

УДК 7.034(430)

ББК: 85.154

A43

DOI: 10.18688/aa177-5-58

Н. А. Истомина

К вопросу о функции и бытовании портретных рисунков Ганса Гольбейна Младшего

Проблемы творческого метода и техники портретных рисунков Ганса Гольбейна Младшего, составляющих значительную часть его художественного наследия, относительно освещены в отечественной и достаточно подробно — в западноевропейской науке. Тем не менее интерес к их исследованию не угасает и по сей день. Однако нашей целью будет рассмотреть этот материал в несколько ином ракурсе и проанализировать аспекты, касающиеся места портретных рисунков Гольбейна в европейской культуре XVI столетия.

Ответ на заявленный в теме вопрос связан с постановкой и решением двух задач. Первая — выяснить, какое значение имел рисунок в творчестве Ганса Гольбейна Младшего. Эта проблема касается функции, роли и места рисунка в творческом методе Гольбейна-портретиста. Вторая задача — прояснить, какое значение имели рисунки Гольбейна для его окружения, — задача, связанная скорее с областью бытования этих произведений.

Развитие портретного рисунка как подготовительного материала у Ганса Гольбейна Младшего подчиняется трём этапам, схожим с традиционной периодизацией эволюции искусства мастера. Первому, базельскому (1515–1523) периоду, присущи использование серебряного штифта, тщательная, немного сухая, но объемная прорисовка головы и родственная образцам Северного Ренессанса детальная манера исполнения. Сопоставление подготовительных этюдов и живописных портретов бургомистра Якоба Майера и его супруги Доротеи Каннегиссер (подготовительные штудии, обе: грунтованная бумага, серебряный штифт, сангина; 1516, Художественный музей, Базель; живописные портреты, оба: 1516, Художественный музей, Базель) [4, p. 36; 9, S. 162–163; 10, S. 36–37] свидетельствует о том, что техника рисунка и творческий метод связаны с традицией XV в. и сравнимы как со штудиями Яна ван Эйка («Портрет кардинала Альбергати», ок. 1431 г., подготовительный этюд: грунтованная бумага, серебряный штифт, Гравюрный кабинет, Дрезден; живописный вариант: Музей истории искусства, Вена), так и Жана Фуке («Портрет Гийома Жувенеля дез'Юрсена, до 1460 г., подготовительный этюд: грунтованная бумага, серебряный штифт, Государственные музеи, Берлин; живописный вариант: Лувр, Париж). Техника, стремление к обобщению, интерес к объёму и деталям лица в рисунках Гольбейна Младшего близки к портретным рисункам его отца — Ганса Гольбейна Старшего («Портрет толстого мужчины» (Монах?), ок. 1502 г.; «Портрет девушки в платке», ок. 1518 г.; оба: грунтованная бумага, серебряный штифт; художе-

ственный музей, Базель). Рисунок создан для точного фиксирования образа и внешнего облика модели, он использовался скорее в качестве образца для живописи; и в рамках существовавшей традиции мог демонстрироваться как предварительный эскиз будущего произведения заказчику. Несмотря на то, что в отличие от своих предшественников Ганс Гольбейн Младший использует не только серебряный штифт, но и сангину для создания большого объёма, живописного эффекта и, наконец, более завершённого образа, на то, что художник проявляет гораздо больший интерес к передаче характера личности, штудийность рисунков не вызывает сомнений, о чем свидетельствуют и надписи на полях с указанием цвета для живописного варианта.

В портрете старшего сына магистрата Якова фон Хертенштейна¹, Бенедикта (1517, Музей Метрополитен, Нью-Йорк), изображённого в честь избрания в члены Большого совета Базеля, рисунок и вовсе используется как подмалёвок. Гольбейн приклеивает рисунок на доску и продолжает писать на ней [3, р. 175; 7, р. 129–133, 300–301].

Побывав во Франции (1524 г.), Гольбейн очевидно, не нашёл себе место при дворе, но войдя в круг местных гуманистов и художников, познакомился с французской техникой рисунка в три карандаша, с творческим методом Жана Клуэ как портретиста и работами итальянских мастеров, в том числе и Леонардо да Винчи. В портретных рисунках Гольбейна 1524–1532 гг. живописная трактовка начинает превалировать над контурной. Несмотря на это, выполненный во время первого пребывания художника в Англии (1526–1528 гг.) рисунок к портрету Томаса Мора (рисунок: 1527 г., черный и цветной мел, Королевская библиотека, Виндзорский замок; живопись: 1527 г., Коллекция Фрик, Нью-Йорк) наличием проколов по контуру снова обнаруживает вспомогательное применение листа.

Техника портретов, созданных в третий период (1532–1543 гг.), совпадающий со вторым пребыванием Гольбейна в Англии, значительно трансформируется, характеризуется применением чётких контуров, сделанных углём, тушью или краской при помощи кисти или пера, но использование мелков, служащих теперь для создания прозрачной моделировки, ограничивается. Художник вводит более практичный метод, позволивший ему рационализировать процесс, сведя к минимуму сеанс позирования и время работы над рисунком. Усиление контуров позволяло с лёгкостью переводить при помощи калькированной бумаги очертания лица на доску («Портрет сэра Ричарда Соутвелла»; рисунок: черный и цветной мел, 1536 г., Королевская библиотека, Виндзорский замок; живопись: 1536 г., Уффици, Флоренция). Отсутствие монограммы на рисунках, которую Гольбейн не ставил, в отличие от Альбрехта Дюрера и других своих современников, также служит доказательством тому, что портретные рисунки имели только статус подготовительного материала.

Итак, эволюция техники подготовительного этюда к портрету у Гольбейна связана с трансформациями в творческом методе мастера. В двух первых периодах художник использовал рисунок преимущественно в качестве образца для живописи, а в последнем — почти исключительно в качестве «картона», при помощи калькированной бумаги или проколов по контуру перевода очертания на доску (подробнее о творческом

¹ Для Якова фон Хертенштейна Гольбейн декорировал дом в Люцерне.

методе Г. Гольбейна Младшего см.: [1; 3; 8; 14]). Главная функция рисунка у Гольбейна — вспомогательная, сугубо практическая. И это неудивительно: как на немецких землях, так и в Европе в целом, рисунок как вид искусства еще не понимался как самоценное произведение. Но существует ряд факторов, доказывающих, что эта функция не единственная.

XVI столетие — время расцвета гуманизма в Германии, представители которого были склонны интерпретировать биографию личности как часть истории, сохраняющую память о деятельности человека. Портрет расценивался гуманистами как одна из форм историко-биографического документа. Ими полагалось, что деяния личности, зафиксированные в почитательной надписи на изображении, с одной стороны, и правдоподобное отображение ее облика — с другой, послужат памятником на века, обеспечив духовную жизнь после телесной смерти. В русле таких воззрений появился и особый тип так называемых «гуманистических» портретов, основными задачами которых являлось указание на происхождение изображенного, его возраст, статус, род деятельности, и передача индивидуального, а также сопутствующего его социальному положению образа человека. Согласно исследованию К. Лёхера, в начале столетия сформировались два варианта «гуманистического» портрета: первый представлял лаконичный образ без признаков профессии; второй — был определен указанием на гуманистическую деятельность изображенного и его труды [12, S. 352–354]. Таким образом, в русле воззрений гуманистического окружения Гольбейна портрет имел прежде всего *историческую* функцию.

Наиболее ярким примером, подтверждающим эту функцию, служат произведения Альбрехта Дюрера. Созданный мастером ряд образов знаменитых немецких гуманистов в гравюре на меди в 1520-е годы (портреты Виллибальда Пиркхаймера, 1524 г.; Филиппа Меланхтона, 1526 г. и др.), сопровождавшихся восхваляющими труд учёных надписями, был предназначен для их распространения в узком кругу образованной гуманистической среды. В то же время оставленный Дюрером текст на подготовительном рисунке к живописным портретам императора Максимилиана I (рисунок: 1518 г., Альбертина, Вена; живописные варианты: 1518 г., Германский национальный музей, Нюрнберг и Музей истории искусства, Вена) снабжён столь точными сведениями о происхождении изображения, что ставит его в ранг исторического документа².

Гольбейн, в отличие от Дюрера, теоретиком не был и в своих портретах не давал развёрнутые комментарии. Но в портретных рисунках, несмотря на их вспомогательное значение, он находил цельный и законченный художественный образ. Даже когда мастер был ограничен во времени на детальную проработку подготовительного этюда, он нашёл выход, став использовать розовую тонированную бумагу, со временем в его работах приобретающую всё более насыщенный оттенок и дающую эффект теплой карнации. Корректировка и усиление поблекших контуров рисунков художником после их использования [3, p. 173], подписи возраста портретируемого на латыни («Портрет

² «Das ist keiser Maximilian den hab ich/ Albrecht Dürer zw Awgspurg hoch oben awff/ der pfaltz in seinem kleinen stüble künterfett/ do man czahlt 1518 am mandag noch/ Johannis tawffer» [13, S. 470] [Это император Максимилиан, которого я, Альбрехт Дюрер, нарисовал в Аугсбурге высоко наверху во дворце в его маленькой комнатке, когда считали 1518 год, в понедельник, после дня Иоанна Крестителя].

Р. Соутвелла») и также тот факт, что Гольбейн не делал подготовительных штудий к портретам представителей купеческого сословия, позволяют предположить попытку создания им своеобразной галереи образов знаменитых современников.

Ганс Гольбейн Младший вращался в кругу гуманистически образованных заказчиков, таких как Эразм Роттердамский, Бонифаций Амербах, Томас Мор, Петер Фишер, Уильям Уорем и сэр Генри Гилфорд. Для гуманистов этого времени обмен изображениями между коллегами стал своеобразным ритуалом; портрет использовался как символ дружбы в их кругах.

В 1517 г. Эразм Роттердамский и Петер Гиллис посылают свои изображения, написанные Квентином Массейсом (Хэмптон-корт, Лондон и Лонгфорд-Касл, Англия, графство Уилтшир), их общему другу Томасу Морю в Англию. О. Батчман приводит цитату из письма Эразма его другу Томасу Морю: «Я посылаю два портрета, так что мы всегда будем рядом с Вами. Даже если судьба разлучит нас» [4, р. 155]. Один из самых удачных портретов Эразма, выполненных Гольбейном (1523 г., Национальная галерея, Лондон), предназначался в подарок для Уильяма Уорема, архиепископа Кентеберийского; последний, в свою очередь, позирует немецкому мастеру в 1527 г. и копию данного изображения посылает Эразму [5, р. 278; 11, р. 76]. Наиболее известна история о том, что свой рисунок семьи Томаса Мора с указаниями имен и возраста её членов, выполненными другом семьи, астрономом Николаусом Кратцером, Гольбейн привёз Эразму Роттердамскому [16, р. 484]. В свете подобной традиции рисунок принимает на себя не только историческую, но и *документальную* функцию. В задачи рисунка входила достоверная передача облика модели, которую потом примет на себя фотография.

Ряд портретных рисунков Гольбейна отчасти можно расценить и как самоценные. Среди них — «Бонифаций Амербах, или Человек в широкополой шляпе» (ок. 1525 г., черный и цветной мел, Художественный музей, Базель), если и имеющий отношение к живописному портрету Амербаха (Ганс Гольбейн Младший «Портрет Бонифация Амербаха», 1519 г., Художественный музей, Базель), то выполненный значительно позже него [8, S. 10, 20–22]; «Портрет человека в красном берете (Автопортрет?)», (начало 1530-х годов, чёрный и цветной мел, акварель и белила, Художественный музей, Базель), окрашенный акварелью и имеющий вид законченного произведения, очевидно, не содержащий следов переведения и чужеродных добавок [10, S. 162]; и, наконец, поздний автопортрет мастера (ок. 1543 г., Уффици, Флоренция), доказывающий знание мастером произведений Леонардо. Если эти портреты, столь завершённые в техническом отношении, не имели никакого практического применения, в них можно увидеть и *эстетическую* значимость.

И, наконец, существует обратная связь. Рисунок становится самостоятельным тогда, когда он становится *объектом коллекционирования*.

В заальпийских по отношению к Италии странах Европы интерес к коллекционированию рисунков, пожалуй, впервые отмечается во Франции, когда с середины XVI в. их начинают собирать Екатерина Медичи и её окружение. Портретные рисунки Гольбейна не были по достоинству оценены современниками, но после смерти мастера формируются две основных коллекции его произведений.

В Англии, где Гольбейн провёл последние годы своей жизни, в описи коллекций до конца XVI в. даже картины не упоминались. Так, в 1561 г. в своем завещании сэр Ричард Суотвелл описывает «фантастические портьеры», которые вывешивались у него в столовой для праздничных мероприятий, но не упоминает о своём портрете работы Гольбейна (1536 г., Уффици, Флоренция) [5, p. 275]. Но сразу же после смерти Г. Гольбейна Младшего в 1543 г. в Лондоне рисунки из его мастерской оказались в собственности короля Генриха VIII, затем у его сына Эдуарда VI, и были собраны в папку, известную как «Большая книга» («Great Booke»). В инвентаре 1547 года при дворе Эдуарда VI этот «сборник», впоследствии составивший основу Виндзорской коллекции, значился как «Образцы для будущих портретов» («A booke of paternes for phisoneamyas»). С одной стороны, портретные рисунки «Большой книги» имели сугубо функциональное предназначение и служили подсобным материалом для английских художников [6, p. 18–21]. Но, одновременно, портреты, отразившие облик наиболее знаменитых представителей эпохи, стали и своеобразным сборником документов. Так, после смерти Гольбейна, его душеприказчик, давно служивший при дворе и знавший лично заказчиков художника, сэр Джон Чик, подписал имена портретируемых [3, p. 173].

А уже в 1599 г. появился теоретический трактат известного при дворе Елизаветы художника и миниатюриста Николаса Хиллиарда, посвященный, в том числе, и творчеству Гольбейна («Искусство живописи» («The art of limning»). Хиллиард заявлял, что «единственным, кого он копировал, был Гольбейн, чью манеру он считал непревзойденной» [4, p. 194–195].

В Базеле собиранием рисунков Гольбейна занималось семейство Амербахов. Основатель династии, Иоганн Амербах, в 1484 г. основал типографию и издательство в Базеле. В этой типографии работал и Дюрер (1491–1492 гг.). С конца XV в. Иоганн начал собирать коллекцию, где кроме предметов для личного пользования держал рисунки и гравюры Дюрера. Друг Гольбейна, профессор базельского университета, гуманист Бонифаций Амербах добавил к коллекции отца рисунки и картины Гольбейна. Но истинным коллекционером, который уже подходил к процессу собирания творчески и научно, стал Базилиус Амербах, также профессор базельского университета. Учёный, который инициировал раскопки древнеримского города Августа-Раурика в окрестностях Базеля (1582 г.), в отличие от деда и отца, кроме монет и медалей, античной и ренессансной скульптуры целенаправленно собирал образцы верхнерейнского и швейцарского искусства конца XV–XVI вв., в том числе приобретая работы в мастерских художников. В 1578 г. он основал в Базеле «Amerbach-Kabinett», составивший основу коллекции Базельского музея. После организованной Базилиусом систематизации коллекции и составления нескольких перечней в 1586 г. оказалось, что к этому времени его собрание насчитывало 16 живописных произведений Ганса Гольбейна Старшего, Амбросиуса Гольбейна и Ганса Гольбейна Младшего, а кроме того в ней содержалось около 2000 рисунков, в том числе и Ганса Гольбейна Младшего [15, S. 58–60; 2, S. 51]. Коллекционирование портретных рисунков Ганса Гольбейна Младшего подтверждает их эстетическую функцию, превращающую их из подготовительного материала в имеющий художественную ценность объект. Таким образом, несмотря на то, что портретные рисунки служили Гольбейну подготовительным материалом, очевидно, художник осознавал

их историческую, документальную и эстетическую ценность. Графика Гольбейна, еще не оцененная с эстетических позиций даже его гуманистическим окружением, тем не менее, стоит у истоков зарождения интереса к рисунку как самоценному произведению искусства.

Литература

1. Пахомова В. А. Графика Ганса Гольбейна Младшего. — Л.: Искусство, 1988. — 230 с.
2. Achilles-Syndram K. "...und sonderlich von grossen stucken nichts bey mirh vorhanden ist". Die Sammlung Praun als kunst- und kulturgeschichtliches Dockument // Kunst des Sammelns: Das Praunische Kabinett: Meisterwerke von Dürer bis Caracci / Hgg. K. Achilles-Syndram, R. Schoch. — Nürnberg: Verlag des Germanischen Nationalmuseum, 1994. — S. 35–55.
3. Ainsworth M. "Paternes for Phiosioneamyces": Holbein's Portraiture Reconsidered // The Burlington Magazine. — 1990. — Vol. 132. — No. 1044. — P. 173–186.
4. Batschmann O., Griener P. Hans Holbein. — London: Reaktion Books, 1997. — 256 p.
5. Foister S. Paintings and Other Works of Art in Sixteenth-Century English Inventories // BM. — 1981. — Vol. 123. — No. 938. — P. 273–282.
6. Gaunt W. English Painting: A Concise History. — London: Thames & Hudson, 1985. — 288 p.
7. German Paintings in The Metropolitan Museum of Art, 1350–1600 / Eds. M. W. Ainsworth, J. P. Waterman. — New Haven: The Metropolitan Museum of Art, 2013. — 384 p.
8. Grohn H. W. Hans Holbein der Jüngere. Bildniszeichnungen. — Dresden: Verl. d. Kunst, 1956. — 31 S.
9. Hans Holbein d. J.: Die Jahre in Basel 1515–1532: Ausstellung-Kataloge Kunstmuseum Basel / Hgg. C. Müller, S. Kemperdick u. a. — München: Prestel Verlag, 2006. — 380 S.
10. Hans Holbein d. J.: Zeichnungen aus dem Kupferstichkabinett der Öffentlichen Kunstsammlung Basel / Hg. C. Müller. — Basle: Kunstmuseum Basel, 1988. — 272 S.
11. Hans Holbein the Younger 1497/98–1543: Portraitist of the Renaissance / Eds. S. Buck, J. Sander. — Zwolle: Waanders, Uitgeverij, 2003. — 184 p.
12. Löcher K. Humanistenbildnisse — Reformatorenbildnisse: Unterschiede und Gemeinsamkeiten // Literatur, Musik und Kunst im Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit. Bericht über Kolloquien der Kommission zur Erforschung der Kultur des Spätmittelalters 1989 bis 1992 / Hgg. H. Boockmann, B. Moeller, L. Grenzmann, M. Staehelin. — Göttingen: Akademie der Wissenschaften zu Göttingen, 1995. — S. 352–390.
13. Müller M. F. Bildnis Kaiser Maximilian I // Albrecht Dürer / Hgg. K. A. Schlröder, M. L. Sternath. — Wien: Hatje Cantz Verlag, 2003. — S. 470–475.
14. Parker K. T. The Drawings of Hans Holbein at Windsor Castle. — London: Oxford, Phaidon Press, 1945. — 61 p.
15. Rowlands J. Sammeln in der Renaissance: Das Amerbach-Kabinett: Beiträge zu Basilius Amerbach (exh. cat. by E. Landholt; Basle, Hist. Mus., 1991) // Apollo. — 1991. — No. CXXXIV. — P. 58–60.
16. Smith D. R. Portrait and Counter-Portrait in Holbein's "The Family of Sir Thomas More" // AB. — 2005. — Vol. 87. — No. 3. — P. 484–506.

Название статьи. К вопросу о функции и бытовании портретных рисунков Ганса Гольбейна Младшего.

Сведения об авторе. Истомина Надежда Алексеевна — кандидат искусствоведения, доцент. Российский государственный гуманитарный университет, ГСП-3, Миусская пл., д. 6, Москва, Российская Федерация, 125993. nadejda.istomina2010@yandex.ru

Аннотация. Основная функция портретных рисунков Ганса Гольбейна Младшего — вспомогательная, сугубо практическая. Но существует ряд факторов доказывающих, что она была не единственной. XVI столетие — время расцвета гуманизма, активно проявляющего интерес к истории, в этом ключе интерпретирующего биографию личности и память о деятельности человека. Применение Гольбейном тонированной бумаги, дающей эффект теплой карнации, корректировка рисунков после их использования и также тот факт, что Гольбейн не делал подготовительных штудий к портретам представителей купеческого сословия, позволяют прийти к выводу, что рисунок рассматривался им и как законченное произведение, входящее в «галерею» изображенных им гуманистов, представляющую круг общения,

широту творчества и мастерство художника. Известная история о том, что рисунок семьи Томаса Мора с подписями имен и возрастом ее членов Гольбейн привёз Эразму Роттердамскому, свидетельствует, что рисунок принимает на себя не только историческую, но и документальную функцию. Коллекционирование работ Ганса Гольбейна Младшего его другом, базельским гуманистом Бонифацием Амербахом, а затем и сыном последнего, Базилиусом, основавшим в 1578 г. в Базеле «Amerbach-Kabinett», подтверждает эстетическую функцию портретных рисунков, превращающихся из подготовительного материала в имеющий художественную ценность объект.

Ключевые слова: немецкое искусство; Ренессанс; Гольбейн; портрет; рисунок; творческий метод; подготовительная студия; Эразм Роттердамский; Амербах; Томас Мор; гуманизм.

Title. On the Question of Functioning and Existence of Portrait Drawings by Hans Holbein the Younger.

Author. Istomina, Nadezhda Alekseevna — Ph. D., associate professor. Russian State University for the Humanities, GSP-3, Miuskaia pl., 6, 125993 Moscow, Russian Federation. nadejda.istomina2010@yandex.ru

Abstract. The main function of Holbein's drawing is supporting, purely practical one. However, there are several facts proving that it is not their only function. The 16th century is a period of the heyday of humanism taking an active interest in history as well as interpreting the biography of personalities and the memory of human activities. Holbein's use of tinted paper giving the effect of warm carnation, the correction of used drawings and the fact that Holbein didn't make preparatory study for the portraits of the representatives of the merchant class allow us to conclude that he considered a drawing as a complete work included into the "gallery" of the humanists that he depicted. This gallery represents the master's relationships, the breadth of his creativity, and the artist's excellence. A well-known story claiming that the painting of Thomas More's family bearing its members' names and ages was brought by Holbein to Erasmus Roterodamus shows that the drawing assumes not only a historical but also a documentary function. The fact that Hans Holbein the Younger's works were collected by his friend — a Basel humanist Bonifacius Amerbach, and later by his son Basilius who founded "Amerbach-Kabinett" in Basel in 1578, confirms the aesthetic function of portrait drawings which were transformed from preparatory materials into the objects having an artistic value.

Keywords: German art; Renaissance; Holbein; portrait; drawing; creative method; preparatory study; Erasmus Roterodamus; Amerbach; Thomas More; humanism.

References

Auerbach E. *Tudor Artists; A Study of Painters in the Royal Service and of Portraiture on Illuminated Documents from the Accession of Henry VIII to the Death of Elizabeth I*. London, University of London, Athlone Press Publ., 1954. 52 p.

Achilles-Syndram K. "...und sonderlich von grossen stücken nichts bey mir vorhanden ist". Die Sammlung Praun als kunst- und kulturgeschichtliches Document. *Kunst des Sammelns: Das Praunische Kabinett. Meisterwerke von Dürer bis Caracci*. K. Achilles-Syndram; R. Schoch (eds.). Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum Publ., 1994, pp. 35–55 (in German).

Ainsworth M. "Paternes for Phiosioneames": Holbein's Portraiture Reconsidered. *The Burlington Magazine*, 1990, vol. 132, no. 1044, pp. 173–186.

Ainsworth M. W.; Waterman J. P. (eds.). *German Paintings in The Metropolitan Museum of Art, 1350–1600*. New Haven, The Metropolitan Museum of Art Publ., 2013. 84 p.

Batschmann O.; Griener P. *Hans Holbein*. London, Reaktion Books Publ., 1997. 256 p.

Buck S. *Holbein am Hofe Heinrichs VIII*. Berlin, Reimer Publ., 1997. 374 p. (in German).

Buck S.; Sander J. (eds.). *Hans Holbein the Younger 1497/98–1543. Portraitist of the Renaissance*. Zwolle, Waanders, Uitgeverij Publ., 2003. 184 p.

Foister S. *Holbein in England*. London, Tate Publ., 2006. 192 p.

Foister S. Paintings and Other Works of Art in Sixteenth-Century English Inventories. *The Burlington Magazine*, 1981, vol. 123, no. 938, pp. 273–282.

Gaunt W. *English Painting: A Concise History*. London, Thames & Hudson Publ., 1985. 288 p.

Grohn H. W. *Hans Holbein der Jüngere. Bildniszeichnungen*. Dresden, Verlag der Kunst Publ., 1956. 31 p. (in German).

Löcher K. Humanistenbildnisse — Reformatorenbildnisse. Unterschiede und Gemeinsamkeiten. *Literatur, Musik und Kunst im Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit. Bericht über Kolloquien der Kommission zur Erfor-*

schung der Kultur des Spätmittelalters 1989 bis 1992. H. Boockmann; B. Moeller; L. Grenzmann; M. Staehelin (eds.). Göttingen, Akademie der Wissenschaften zu Göttingen Publ., 1995, pp.352–390 (in German).

Müller C.; Kemperdick S. (eds.). *Hans Holbein d. J.: Die Jahre in Basel 1515–1532. Ausstellung-Kataloge Kunstmuseum Basel*. München, Prestel Verlag Publ., 2006. 380 p. (in German).

Müller C. (ed.). *Hans Holbein d. J.: Zeichnungen aus dem Kupferstichkabinett der Öffentlichen Kunstsammlung Basel*. Basle, Kunstmuseum Basel Publ., 1988. 272 p. (in German).

Müller M. F. Bildnis Kaiser Maximilian I. *Albrecht Dürer*. K. A. Schhröder; M. L. Sternath (eds.). Wien, Hatje Cantz Publ., 2003, pp. 470–475 (in German).

Pahomova V. A. *Grafika Gansa Golbeina Mladshego (Graphics of Hans Holbein the Younger)*. Leningrad, Iskusstvo Publ., 1989. 230 p. (in Russian).

Parker K. T. *The Drawings of Hans Holbein at Windsor Castle*. London; Oxford, Phaidon Press Publ., 1945. 61 p.

Roberts J. (ed.). *Drawings by Holbein from the Court of Henry VIII: Fifty Drawings from the Collection of Her Majesty The Queen, Windsor Castle. Catalogue*. Orlando, Harcourt Brace Jovanovich Johnson Reprint Publ., 1988. 147 p.

Rowlands J. K.; Bartrum G. *Drawings by German Artists: The Fifteenth Century and the Sixteenth Century by Artists Born before 1530. Catalogue*. London, British Museum Press Publ., 1993. 306 p.

Rowlands J. Sammeln in der Renaissance: Das Amerbach-Kabinett: Beiträge zu Basilius Amerbach. *Apollo*, 1991, no. 134, pp.58–60 (in German).

Smith D. R. Portrait and Counter-Portrait in Holbein's 'The Family of Sir Thomas More'. *The Art Bulletin*, 2005, vol. 87, no. 3, pp.484–506.