегодаева Н. М. Возрождение в немецком искусстве\Ренессанс. Барокко. Классицизм: проблема стилей в западноевропейском искусстве XV-XVII веков. /отв. ред. Б. Р. Виппер и Т. Н. Ливанова. М., 1966. С. 85-110.
11. Герчук Ю.Я. История графики и искусства книги. М., 2013.
12. Горелов Н. Великие некроманты и обыкновенные чародеи. М, 2006.
13. Горфункель А.Х. Философия эпохи Возрождения. М., 1980.
14. Дюрер А. Дневники, письма, трактаты. Пер., вступ. статья и коммент. Ц. Г. Нессельштраус. М.; Л., 1957.
15. Зайцев А.С. Наука о цвете и живописи. М., 1986.
16. Котельникова Г. М. Образ пространства в немецкой гравюре//Природа в культуре Возрождения. Сб. статей под ред. Л. М. Брагиной. М., 1992. С. 175-187.
17. Либман М. Я. Живопись и рисунок Германии и Австрии XV-XIX веков: Выставка из фондов Государственного музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, других советских музеев и частных собраний. М., 1963.

18. Либман М.Я. Искусство Германии XV и XVI вв. М., 1964.
19. Либман М.Я. Дюрер и его эпоха. М., 1972.
20. Либман М. Я. Немецкая живопись в музеях Советского Союза. Л., 1972.
21. Либман М.Я. Очерки немецкого искусства позднего средневековья и эпохи Возрождения. М., 1991.
22. Мезенцева Ч.А. Искусство Германии XV-XVIII вв. Очерк-путеводитель. М., 1980.
23. Немилов Н.А. Ганс Гольбейн Младший. М, 1962.
24. Немилов А.Н. "Портрет молодого человека" (1518 г.) работы Амброзиуса Гольбейна в контексте творчества младшего поколения семьи художников // Эрмитажные чтения памяти В.Ф. Левинсона-Лессинга: [Кратк. содерж. докл.]. СПб, 1997. С. 6-8.
25. Никулин Н.Н. Детали картин Эрмитажа. Пейзаж в западноевропейской живописи XV-XVI вв. Л., 1959.
26. Никулин Н.Н. Детали картин Эрмитажа. Западноевропейская живопись XV-XVI вв. Л., 1962.
27. Никулин Н.Н. Немецкая и австрийская живопись XV-XVI вв. // Государственный Эрмитаж. Собрание западноевропейской живописи. Научный каталог в 16-ти томах. Т. 14. М., 1987.
28. Пахомова В.А. Графика Ганса Гольбейна Младшего. Л., 1989.
29. Римский мартиролог. [Электронный ресурс]. - Режим доступа: <http://www.liturgialatina.org/martyrologium/20.htm> (дата обращения: 23. 04. 2017).
30. Сидоров А.А. Ганс Гольбейн Младший, М., 1933.
31. Сомов А. И. Императорский Эрмитаж. Каталог картинной галереи. Т. 2. 3-е издание. СПб, 1897.
32. Холл Дж. Словарь сюжетов и символов в искусстве. М., 1996.
33. Andreänszky, A. S. Thomas Schmid//Schaffhauser Beiträge zur vaterländischen Geschichte, 49. Heft, Schaffhausen. 1972.

34. Baldass L., Niederländische Bildgedanken im Werke des älteren Hans Holbein.// Budmer-Feuchtmayr, Beiträge zur Geschichte der deutschen Kunst, Augsburger Kunst der Spätgotik und Renaissance, 1928, S. 189-191.
35. Beutler C., Thiem G. Hans Holbein der Ältere: Die spätgotische Altar- und Glasmalerei. Augsburg, 1960.
36. Bishop M. Ambrosius Holbein's memento mori map for Sir Thomas More's Utopia // British Dental Journal, 199. 2005.
37. Buchner E., Zum Werk Hans Holbeins des Ä. //Buchner-Feuchtmayr, Beiträge zur Geschichte der deutschen Kunst, Augsburger Kunst der Spätgotik und Renaissance, 1928. S.133-158.
38. Burckhardt D. Hans oder Sigmund Holbein?//Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen, 13. Bd., 2./3., 1892. S.137-140.
39. Burckhardt L. A. Hans Holbein//Neujarsblatt, Nr. 64, 1866.
40. Burckhardt L. A. Notizen über Kunst und Künstler zu Basel. Basel, 1841.
41. Bushart B., Hans Holbein der Ältere, Augsburg, 1987.
42. Cetto A.M. Schweizer Malerei und Zeichnung im 15. und16. Jahrhundert. Basel, 1958.
43. Chamberlain A. B. Hans Holbein The Younger. Vol.1. London, 1913.
44. Die Malerfamilie Holbein in Basel. Aus. Kat. Kunstmuseum. Boerlin P-H., Wyss A., Reinhardt Hans a. o. Basel, 1960
45. Fässler A. Die Wandmalereien im Schultheißenhaus zu Murten// Freiburger Geschichtsblätter, Bd 57. 1971.
46. Fischer O. Ambrosius Holbein// Pantheon, 20. 1937.
47. Friedländer,M.J. Handzeichnungen deutscher Meister in der Herzogl. Anhaltschen Behörden-Bibliothek zu Dessau. Stgt., Kraus 1914.
48. Frölicher E. Die Porträtkunst Hans Holbeins des Jüngeren und ihr Einfluss auf die Schweizerische Bildnismalerei im XVI. Jahrhundert, Strassburg, 1909.
49. Ganz P. L. The paintings of Hans Holbein, Bd 1.London, 1950.

50. Ganz P.L. Franz Gerster ein Basler Dilettant der Holbeinzeit//Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte. Revue suisse d'art et d'archéologie , Rivista svizzera d'arte e d'archeologia, 20/1, 1960.
51. Glaser C. Hans Holbein der Ältere. Leipzig, 1908.
52. Jacobus de Voragine. The Golden Legend or Lives of the Saints.
[Электронный ресурс]. - Режим доступа:
<http://sourcebooks.fordham.edu/halsall/basis/goldenlegend/index.asp> (дата обращения: 23. 04. 2017).
53. Janitschek H., Geschichte der deutschen Malerei. Berlin, 1889.
54. Hes W. Ambrosius Holbein. Strassburg, 1911.
55. Hieronymus F. Marginalien zur Basler Buchillustration des 16. Jahrhunderts //Gutenberg-Jahrbuch. Jg. 55.1980. S. 258-273.
56. Hieronymus F. Basler Buchillustration 1500-1545// Oberrheinische Buchillustration. Basel, 1984.
57. His E. Die Gemälde des Ambrosius Holbein.// Jahrbuch der Koniglich Preussischen Kunstsammlungen. Nr. 34. 1903. S. 243-244.
58. His E. Alte Zweifel und neue Vermutungen über den Urheber der Sebastianstafel. //Jahrbücher für Kunstwissenschaft, 4, 1871. S.209-220.
59. Hugelshofer W. Die Anfänge Hans Holbein des Jungen als Bildnismaler.// Phoebus, II, Zeitschrift für Kunst aller Zeiten; revue des arts anciens et modernes ; a journal of art in all ages. Basel, 1949.
60. Klemm C. Hans Holbein d.J. im Kunstmuseum Basel. Basel, 1980.
61. Klinger D., Höttler A. Holbein. Die Malerbrüder Ambrosius und Hans d.J. Werkverzeichnis. Gemälde und Miniaturen, Nürnberg, 1998.
62. Koegler H. Ambrosius Holbein//Thieme – Becker Künstler Lexion. Leipzig, 1924, Bd.17.
63. Koegler H. Der Maler Ambrosius Holbein.//Die Ernte. 5 Jg. 1924.
64. Krause K., Hans Holbein der Ältere. München, 2002.
65. Lieb N., Stange, A., Hans Holbein der Ältere. München, 1960.

66. Löcher K. Bildnis des Johannes Xylotecus(Zimmermann)//Die Gemälde des 16. Jahrhunderts, Kat. Zur Ausst. Das Beste wartet im Himmel im Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, 1997. S. 271-274.
67. Mark Roskill. Hans Holbein: paintings, prints, and reception. National Gallery of Art, Washington , 2001.
68. Müller C. Die Zeichnungen von Hans Holbein dem Jüngeren und Ambrosius Holbein./Öffentliche Kunstsammlung Basel. Kupferstichkabinett. Katalog der Zeichnungen des 15. und 16. Jahrhunderts. Teil 2A. Basel, 1996.
69. Müller C. Hans Holbein the Younger: his years in Basel 1515-1532. Basel , 2006.
70. Nagler, G. K. Sigmund Holbein//Neues allgemeines Künstler-Lexicon. Bd.6. München, 1838. S. 241.
71. Nuechterlein J. Translating nature into art. Holbein, the Reformation, and Renaissance rhetoric. Pennsylvania, 2011.
72. Pfister-Burkhalter M. Acht Federzeichnungen von Ambrosius Holbein.// Jahresbericht der öffentlichen Kunstsammlung Basel ; 1951-1953// Basel, 1954 S. 101-104.
73. Reinhardt H., Bemerkungen zum Spätwerk Hans Holbeins des Älteren //Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte, 15, 1934, S. 11-19.
74. Reinhardt H. Ambrosius Holbein //Neue Deutsche Biographie. Bd. 9.1972.
75. Rowlands J. Holbein. The paintings of Hans Holbein the Younger. Oxford, 1985.
76. Sander J. Hans Holbein d. J., Tafelmaler in Basel 1515-1532, München: Hirmer, 2005.
77. Sandrart, J. von, Academie der Bau-, Bild- und Malerei-Künste von 1678. Ausgabe von A. R. Peltzer, München, 1923.
78. Schilling E., Zeichnungen der Künstlerfamilie Holbein, 1.Frankfurt am Main , 1937.
79. Schmid H. A. Die Wandgemälde im Festsaal des Klosters St. Georgen in Stein am Rhein, 1. Auflage 1936.

80. Schmid H. A. Holbeinstudien. //Zeitschrift für Kunstgeschichte, 10, 1941/42. S. 1-39.
81. Schmidt W. Untersuchung der Frage, wann Hans Holbein der Aeltere Augsburg verlassen hat. - Einiges über Sigmund Holbein und den Urheber des Sebastiansaltares // Jahrbücher der Kunstwissenschaft, 5, 1873. S. 54-65.
82. Stuedtner F., Hans Holbein der Ältere, 1, 1473/1504.// Repertorium für Kunstwissenschaft, 19, 1896.
83. Thiem G., Holbein der Ältere und die Augsburger Glasmalerei um 1300. Dissertation. Freiburg im Breisgau, 1952.
84. Vetter F. Beschreibung des Sankt-Georgen-Klosters zu Stein am Rhein. Bircher, 1920.
85. Waagen G. F. Die vornehmsten Kunstdenkmäler in Wien, Teil 1. Wien, 1866.
86. Waagen G. F. Kunstwerke und Künstler in Baiern, Schwaben, Basel, dem Elsaß und der Rheinpfalz. Leipzig, 1845.
87. Waagen G. F. Die Gemäldesammlung in der Kaiserlichen Eremitage in St.-Petersburg, Munich, 1864.
88. Waagen G. F. Galleries and Cabinets of Art in Great Britain. London, 1857.
89. Wackernagel R., Geschichte der Stadt Basel. Bd.3, Basel, 1924.
90. Wiemann E. Hans Holbein D. A Die Graue Passion In Ihrer Zeit. Auss.Kat. Staatsgalerie Stuttgart, 2010.
91. Woltmann A. Holbein und seine Zeit. Bd.1. Leipzig, 1876.
92. Zahn A. V. Die Ergebnisse der Holbein-Ausstellung zu Dresden// Jahrbuch für Kunstwissenschaft. 1873. Nr. 5, S. 197-198.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

1. Ганс Гольбейн Старший. Мадонна с младенцем. Ок.1502. Темпера, дерево. 63.6 x 49.3. Германский национальный музей, Нюрнберг.
2. Ганс Гольбейн Старший. Вейнгартенский алтарь. Рождество Марии. 1493. Темпера, дерево. 222 x 126.5. Аугсбургский собор, Аугсбург.
3. Ганс Гольбейн Старший. Базилика Санта Мария Маджоре. 1499. Темпера, дерево. 222 x 126.5. Государственная галерея, Аугсбург.
4. Ганс Гольбейн Старший (мастерская). Эпитафия сестер Веттер. 1499. Темпера, дерево. 179.7 x 271.8. Государственная галерея, Аугсбург.
5. Ганс Гольбейн Старший. Серые страсти. 1494-1500. Темпера, дерево. 89 x 87. Государственная галерея, Штутгарт.
6. Ганс Гольбейн Старший (мастерская). Серые страсти. Ок. 1510. 22 x 21. Коричневая тушь, перо, акварель. Кабинет графики, Художественный музей, Базель.
7. Ганс Гольбейн Старший (мастерская). Алтарь для Доминиканского монастыря в Франкурте-на-Майне. 1501. Темпера, дерево. 7 x 4.5 м. Штеделевский художественный институт, Франкфурт-на-Майне
8. Ганс Гольбейн Старший (мастерская). Кайсгеймский алтарь. Внешние створки. 1502. Темпера, дерево. 142 x 84. Старая пинакотека, Мюнхен.
9. Ганс Гольбейн Старший (мастерская). Кайсгеймский алтарь. Внутренние створки. 1502. Темпера, дерево. 142 x 84. Старая пинакотека, Мюнхен.
10. Ганс Гольбейн Старший (мастерская). Эпитафия сестер Веттер. 1499. 31.6 x 42.6. Коричневая тушь, перо, акварель. Кабинет графики, Художественный музей, Базель.
11. Зигмунд Гольбейн. Несение креста. Ок.1500. 31.8 x 28.8. Коричневая тушь, перо, акварель, гуашь. Кабинет графики, Государственная галерея, Аугсбург.

12. Зигмунд Гольбейн. Коронование терновым венцом. Ок.1500. 31.8 x 28.8. Коричневая тушь, перо, акварель, гуашь. Кабинет графики, Государственная галерея, Аугсбург.
13. Зигмунд Гольбейн. Бичевание. Ок.1500. 31.8 x 28.8. Коричневая тушь, перо, акварель, гуашь. Кабинет графики, Государственная галерея, Аугсбург.
14. Зигмунд Гольбейн. Обрезание. Ок.1500. 31.58 x 28.8. Коричневая тушь, перо, акварель, гуашь. Кабинет графики, Государственная галерея, Аугсбург.
15. Зигмунд Гольбейн. Поклонение волхвов. Ок.1500. 31.58 x 28.8. Коричневая тушь, перо, акварель, гуашь. Кабинет графики, Государственная галерея, Аугсбург.
16. Зигмунд Гольбейн. Смерть Марии. Ок.1500. 31.58 x 28.8. Коричневая тушь, перо, акварель, гуашь. Кабинет графики, Государственная галерея, Аугсбург.
17. Ганс Гольбейн Старший. Смерть Марии. Ок.1500. 31.5 x 26.1. Коричневая тушь, перо, акварель, гуашь. Отдел рисунков, Государственный Эрмитаж.
18. Зигмунд Гольбейн. Раздевание Христа. Ок 1490. Темпера, дерево. 2154.7 x 55.6. Музей изящных искусств, Монреаль.
19. Зигмунд Гольбейн. Христос перед распятием. Ок 1490. Темпера, дерево. 154.7 x 55.6. Музей изящных искусств, Монреаль.
20. Зигмунд Гольбейн. Бичевание. Ок.1500. Темпера, дерево. 128 x 58. Национальный музей, Варшава.
21. Зигмунд Гольбейн. Христос перед Пилатом. Ок.1500. Темпера, дерево. 128 x 58. Национальный музей, Варшава.
22. Зигмунд Гольбейн. Несение креста. Ок.1500. Темпера, дерево. 128 x 58. Художественный музей, Базель.
23. Зигмунд Гольбейн. Коронование терновым венцом. Ок.1500. Темпера, дерево. 128 x 58. Художественный музей, Базель.
24. Зигмунд Гольбейн. Христос в доме Симона. Ок.1500. Темпера, дерево. 156.6 x 57.5. Художественный музей, Базель.

25. Амброзиус Гольбейн. Портрет мальчика со светлыми волосами. Ок. 1516. Темпера, дерево. 33.5 x 27. Художественный музей, Базель.
26. Амброзиус Гольбейн. Портрет мальчика с коричневыми волосами. Ок. 1516. Темпера, дерево. 33.5 x 28. Художественный музей, Базель.
27. Амброзиус Гольбейн. Портрет молодого человека. 1518. Темпера, масло, дерево. 44 x 32,5. ГЭ.
28. Амброзиус Гольбейн. Портрет молодого человека. 1518. Темпера, масло, дерево. 44 x 32,5. ГЭ. Фрагмент.
29. Ганс Гольбейн Младший. Золотурнская мадонна. 1522. Темпера, дерево. 140 x 102. Художественный музей, Золотурн. Фрагмент.
30. Амброзиус Гольбейн. Иисус Христос перед Богом отцом. Ок. 1515. Темпера, дерево. 36.5 x 30.5. Художественный музей, Базель.
31. Амброзиус Гольбейн. Мадонна с младенцем. 1514. Темпера, дерево. 37x 30. Художественный музей, Базель.
32. Неизвестный художник. Портрет Ганса Гербстера. 1516. Темпера, бумага. 39.5 x 26.5. Художественный музей, Базель.
33. Неизвестный художник. Портрет Йорга Швайгера. Ок. 1519. Темпера, дерево. 29.5 x 21.5. Художественный музей, Базель.
34. Амброзиус Гольбейн. Портрет молодого человека в красном берете. 1515. Темпера, дерево. 35,2 x 29. Музей земли Гессен, Дармштадт.
35. Неизвестный художник (Ганс Гольбейн Младший?). Два черепа в оконной нише. Ок. 1519. Темпера, дерево. 33 x 25. Художественный музей, Базель.
36. Неизвестный художник. Портрет Йоханеса Циммермана. 1520. Темпера, дерево. 57 x 43,4. Германский национальный музей, Нюрнберг.
37. Амброзиус Гольбейн. Вывеска для школьного учителя. 1516. Темпера, дерево. 55.3 x 65.5. Художественный музей, Базель.
38. Томас Шмид Шаффхаузен, Амброзиус Гольбейн. Лютниска со смертью, Юдифь. 1515-1516. Фрески в зале монастыря св. Георгия, г. Штейн-на-Рейне.

39. Амброзиус Гольбейн. Геркулес и Антей. Фисба закалывает себя рядом с мертвым Пирамом. 1518. Государственный Кунстхалле, Карлсруэ.
40. Ганс Гольбейн Старший. Портрет Амброзиуса и Ганса. 10,3 x 15,5. 1511. Серебряный карандаш, белая грунтованная бумага. Государственные музеи Берлина, Германия.
41. Амброзиус Гольбейн. Портрет молодого человека, смотрящего налево. 1517. 20.1 x 15.4. Серебряный карандаш, светло-серая грунтованная бумага. Кабинет графики, Базель
42. Амброзиус Гольбейн. Мальчик с темными волосами. Ок. 1516. Серебряный карандаш, белая грунтованная бумага. Кабинет графики, Базель. 14.4 x 10.
43. Амброзиус Гольбейн. Портрет молодого человека, смотрящего направо. Ок. 1516. Серебряный карандаш, белая грунтованная бумага. 19.1 x 15.7. Кабинет графики, Базель.
44. Амброзиус Гольбейн. Декоративный алфавит с архитектурными видами. 1516. Гравюра на дереве. 1,9 x 1,9.
45. Амброзиус Гольбейн. Карта острова Утопия. 1518. Гравюра на дереве. 17,8 x 11,8.
46. Амброзиус Гольбейн. Титульный лист. Придворная жизнь. 1518. Гравюра на дереве. 24,1 x 17,4.
47. Амброзиус Гольбейн. Иллюстрация к произведению Томаса Мора – «Утопия». 1518. Гравюра на дереве. 6,2 x 10,4.
48. Амброзиус Гольбейн. Титульный лист с восемью детьми, держащими орудия страстей, и с Иисусом, побеждающим дьявола. 1517. Гравюра на дереве. 16,6 x 11,1.
49. Амброзиус Гольбейн. Детская борьба. 26 x 5. Тушь, перо. Кабинет графики, Базель.
50. Амброзиус Гольбейн. Титульный лист. Власть женщин. 1517. Гравюра на дереве. 14,8 x 11,1.
51. Амброзиус Гольбейн. Титульный лист. Клевета Аппелеса. 1517. Гравюра на дереве. 25,4 x 17.

ПРИЛОЖЕНИЕ



Илл.1. Ганс Гольбейн Старший. Мадонна с младенцем. Ок.1502. Темпера, дерево. 63.6 x 49.3. Германский национальный музей, Нюрнберг.



Илл.2.Ганс Гольбейн Старший. Вейнгартенский алтарь. Рождество Марии. 1493. Темпера, дерево. 222 x 126.5. Аугсбургский собор, Аугсбург.



Илл.3.Ганс Гольбейн Старший. Базилика Санта Мария Маджоре. 1499. Темпера, дерево. 222 x 126.5. Государственная галерея, Аугсбург.



Илл.4.Ганс Гольбейн Старший (мастерская). Эпитафия сестер Веттер. 1499. Темпера, дерево. 179.7 x 271.8. Государственная галерея, Аугсбург.



Илл.5.Ганс Гольбейн Старший. Серые страсти. 1494-1500. Темпера, дерево. 89 x 87.
Государственная галерея, Штутгарт.



Илл.6.Ганс Гольбейн Старший (мастерская). Серые страсти. Ок. 1510. 22 x 21.
Коричневая тушь, перо, акварель. Кабинет графики, Художественный музей, Базель.



Илл.7.Ганс Гольбейн Старший (мастерская). Алтарь для Доминиканского монастыря в Франкурте-на-Майне. 1501. Темпера, дерево. 7 x 4.5 м. Штеделевский художественный институт, Франкфурт-на-Майне.



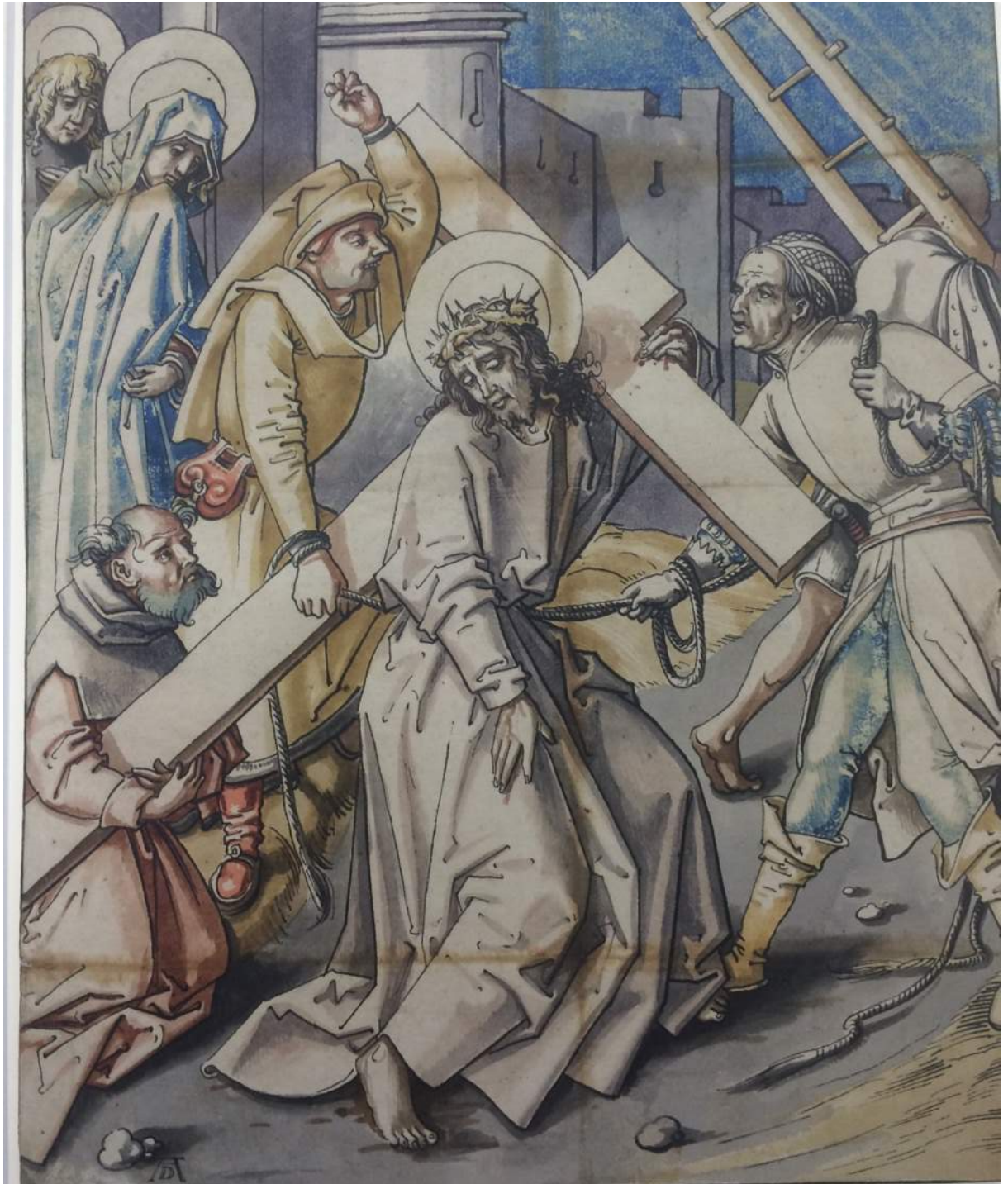
Илл.8.Ганс Гольбейн Старший (мастерская). Кайсгеймский алтарь. Внешние створки. 1502. Темпера, дерево. 142 x 84. Старая пинакотекa, Мюнхен.



Илл.9.Ганс Гольбейн Старший (мастерская). Кайсгеймский алтарь. Внутренние створки. 1502. Темпера, дерево. 142 x 84. Старая пинакотекa, Мюнхен.



Илл.10.Ганс Гольбейн Старший (мастерская). Эпитафия сестер Веттер. 1499. 31.6 х 42.6. Коричневая тушь, перо, акварель. Кабинет графики, Художественный музей, Базель.



Илл.11.Зигмунд Гольбейн. Несение креста. Ок.1500. 31.8 x 28.8. Коричневая тушь, перо, акварель, гуашь. Кабинет графики, Государственная галерея, Аугсбург.



Илл.12.Зигмунд Гольбейн. Коронование терновым венцом. Ок.1500. 31.8 х 28.8. Коричневая тушь, перо, акварель, гуашь. Кабинет графики, Государственная галерея, Аугсбург.



Илл. 13. Зигмунд Гольбейн. Бичевание. Ок. 1500. 31.8 x 28.8. Коричневая тушь, перо, акварель, гуашь. Кабинет графики, Государственная галерея, Аугсбург.



Илл.14. Зигмунд Гольбейн. Обрезание. Ок.1500. 31.8 х 28.8. Коричневая тушь, перо, акварель, гуашь. Кабинет графики, Государственная галерея, Аугсбург.



Илл.15. Зигмунд Гольбейн. Поклонение волхвов. Ок.1500. 31.8 x 28.8. Коричневая тушь, перо, акварель, гуашь. Кабинет графики, Государственная галерея, Аугсбург.



Илл.16. Зигмунд Гольбейн. Смерть Марии. Ок.1500. 31.8 x 28.8. Коричневая тушь, перо, акварель, гуашь. Кабинет графики, Государственная галерея, Аугсбург.



Илл.17. Ганс Гольбейн Старший. Смерть Марии. Ок.1500. 31.5 х 26.1. Коричневая тушь, перо, акварель, гуашь. Отдел рисунков, Государственный Эрмитаж.



Илл.18,Зигмунд Гольбейн. Раздевание Христа. Ок 1490. Темпера, дерево. 154.7 x 55.6. Музей изящных искусств, Монреаль.



Илл.19.Зигмунд Гольбейн. Христос перед распятием. Ок 1490. Темпера, дерево. 154.7 x 55.6. Музей изящных искусств, Монреаль.



Илл.20.Зигмунд Гольбейн. Бичевание. Ок.1500. Темпера, дерево. 128 x 58. Национальный музей, Варшава.



Илл.21.Зигмунд Гольбейн. Христос перед Пилатом. Ок.1500. Темпера, дерево. 128 x 58. Национальный музей, Варшава.



Илл.22. Зигмунд Гольбейн. Несение креста. Ок.1500. Темпера, дерево. 128 x 58.

Художественный музей, Базель.

Илл.23. Зигмунд Гольбейн. Коронавание терновым венцом. Ок.1500. Темпера, дерево. 128 x 58. Художественный музей, Базель.



Илл.24.Зигмунд Гольбейн. Христос в доме Симона. Ок.1500. Темпера, дерево. 156.6 x 57.5.
Художественный музей, Базель.



Илл.25. Амброзиус Гольбейн. Портрет мальчика со светлыми волосами. Ок. 1516.
Темпера, дерево. 33.5 x 27. Художественный музей, Базель.



Илл.26. Амброзиус Гольбейн. Портрет мальчика с коричневыми волосами. Ок.1516. Темпера, дерево. 33.5 x 28. Художественный музей, Базель.



Илл.27. Амброзиус Гольбейн. Портрет молодого человека. 1518. Темпера, масло, дерево. 44 х 32,5. ГЭ.



Илл.28. Амброзиус Гольбейн. Портрет молодого человека. 1518. Темпера, масло, дерево. 44 x 32,5. ГЭ. Фрагмент.

Илл.29. Ганс Гольбейн Младший. Золотурнская мадонна. 1522. Темпера, дерево. 140 x 102. Художественный музей, Золотурн. Фрагмент.



Илл.30. Амброзиус Гольбейн. Иисус Христос перед Богом отцом. Ок. 1515. Темпера, дерево. 36.5 x 30.5. Художественный музей, Базель.



Илл.31. Амброзиус Гольбейн. Мадонна с младенцем. 1514. Темпера, дерево. 37x 30.
Художественный музей, Базель.



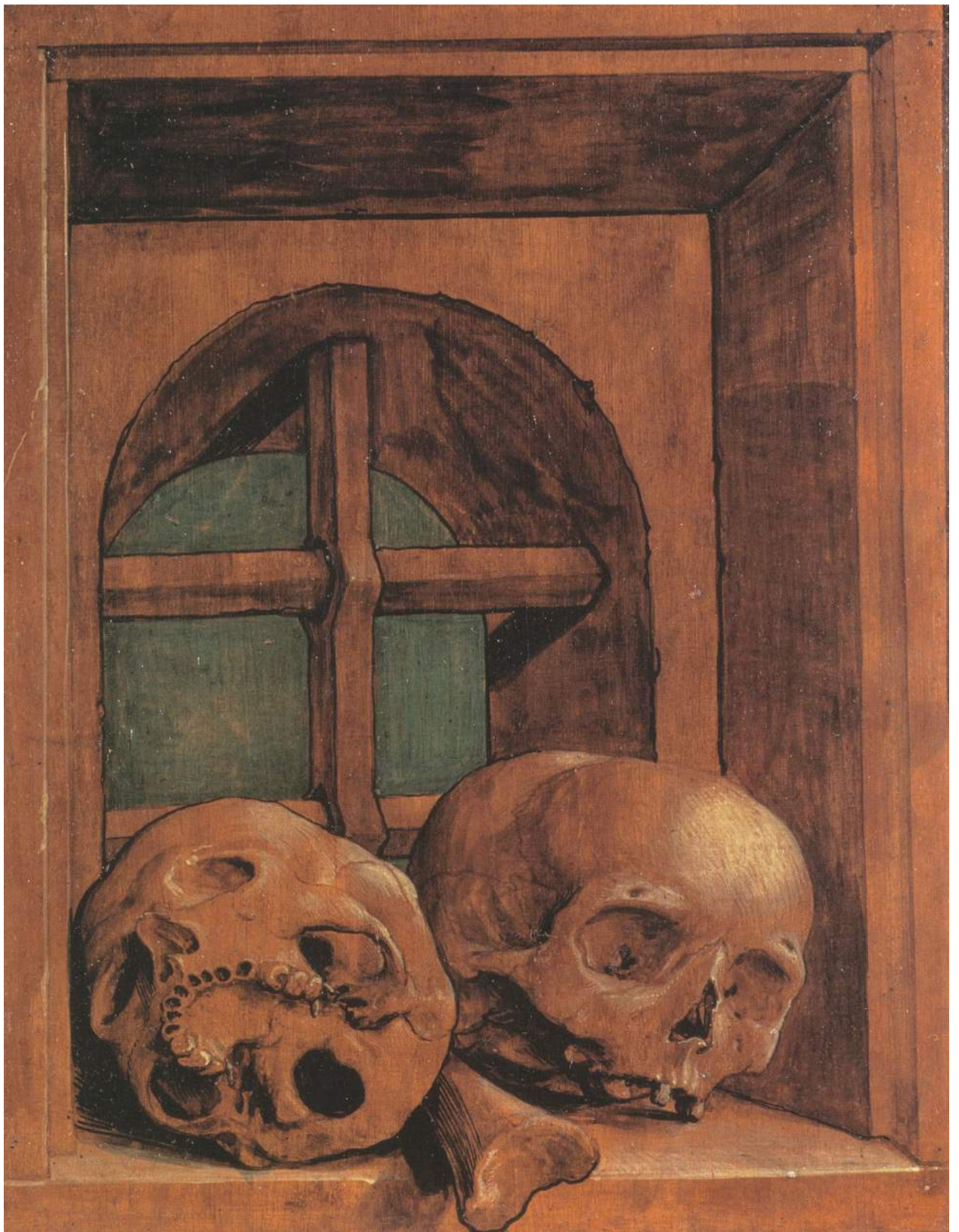
Илл.32.. Неизвестный художник. Портрет Ганса Гербстера. 1516. Темпера, бумага. 39.5 х 26.5. Художественный музей, Базель.



Илл.33.. Неизвестный художник. Портрет Йорга Швайгера. Ок.1519. Темпера, дерево. 29.5 х 21.5. Художественный музей, Базель.



Илл.34. Амброзиус Гольбейн. Портрет молодого человека в красном берете. 1515. Темпера, дерево. 35,2 x 29. Музей земли Гессен, Дармштадт.



Илл.35. Неизвестный художник (Ганс Гольбейн Младший?). Два черепа в оконной нише. Ок.1519. Темпера, дерево. 33 x 25. Художественный музей, Базель.



Илл.36. Неизвестный художник. Портрет Йоханеса Циммермана. 1520. Темпера, дерево. 57 х 43,4. Германский национальный музей, Нюрнберг.

Der Jemandt hie Der gern welt lernen Dütsch schriben und läsen
is dem aller kürzisten grundt Den Jeman erdencken kan Do durch
im jeder der vor mit ein büchstaben kan Der mag kürzlich und bald
begriffen ein grundt do durch er mag von im selbs lernen sin schuld
off schribē vud läsen und wer es nit gelernen kan so ungeschickt
were Den will ich vñ nit und vergeben gelert haben und ganz nū
von im zū lon nemen er sig wer er well burger oder hantwercks ge
ellen frouwen vud junchfrouwen wer sin bedarff der kum hat in der
vurt drüwlich gelert vñ ein zimlichen lon. Aber die junge knabe
und meitau noch den frouwalten wie gewonheit ist. 1516.



Илл.37. Амброзиус Гольбейн. Вывеска для школьного учителя. 1516. Темпера, дерево. 55.3
x 65.5. Художественный музей, Базель.



Илл.38. Томас Шмид Шаффхаузен, Амброзиус Гольбейн. Лютниска со смертью, Юдифь. 1515-1516. Фрески в зале монастыря св. Георгия, г. Штейн-на-Рейне.



Илл.39. Амброзиус Гольбейн. Геркулес и Антей. Фисба закалывает себя рядом с мертвым Пирамом. 1518. Государственный Кунстхалле, Карлсруэ.



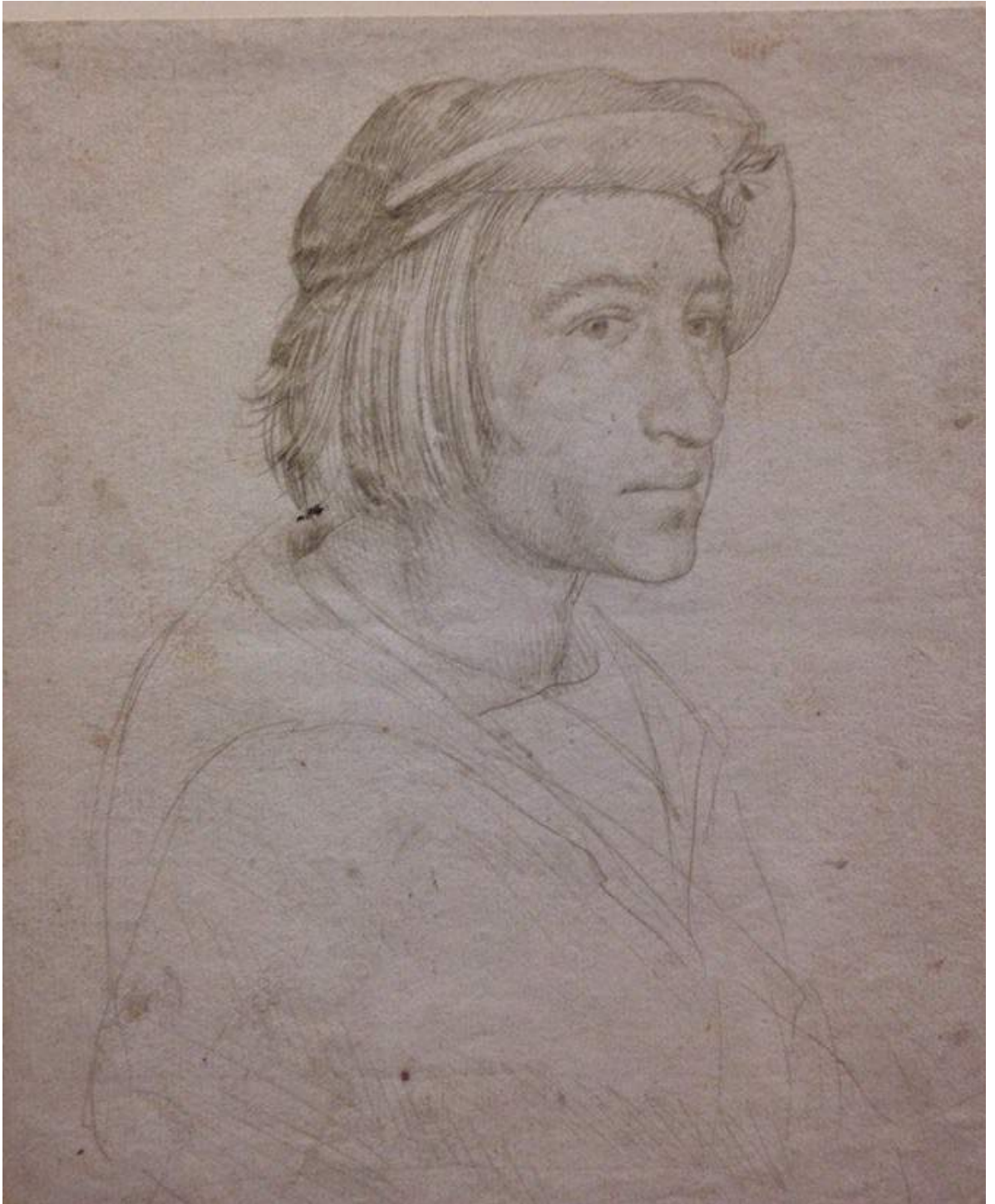
Илл.40. Ханс Гольбейн Старший. Портрет Амброзиуса и Ганса. 10,3 x 15,5. 1511. Серебряный карандаш, белая грунтованная бумага. Государственные музеи Берлина, Германия.



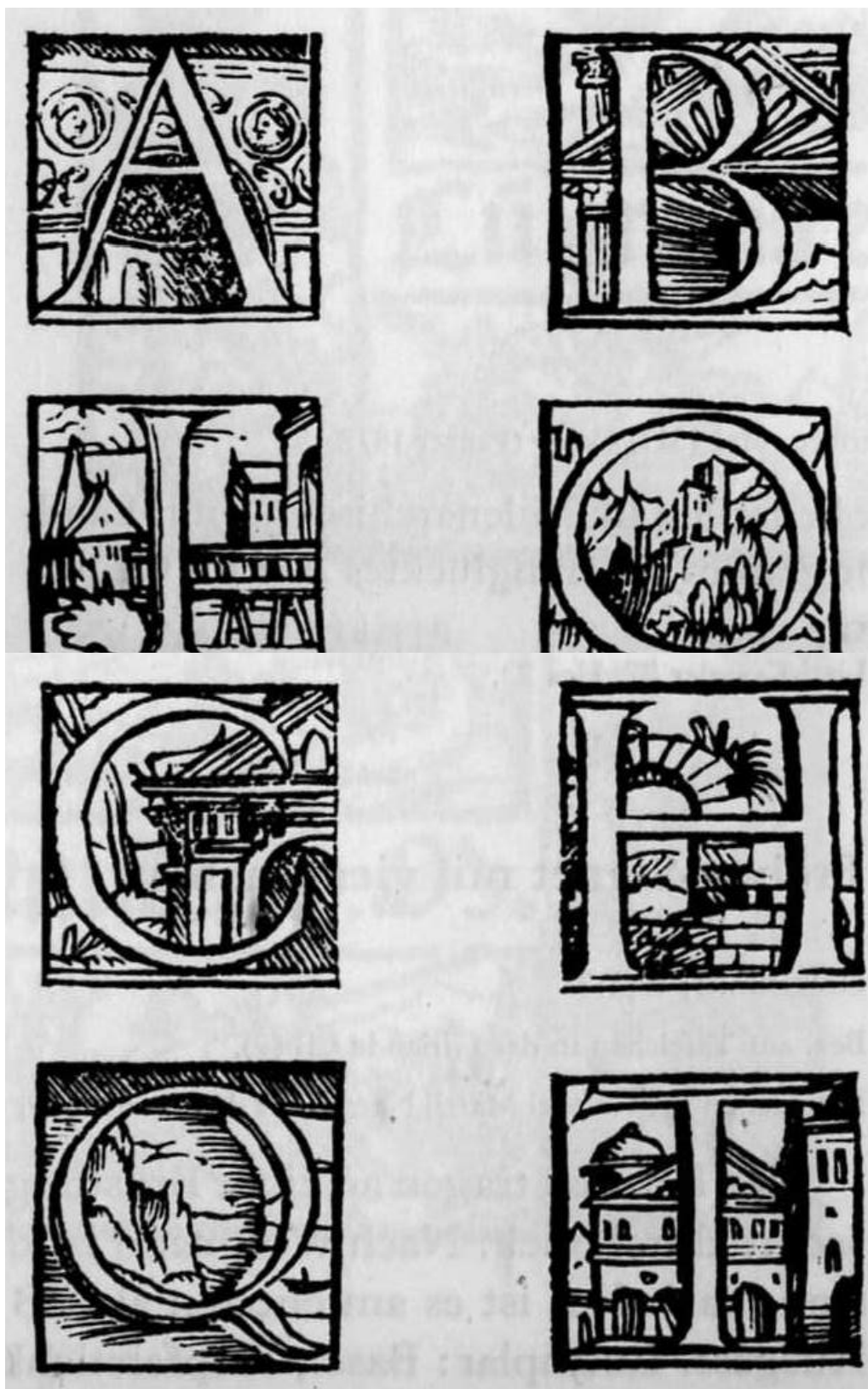
Илл.41. Амброзиус Гольбейн. Портрет молодого человека, смотрящего налево. 1517. 20.1 х 15.4. Серебряный карандаш, светло-серая грунтованная бумага. Кабинет графики, Базель.



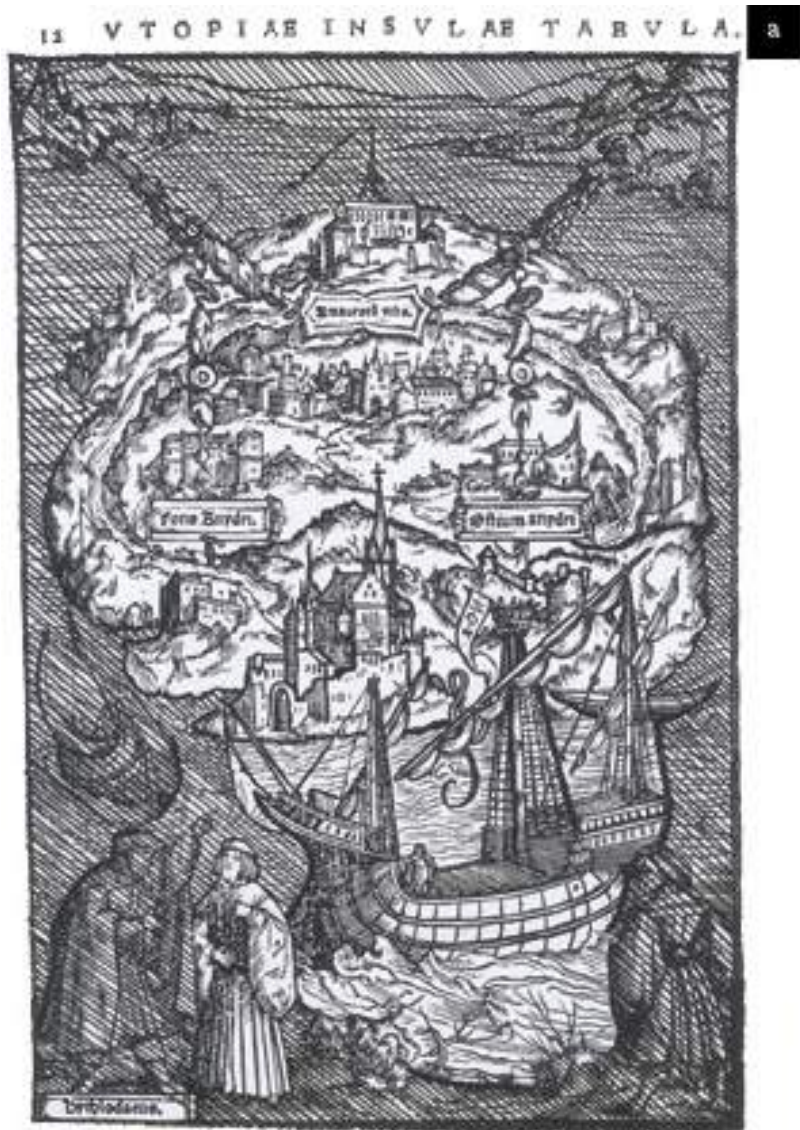
Илл.42. Амброзиус Гольбейн. Мальчик с темными волосами. Ок. 1516. Серебряный карандаш, белая грунтованная бумага. Кабинет графики, Базель. 14.4 x 10.



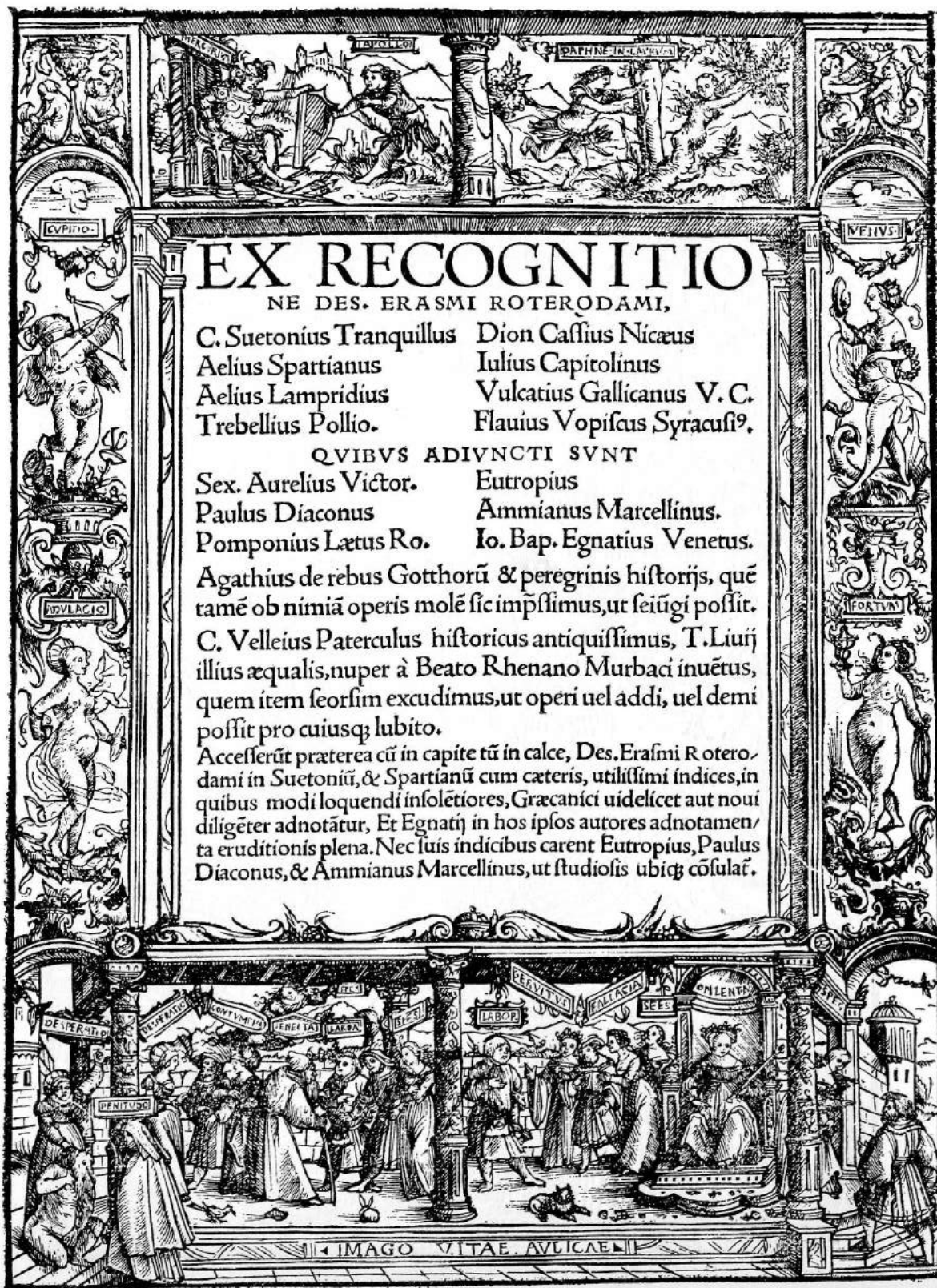
Илл.43. Амброзиус Гольбейн. Портрет молодого человека, смотрящего направо. Ок. 1516.
Серебряный карандаш, белая грунтованная бумага. 19.1 x 15.7. Кабинет графики, Базель.



Илл.44. Амброзиус Гольбейн. Декоративный алфавит с архитектурными видами. 1516.
Гравюра на дереве. 1,9 x 1,9.



Илл.45. Амброзиус Гольбейн. Карта острова Утопия. 1518. Гравюра на дереве. 17,8 x 11,8.

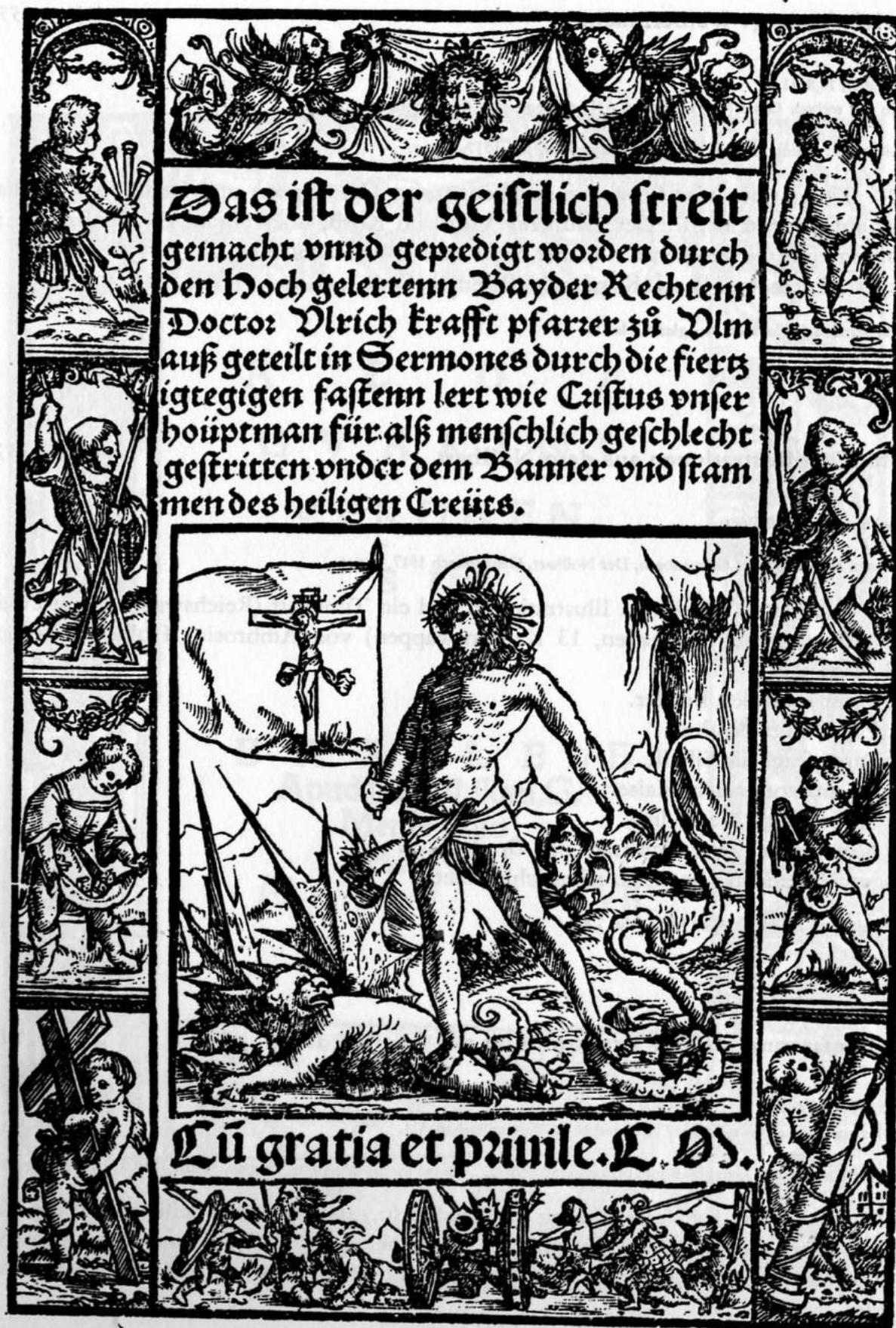


Илл.46. Амброзиус Гольбейн. Титульный лист. Придворная жизнь. 1518. Гравюра на дереве. 24,1 x 17,4.



Io.Clemens. Hythlodæus. Tho.Morus. Pet. Aegid.

Илл.47. Амброзиус Гольбейн. Иллюстрация к произведению Томаса Мора – «Утопия». 1518. Гравюра на дереве. 6,2 x 10,4.



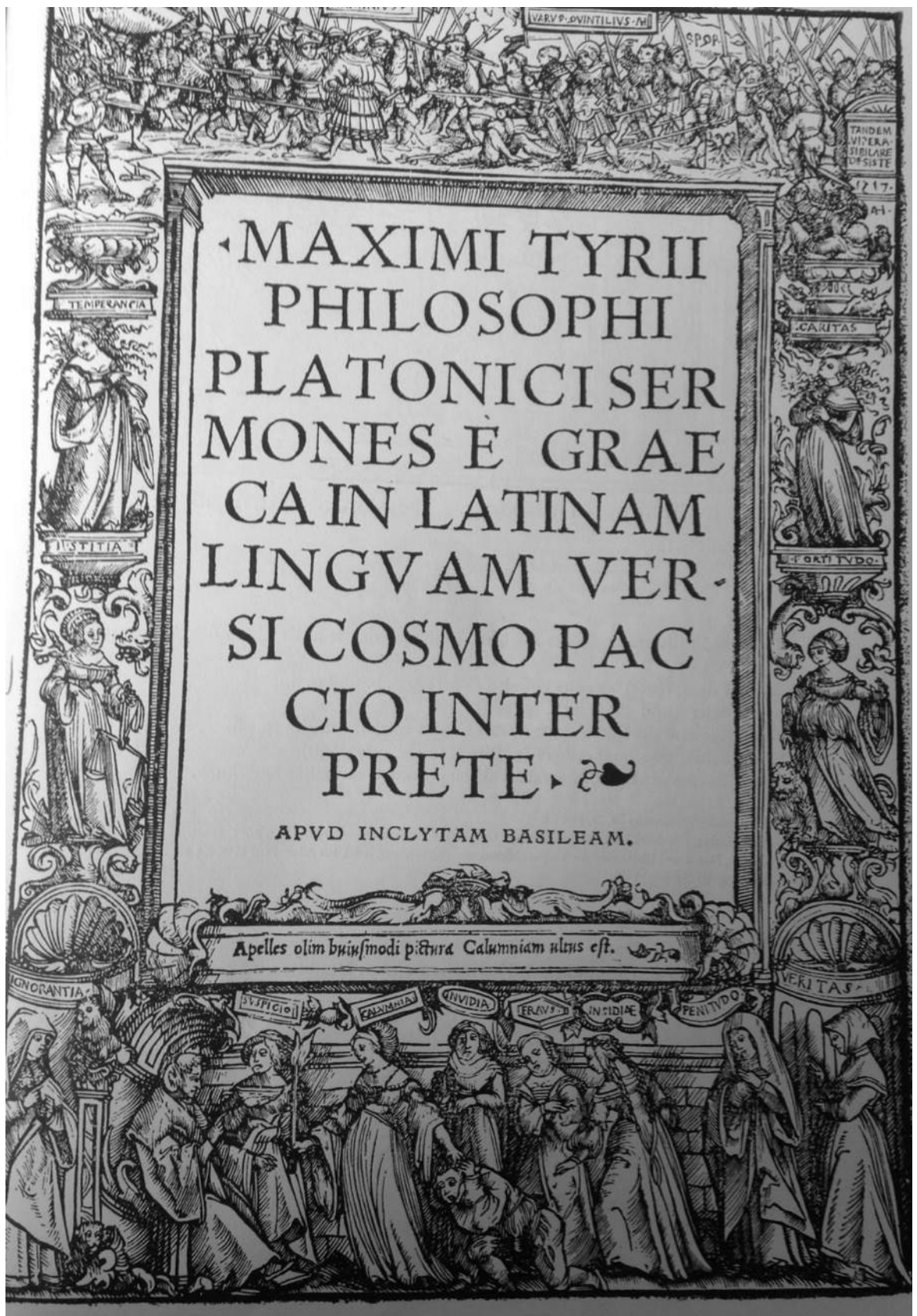
Илл.48. Амброзиус Гольбейн. Титульный лист с восемью детьми, держащими орудия страстей, и с Иисусом, побеждающим дьявола. 1517. Гравюра на дереве. 16,6 x



Илл.49. Амброзиус Гольбейн. Детская борьба. 26 x 5. Тушь, перо. Кабинет графики, Базель.



Илл.50.. Амброзиус Гольбейн. Титульный лист. Власть женщин. 1517. Гравюра на дереве. 14,8 x 11,1.



Илл.51. Амброзиус Гольбейн. Титульный лист. Клевета Аппелеса. 1517. Гравюра на дереве. 25,4 x 17.

