С.М. БОРОВИКОВА
Соискатель, РГГУ
e-mail: borsony559@gmail.com

S.M. BOROVIKOVA
Applicant, RSUH
e-mail: borsony559@gmail.com

DOI: 10.37485/1997-4663_2024_4_1_270_284

ОСОБЕННОСТИ И ЭВОЛЮЦИЯ МЕТОДОВ РАБОТЫ С ПРОСТРАНСТВОМ В РАННИХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ГАНСА ГОЛЬБЕЙНА МЛАДШЕГО

SPECIFIC FEATURES AND EVOLUTION OF SPATIAL REPRESENTATION TECHNIQUES IN HANS HOLBEIN'S EARLY ARTWORKS

Значимость перспективы для творчества Ганса Гольбейна Младшего отмечается многими специалистами, но детального исследования по теме пока не проводилось. В данной статье рассмотрены методы построения в ранних работах художника. Был проведен анализ реконструкции построения перспективы. Он показал, что художник использовал все известные на тот момент схемы построения, в том числе их редкие вариации, а также что подходы мастера эволюционировали. Метод, опробованный в данной работе, может быть применен и к другим периодам творчества мастера, что позволит точнее интерпретировать его произведения и скорректирует наше представление об уровне научных знаний художника.

The significance of linear perspective in Holbein's working methods has been widely discussed in recent publications; however, a comprehensive study of the subject hasn't been conducted yet. This research aims to analyze the approach to linear perspective, established during the early period of his career. Data for the study was collected by examining reconstructions of the perspective drawings in Holbein's artworks. The results indicate that the artist employed

all schemes for drawing in perspective known in the early XVIth century. Moreover, he frequently used a rare variation of the scheme based on the principal point of the picture. The methods tested in this study can be applied to the artist's oeuvre as a whole, significantly broadening our understanding of Holbein's level of scientific knowledge.

Ключевые слова: Ганс Гольбейн Младший, линейная перспектива, репрезентация пространства; Ренессанс, оптические иллюзии.
Keywords: Hans Holbein the Younger, linear perspective, representation of space, Renaissance, optical illusions.

Статья посвящена техникам изображения пространственных структур на плоскости в произведениях Ганса Гольбейна Младшего, созданных до его первой поездки в Англию в 1526 г. Автором приводится описание и обоснование метода анализа. В работе каталогизируются и систематизируются приемы передачи пространства, определяется соответствие данных приемов теории и практике создания изображений по правилам линейной перспективы [1] с учетом уровня развития области знаний в XVI в. Также дается обзор возможных источников приемов. Прослеживается хронология их освоения; выделяются отличительные черты метода мастера и тенденции, значимые для дальнейшего развития его творчества.

Методы репрезентации пространства в произведениях Ганса Гольбейна Младшего стали пониматься как отдельная научная проблема только с начала XXI в. Прорывной была статья Кристиана Мюллера «Точка зрения имеет значение» [2], посвященная анализу ранних произведений. Однако, по собственному признанию автора, его работа — описание определенного оптического эффекта, требующего дальнейшего осмысления. В ряде последующих публикаций исследователи уже исходят из того, что перспективные построения играли существенную роль в творческом методе Гольбейна, и обосновывают наличие ранних экспериментов Ганса Гольбейна с техникой анаморфоза [3]. Уровень компетентности мастера в области линейной перспективы вскользь обсуждался и ранее в связи с проблемой создания анаморфического изображения в картине «Послы» (1533, Национальная галерея, Лондон) [4; 5]. В настоящее время вопрос

не утратил актуальности, поскольку ведущие специалисты дают диаметрально противоположные оценки уровня знаний художника [6].

Систематического изучения проблематики на основе анализа построений большой выборки произведений пока не проводилось.

Восполнение этого пробела существенно для лучшего понимания творческого метода Ганса Гольбейна Младшего и верной трактовки его произведений, в частности, картины «Послы» [7], а также для решения более общих проблем, таких как понимание соотношения практического и теоретического знания в интеллектуальной культуре XVI в. и процессов ассимиляции и адаптации научных концепций в этот период.

Выбор метода представляет определенные затруднения в связи с малым числом релевантных письменных источников [8]. Было принято решение опираться на анализ визуальной информации: геометрии картины и технических аспектов построения. Были реконструированы линии построения, необходимые для создания изображения объектов, представленных на картинах, по правилам линейной перспективы. Полученная конструкция сравнивалась с исходным изображением. Выявлялись отклонения и совпадения. Отклонения в рамках данного исследования были разделены на ошибки и погрешности. К ошибкам были отнесены отклонения больше 25° и «обратная перспектива» [9]. На основе анализа были выявлены концепции и правила, знание которых необходимо для создания данного типа изображений.

Изобразительное искусство начала — середины XVI в. имеет ряд особенностей, благодаря которым описанный метод продуктивен.

Во-первых, в эпоху Ренессанса иллюзия объема становится одной из основных проблем изобразительного искусства [10], а для ее создания вырабатывается ряд методов, близких к центральной проекции. Большинство художников опираются на эти методы или на схемы, способные имитировать их. Каждое такое произведение правомерно рассматривать как задачу на построение, близкую к геометрической.

Во-вторых, анализ визуальной информации наиболее информативен для искусства данного периода. Осознанное и систематическое применение алгоритмов построения в творческой практике художника XVI в. свидетельствует о владении им основной частью современной ему теории перспективы, поскольку содержание текстов о перспективе по преимуществу сводилось к фиксации алгоритмов построения [11], частично ошибочных, не всегда оптимальных для решения изобразитель-

ных задач и практики, непригодных для точного изображения сложных конструкций.

И, наконец, на практике вырабатываются несколько узнаваемых схем построения, позволяющих оптимизировать процесс создания изображения. Каждая схема позволяет изображать прямые определенного направления с большей легкостью, чем прямые других направлений, вследствие чего для каждого типа построений формируется своя мизансцена (характерная схема расположения объектов в изображаемом пространстве) [12], по которой можно опознать схему построения.

Основных схем было в тот период две. Первая — с опорой на главную точку картины [13]. Для произведений с ее применением характерны фронтальное положение основных архитектурных конструкций или элементов интерьера, одна сторона которых всегда параллельна картинной плоскости, и, для большинства ее вариаций, относительная симметрия, так как главная точка схода, как правило, располагается близко к центру композиции. Часто в литературе схему называют «центральной», что может вести к недопониманию, поскольку главная точка может быть расположена не в центре картины или вынесена за пределы изображения. Также ее называют «перспективой с одной точкой схода», что не совсем корректно, поскольку одна точка схода используется для построения изображения основных конструкций, и часто в работах присутствуют прямые других направлений, для которых существуют или должны существовать дополнительные точки схода, поэтому в рамках данного исследования эти два термина не используются.

Вторая, менее распространенная схема — с опорой на две точки схода, близкие к точкам дистанции [14]. Для нее характерно преобладание в изображаемой мизансцене горизонтальных прямых и вертикальных плоскостей, расположенных под углом 45° к картинной плоскости. Эту схему иногда называют «угловой» или «перспективой с двумя точками схода», данные термины предполагают произвольное размещение точек схода и могут ввести в заблуждение, потому нами они не используются. Какую схему использовал художник и насколько он ей владел, можно определить по изображенной мизансцене. Если она соответствует одной из схем, конструкция состоит из многих плоскостей и в ее изображении количество верно построенных элементов значительно преобладает, мы можем утверждать, что художник осознанно использует эту схему построения.

В ходе исследования был сделан анализ более 300 работ Ганса Гольбейна, созданных до его первого приезда в Англию, а также анализ работ художников его круга [15]. При оценке результатов учитываются особенности техники и степень законченности произведения [16].

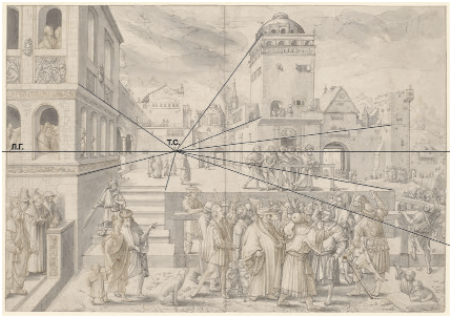

Рис. 1. Схема с опорой на главную точку картины, расположенную близко к центру. Ганс Гольбейн Младший. Се Человек. 1515. Базельский художественный музей

Проведенный анализ репрезентации пространства в ранних произведениях Ганса Гольбейна дал следующие результаты.

Мнение о некомпетентности Ганса Гольбейна в области построения изображения в перспективе нельзя признать обоснованным. В этот период художник осваивает и активно применяет обе распространенные в его время схемы построения изображения в перспективе, причем он активно использует нестандартную вариацию схемы, основанной на главной точке картины, — схему с главной точкой, вынесенной за пределы изображения. Более того, художник экспериментирует с комбинациями схем. Нужно отметить, что схема, основанная на двух точках схода, только входила в обиход, и ее применение свидетельствует об активном интересе художника к проблеме перспективных построений.

Владение схемой построения, основанной на главной точке картины, расположенной близко к центру, с очевидностью показывает копия гравюры «Се Человек» Лукаса ван Лейдена (1510 г., Метрополитен-музей). Копия Гольбейна (1515 г., Базельский художественный музей) не совпадает по размеру с известным нам оригиналом, но построена точнее и дополнена более сложными по конструкции элементами [17] (рис 1). Учитывая, что иллюстрации к «Похвале глупости» (Базельский художественный музей) датируются тем же 1515 г., в некоторых из них схема применена корректно, а во многих — нет, можно предположить, что принципы построения были осознаны художником как раз в процессе работы над этой копией. Вероятнее всего, общее представление об этой схеме Ганс Гольбейн получил в мастерской своего отца. Однако сложно сказать, насколько полными были эти знания. Методы работы с перспективой Ганса Гольбейна Старшего менялись значительно, а многие его произведения не сохранились.

В работах начала XVI в. и более ранних схема, основанная на главной точке картины, только имитируется [18]. В работе же «Фонтан юности» (1519 г., Национальный музей старинного искусства в Лиссабоне) схема уверенно используется.

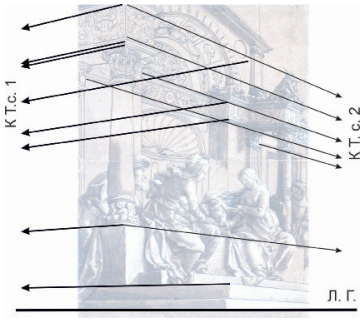

Рис. 2. Схема с опорой на две точки схода, близкие к точкам дистанции. Ганс Гольбейн Младший. Святое семейство. (1519 г., Базельский художественный музей)

С самых первых работ Гольбейн начинает активно применять вариацию вышеозначенной схемы, не характерную для произведений его отца и большинства художников его круга. Он смещает главную точку картины за пределы изображения. Такая схема неоднократно используется в иллюстрациях «Похвалы глупости» и в более поздних работах, таких как парные портреты Якоба Мейера и его супруги (1516 г., Базельский художественный музей), в рисунке «Мария между колонн», диптихе «Христос как муж скорбей и Дева как мать скорбей» (ок. 1520 г., Базельский художественный музей), ряде иллюстраций «Танца смерти» (1524–1526 гг., Метрополитен-музей) и других. Крайне маловероятно, что такой тип изображения мог возникнуть из натурных наблюдений, так как он подразумевает положение художника сбоку от изображения [19]. Скорее всего, схема стала результатом сознательных экспериментов художника с элементами перспективной конструкции, задачей которых было найти способы придать композиции больше динамики. Возможно, на художника повлияло знакомство с гравюрами Дюрера, который использовал главную точку, сильно смещенную от центра, в гравюре «Святой Иероним в келье» (1514 г.). Единичные примеры такой схемы можно встретить и в творчестве Ганса Бургкмайра [20], с произведениями которого Гольбейн, весьма вероятно, был знаком [21].

Вторую схему, с опорой на две точки схода, близкими к точкам дистанции, Ганс Гольбейн активно разрабатывает в начале 1520-х. В иллюстрациях к «Похвале глупости» такое расположение в артикулированном виде встречается только в одном рисунке. Сложно сказать, стал ли он результатом натурного наблюдения или знакомства с редкими примерами использования этой схемы в искусстве того периода.

Наиболее показательный пример использования данной схемы — рисунок «Святое семейство» (1519 г., Базельский художественный музей)

(рис. 2). Вопреки высказанным в более ранних исследованиях предположениям [22], сложная архитектура в данной работе построена с большой степенью точности с опорой на две точки схода, близкие к точкам дистанции. Второй показательный пример — портрет «Эразма Роттердамского» (1523 г., Национальная галерея, Лондон), где построение удаленных друг от друга предметов достаточно точно согласовано в соответствии с правилами линейной перспективы. Вопрос источников данной схемы пока не имеет однозначного ответа и требует дальнейшего изучения. Как один из сценариев возникновения схемы в искусстве того периода, Кирсти Андерсон [23] рассматривает возможность практических экспериментов со схемой Альберти, в результате которых практики установили, что прямые, проходящие под углом 45° к картинной плоскости, имеют общую точку схода. Маловероятно, что подобные эксперименты проводились в мастерской Гольбейна Старшего: анализ его произведений показывает, что он не был знаком ни с концепцией точек дистанции, ни с практическими методами, связанными с ней [24], так что, вероятнее всего, к такому методу организации пространства Ганс Гольбейн Младший пришел самостоятельно. Но, судя по тому, что Гольбейн не использует перспективную сетку, основу метода Альберти, как конструктивный элемент даже тогда, когда изображает ее как орнамент, он не был знаком ни с трудом, ни с методом итальянца. Ключом к пониманию источников могут дать два факта. Во-первых, построение, основанное на точках дистанции, было впервые описано в печатном издании примерно в это же время. Во-вторых, 1520 г. датируется один из редких примеров использования схемы в искусстве Северной Европы — рисунок Альбрехта Альтдорфера «Рождество Марии» [25].

В начале — середине 1520-х Гольбейн экспериментирует с комбинациями двух основных схем, что было достаточно смелой идеей для того времени. Концепция точек схода еще не была создана, не было общим местом представление, что по правилам перспективы для каждой группы параллельных прямых, не параллельных картинной плоскости, существует своя точка схода. Понимание концепции линии горизонта было больше интуитивным, она связывалась скорее с положением наблюдателя, чем со множеством точек схода для прямых, лежащих в горизонтальной плоскости [26]. Можно назвать опередившими свое время построения Гольбейна с использованием нескольких точек схода для нескольких групп параллельных прямых, с расположением точек схода для групп горизонтальных прямых примерно на одной линии. Как образчик таких построений можно

привести эскиз витража с изображением св. Екатерины Александрийской (1519–1521 гг., Базельский художественный музей).

Методы работы Ганса Гольбейна со схемами построения изображений в перспективе имеют ряд особенностей.

Художник сознательно ищет альтернативы доминирующей схеме. В этом смысле показательна картина «Тайная вечеря» (1524–1525 гг., Базельский художественный музей), иконография которой восходит к одноименной фреске Леонардо (1495–1498 гг.) (27). Но если последний сохраняет характерные для схемы построения, основанной на главной точке картины, симметрию и фронтальное положение архитектуры, Гольбейн придает композиции больший динамизм, внося разнообразие в положение предметов.

Ища компромисс между точностью и эффективностью, неизбежный при использовании построений в искусстве, Гольбейн ставит на первое место эффективность. В ряде работ несущественные элементы построены неточно, даже если они соответствуют простой, давно освоенной схеме. В то время как более сложная схема, наличие которой является подтверждением высокого мастерства художника, соблюдается точно. Примером может служить рисунок Термина (1525 г., Базельский художественный музей) [28]. Для каждой техники построения существует одна или малое количество работ, где художник делает сложные и точные построения в соответствии с ней [29], а далее точность воспроизведения этой схемы определяется соотношением трудозатрат и визуального эффекта, к которому приводит точное следование ей.

Достаточно рано художник начинает использовать перспективу не только для организации пространства картины, но и для создания сложных визуальных эффектов. Например, если доверять точности реконструкции, во фресках Дома танцев в Базеле он ставит редкую для произведений того периода задачу — создание единого иллюзорного пространства на двух фресках, расположенных перпендикулярно друг к другу [30]. При взгляде с наиболее выгодной точки обзора все прямые, перпендикулярные предполагаемой плоскости проекции, сходятся примерно в одной точке. Тут важно отметить, что художник создает иллюзию единого пространства, а не пытается построить точную его проекцию, как мы это видим, например, у Дюрера. Это дает Гольбейну бóльшую свободу, поскольку решение такой задачи методами, известными в ту эпоху, было бы крайне трудозатратным. В портрете Мейеров и диптихе «Христос как муж скорбей и Дева как мать

скорбей» Гольбейн создает единое пространство для двух частей диптиха. Интересно, что и тут, при всей сложности и нестандартности замысла, основанного на понимании выразительных возможностей перспективы, художник в ряде случаев отступает от правил перспективы (рис. 3). И если в диптихе это намеренное отступление, продиктованное требованиями композиции [31], то в портрете Мейеров это, вероятнее всего, указывает на трудозатратность алгоритма построения и стремление оптимизировать процесс, что при отсутствии достаточного опыта приводило к неточности [32].

Рис. 3. Схема с опорой на главную точку картины, вынесенную за пределы изображения. Ганс Гольбейн Младший. Диптих «Христос как муж скорбей и Дева как мать скорбей» (ок. 1520 г., Базельский художественный музей). Фрагмент с исправлениями дан в увеличении

Гольбейн использует определенного типа построения пространства для коммуникации дополнительных смыслов. Прежде всего, это касается схемы с опорой на главную точку картины, расположенную в центре. Эта схема становится отсылкой к культуре итальянского Ренессанса, а ее присутствие в портрете — декларацией принадлежности к этой культуре, благодаря чему схема часто используется в официальных портретах. Гольбейн дает отсылку к этому типу портрета в иллюстрациях пляски смерти. В большинстве изображений монарших особ использована именно эта схема.

Но не только монархам было важно продемонстрировать свою просвещенность. В вывеске школьного учителя (1516 г., Базельский художественный музей) эта схема используется с той же целью, доказывая качество предлагаемых услуг. Также Гольбейн доказывает свой профессионализм, показывая весь диапазон доступных ему техник построения в работе над одним заказом. Это связано с высоким статусом перспективы как области знаний, связующим звеном между искусством и наукой, хотя уровень знаний в этой области конкретных заказчиков Гольбейна требует

дальнейшего изучения. Например, в двух портретах Эразма, выполненных примерно в одно время, используются разные схемы [33]. В работе «Страсти Христовы» (ок. 1524–1526 гг., 149,5 х 124 см, Базельский художественный музей), в сериях иллюстраций к «Похвале глупости» и «Танцу смерти» также применяются обе схемы и вариация первой.

Подводя итог, можно сказать, что метод анализа реконструкции схемы построения перспективы, опробованный в рамках данного исследования, показал свою эффективность. Анализ произведений Ганса Гольбейна Младшего, созданных до 1526 г., выявил следующее. Во-первых, мастер интенсивно работает над проблемой пространственных построений: с первых произведений он вводит в композицию конструкции, убедительное изображение которых требует знания правил линейной перспективы. Во-вторых, в означенный период художник осваивает все схемы построения перспективы, распространенные в эпоху Ренессанса. В отличие от многих современников, он активно экспериментирует с их вариациями. Хронологически эволюция происходила следующим образом: около 1515 г. художник уверенно осваивает схему, основанную на главной точке картины, и начинает применять ее нестандартный вариант. В начале 1520-х Гольбейн изучает схему, основанную на двух точках схода. К середине 1520-х художник экспериментирует с комбинациями схем, их выразительными возможностями, использует их как инструмент самопрезентации. И, наконец, методы работы Ганса Гольбейна со схемами построения перспективы имеют ряд особенностей, а именно: при высоком уровне владения приемами линейной перспективы и постановке сложных и передовых для своего времени задач художник делает ошибки, указывающие на недостаток знаний частных вопросов, что, весьма вероятно, говорит о том, что Гольбейн не обучался искусству перспективы напрямую, а осваивал его по образцам и путем натурных наблюдений. Подход Ганса к проблеме построения пространства отличался как от подходов итальянских мастеров, так и теоретиков, таких как Дюрер. Его можно охарактеризовать как работу с перспективой на высоком уровне осознанности, но в обход ограничений, налагаемых уровнем развития геометрии и доступных художникам теоретических знаний. Это дало мастеру большую свободу, результатом чего станут шедевры зрелого периода. Характерно, что такой подход ближе к творческим поискам художников последующих поколений и принципам, которые легли в основу дисциплины академического рисунка в противовес методам Дюрера, нашедшим свое продолжение в начертательной геометрии.

Примечания:

1. Под «перспективой» понимается система приемов отображения трехмерных объектов на плоскости, выработанная в период Ренессанса, близкая к методу центральной проекции, и связанные с этой системой теоретические концепции. Поскольку изображение пространства в произведениях не всегда соответствует этой системе, для всех приемов создания иллюзии трехмерности используется термин «репрезентация пространства».

2. *Muller C.* It Is the Viewpoint That Matters: Observations on the Illusionistic Effect of Early Works by Hans Holbein. Hans Holbein: Paintings, prints, and reception. — Washington: National Gallery of Art, Yale University Press, 2001. — P. 17–37.

3. *Ainsworth M.W., Waterman J.P.* German paintings in the Metropolitan Museum of Art, 1350—1600. — New York: Metropolitan Museum of Art, 2013. — P. 132.

4. Технический анализ картины не позволяет восстановить метод создания анаморфоза и подтвердить авторство: из-за серой имприматуры невозможно установить характер подготовительного рисунка на деревянной панели. Картона работы, если он и был, не сохранилось. В письменных источниках, относящихся к написанию «Послов», информации по данному вопросу также нет, вследствие чего ряд исследователей отстаивают версию, что автор анаморфического изображения или его идей не сам Гольбейн. См.: Wyld M. The Restoration History of Holbein's «Ambassadors» // National Gallery Technical Bulletin. — 1998. — № 19. — P. 4–25.

5. См.: *Wright L.* Perspective in perspective. — London: Routledge Kegan & Paul, 1983. — P. 152; *Kemp M.* The science of art: optical themes in western art from Brunelleschi to Seurat. — New Haven: Yale University Press, 1990. — P. 208–210; *Leeman F.* Hidden images: games of perception, anamorphic art, illusion: from the Renaissance to the present. — New York: H.N. Abrams, 1976. — P. 13–16; *Baltrusaitis J.* Anamorphic art. — London: Chadwyck-Healey, 1977. — P. 11–37 и др. Ведущие специалисты придерживаются противоположных мнений относительно того, обладал ли художник знаниями, необходимыми для создания анаморфоза, был ли знаком с этим типом изображений и входила ли эта техника в область его интересов и в число стилистически приемлемых выразительных средств.

6. Так, О. Бачман утверждает, что творческий метод Гольбейна основан на ремесле, а не на теоретических концепциях. См.: *Bätschmann O.* Holbein and Italian Art // Studies in the history of art. — 2001. — № 60. — P. 37–53 Д. Никтерлейн считает: «Маловероятно, что мастер когда-либо интересовался наукой как таковой». См.: *Nuechterlein J.* Hans Holbein. The Artist in a Changing World. — London: Reaktion Books, 2020. — P. 140. Широко распространено и диаметрально противоположное мнение: что Гольбейн был вхож в круги ученых и знал о передовых достижениях науки. См.: *Foister S.* Holbein and England. — New Haven: Yale University Press, 2004. — P. 115.

7. *Wyld M*. The Restoration History of Holbein's «Ambassadors» // National Gallery Technical Bulletin. — 1998. — № 19. — P. 4–25.

8. Письменных источников, в которых Гольбейн излагал бы свою позицию относительно теории и практики перспективы, не существует. Соответственно, мы можем опираться только на анализ произведений, значительная часть которых утрачена, а сохранившиеся принадлежат к определенным жанрам. Последнее обстоятельство существенно, поскольку для Ганса Гольбейна характерно использование разного набора приемов для разных типов задач. *Nuechterlein J.* Translating nature into art: Holbein, the Reformation, and Renaissance rhetoric. — University Park, Pennsylvania: Penn State Press, 2011. — P. 1–7.

9. В рамках исследования термин используется в техническом смысле, им обозначается изображение параллельных друг другу и не параллельных картинной плоскости прямых расходящимися, удаляясь от нас.

10. Renaissance in the North. Holbein, Burgkmair, and the Age of the Fuggers / ed. G. Messling, J. Sander. — Munich: Hirmer Publishers, 2023. — P. 59–60.

11. Обоснований техник перспективного рисунка, с точки зрения математики, еще не создано, как и описания физиологии процесса восприятия этого типа изображений.

12. Термин введен Сергеем Филипповым. *Филиппов С.А*. Что мы видим в глубине картины? Природа и функции пространственности в плоских визуальных искусствах // Артикульт — 2011. — № 1.— С. 188–243.

13. Точку, где пересекаются проекции всех прямых, перпендикулярных картинной плоскости. Макарова М.Н. Практическая перспектива. — М.: Академический проспект, 2005. — С. 20.

14. Точки, где сходятся проекции горизонтальных прямых, пересекающих картинную плоскость под углом 45 градусов. *Макарова М.Н*. Практическая перспектива. — М: Академический проспект, 2005. — С. 22.

15. Подробнее на странице проекта. — URL: https://mural-painting.ru/пространственные-построения-в-работ/ (дата обращения: 04.12.2024).

16. В сериях иллюстраций каждый лист анализировался отдельно, а также выявлялась логика всей серии. Акцент был сделан на исследовании рисунков. При анализе гравюр по рисункам Гольбейна мы исходили из того, что схему организации пространства и положение предметов определял сам Гольбейн, но несоответствия правилам перспективы могли быть как результатом невнимательности мастера — резчика, так и содержаться в изначальном рисунке. При анализе несохранившихся работ мы опираемся на эскизы разной степени проработки, копии и реконструкции. В этом случае мы можем судить определенно

о принципах организации пространства и визуальном эффекте, которого хотел добиться Ганс Гольбейн, но не о точности построения.

17. Все ребра основных объектов, перпендикулярные картинной плоскости, сходятся в одной точке, чего не скажешь об оригинале. Арки заменены полукруглыми, над куполом центрального строения добавлена цилиндрическая конструкция. Конечно, нельзя исключать возможности существования другой вариации темы, выполненной Лейденом. Но пока нам она не известна, наиболее вероятный вывод — Гольбейн понимал принцип построения перспективного изображения с опорой на главную точку картины, когда создавал это произведение и работал над проблемой построения перспективного изображения окружности.

18. Как пример можно привести работу «Святой Ульрих и Конрад» 1512 г. Элементы архитектуры располагаются в соответствии с этим типом построения, их фасад параллелен картинной плоскости. Однако для разных элементов архитектуры используются разные точки схода.

19. Ситуация, при которой главный луч зрения не пересекает картину.

20. Иногда главная точка выносится Г. Бургкмайром за пределы изображения, как в «Мадонне с младенцем» из коллекции Метрополитен-музея, иногда остается в пределах изображения, как в гравюре «Любовники, застигнутые смертью» (1510 г., Метрополитен-музей).

21. *Griener P., Bätschmann O.* Hans Holbein: Revised and Expanded Second Edition. — London: Reaktion Books, 2013. — P. 70.

22. *Muller C.* It Is the Viewpoint That Matters: Observations on the Illusionistic Effect of Early Works by Hans Holbein. // Studies in the history of art — 2001. — Vol. 60. — P. 16–35.

23. *Anderson K.* The geometry of an art: the history of the mathematical theory of perspective from Alberti to Monge. — New York; London: Springer, 2007. — P. 46.

24. Например, в «Фонтане юности» 1519 г. глубины изображены «на глаз», диагонали квадратов плиток пола не сходятся в одной точке.

25. *Panofsky E.* Perspective as Symbolic Form. — New York: Zone Books, 1991. — P. 69.

26. В этом отношении показательны тексты Леонардо. См., например: Мастера искусства об искусстве: избранные отрывки из писем, дневников, речей и трактатов в 4 томах. Том 4 / редактор А. А. Федоров-Давыдов. — М.: Изогиз, фабрика книги «Красный пролетарий», 1933–1937. — С. 78.

27. *Wilson D.* Hans Holbein: portrait of an unknown man. — New York: Random House, 2014. — P. 73.

28. Табличка и постамент статуи построены по схеме с двумя точками схода, близкими к точкам дистанции, колонны же первого плана — по схеме с опорой на главную точку картины. Глубина колонн незначительная, неточности в ее построении не бросаются в глаза. Схема, по которой они сделаны, — распространенная. Соответственно, этот элемент сделан «на глаз», хотя точка схода для него и лежит в пределах картинной плоскости. Постамент статуи и табличка, наоборот, построены по более сложной схеме. Но показать владение ей для художника было важно, поэтому построены они точно.

29. Для схемы, основанной на главной точке картины, расположенной в центре, это — копия «Се Человек», для двух точек — «Святое семейство», для схемы со смещенной главной точкой картины можно назвать несколько произведений, но самый показательный пример — диптих «Христос как муж скорбей и Дева как мать скорбей».

30. *Muller C.* It Is the Viewpoint That Matters: Observations on the Illusionistic Effect of Early Works by Hans Holbein. // Studies in the history of art — 2001. — Vol. 60. — P. 16–35.

31. Значительные неточности в построении постамента, на котором сидит Христос, вероятно, объясняются тем, что при правильном построении этот элемент архитектуры будет выглядеть менее объемно и убедительно. Подтверждением служит то, что сначала элементы были изображены верно, но в ходе работы их положение было изменено. См. рис. 3.

32. В портрете Мейера точка схода вынесена за пределы изображения, при работе на доске это требует построений на картоне, превышающем по размеру доску, или других сложных техник, поэтому значимые элементы, такие как кессонный потолок в арке, сделаны точно, а менее важные, такие как фрагмент стены за фигурой, — приблизительно.

33. В портрете с колонной применена схема с двумя точками схода, близкими к точкам дистанции, во втором портрете, выполненном в тот же период, композиция отсылает к схеме построения, основанной на главной точке картины.

Список литературы:

1. *Макарова М.Н.* Практическая перспектива. — М: Академический проект, 2005. — 400 с.

2. *Филиппов С.А.* Что мы видим в глубине картины? Природа и функции пространственности в плоских визуальных искусствах // Артикульт. — 2011. — № 1. — С. 188–243.

3. Мастера искусства об искусстве: избранные отрывки из писем, дневников, речей и трактатов в 4 томах. Том 4 / редактор А. А. ? Федоров-Давыдов. — М: Изогиз, фабрика книги «Красный пролетарий», 1933–1937. — 569 с.

4. *Ainsworth M.W., Waterman J.P.* German paintings in the Metropolitan Museum of Art, 1350–1600. — New York: Metropolitan Museum of Art, 2013. — 386 p.

5. *Anderson K.* The geometry of an art: the history of the mathematical theory of perspective from Alberti to Monge. — New York; London: Springer, 2007. — 812 p.

6. *Baltrusaitis J.* Anamorphic art. — London: Chadwyck-Healey, 1977. — 182 p.

7. *Bätschmann O.* Holbein and Italian Art // Studies in the history of art. — 2001. — № 60. — P. 37–53.

8. *Foister S.* Holbein and England. — New Haven: Yale University Press, 2004. — 308 p.

9. *Griener P., Bätschmann O.* Hans Holbein: Revised and Expanded Second Edition. — London: Reaktion Books, 2013. — 352 p.

10. *Kemp M.* The science of art: optical themes in western art from Brunelleschi to Seurat. — New Haven: Yale University Press, 1990. — 375 p.

11. *Leeman F.* Hidden images: games of perception, anamorphic art, illusion: from the Renaissance to the present. — New York: H.N. Abrams, 1976. — 180 p.

12. *Muller C.* It Is the Viewpoint That Matters: Observations on the Illusionistic Effect of Early Works by Hans Holbein. // Studies in the history of art — 2001. — Vol. 60. — P. 16–35.

13. *Nuechterlein J.* Translating nature into art: Holbein, the Reformation, and Renaissance rhetoric. — University Park, Pennsylvania: Penn State Press, 2011.— 264 p.

14. *Nuechterlein J.* Hans Holbein. The Artist in a Changing World. — London: Reaktion Books, 2020. — 288 p.

15. *Panofsky E.* Perspective as Symbolic Form. — New York: Zone Books, 1991. — 196 p.

16. *Wilson D.* Hans Holbein: portrait of an unknown man. — Random House, 2014. — 320 p.

17. *Wright L.* Perspective in perspective. — London: Routledge, 2017.

18. *Wyld M.* The Restoration History of Holbein's «Ambassadors» // National Gallery Technical Bulletin. — 1998. — № 19. — P. 4–25.

19. Renaissance in the North. Holbein, Burgkmair, and the Age of the Fuggers / ed. G. Messling, J. Sander. — Munich: Hirmer Publishers, 2023. — 360 p.