

Научная статья

УДК 75.03

doi: 10.17223/22220836/59/13

## РАБОТА С ПЕРСПЕКТИВОЙ В «ПОРТРЕТЕ МОЛОДОГО ЧЕЛОВЕКА» А. ГОЛЬБЕЙНА В КОНТЕКСТЕ ИСКУССТВА СЕВЕРНОЙ ЕВРОПЫ НАЧАЛА XVI ВЕКА

Софья Михайловна Боровикова

*Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия,  
borsony559@gmail.com*

**Аннотация.** Статья посвящена анализу перспективных построений в «Портрете молодого человека» А. Гольбейна. Особенности использования перспективы в портрете сопоставлены с общепринятыми практиками XVI в. и наследием художников семьи Гольбейн. Реконструированы перспективные построения, установлено, как формы, изображённые художником, соотносятся с принципами линейной перспективы. Сделаны предположения о причинах выявленных несоответствий, указаны неточности, не совместимые со знанием теории перспективы.

**Ключевые слова:** Амброзиус Гольбейн, Ганс Гольбейн, XVI в., линейная перспектива, портрет

**Для цитирования:** Боровикова С.М. Работа с перспективой в «Портрете молодого человека» А. Гольбейна в контексте искусства Северной Европы начала XVI века // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2025. № 59. С. 148–158. doi: 10.17223/22220836/59/13

Original article

## LINEAR PERSPECTIVE IN THE “PORTRAIT OF A YOUNG MAN” BY AMBROSIUS HOLBEIN IN THE CONTEXT OF THE NORTHERN EUROPEAN ART OF THE XVIth CENTURY

Sofia M. Borovikova

*Russian State University for the Humanities, Moscow, Russian Federation,  
borsony559@gmail.com*

**Abstract.** The paper analyses the perspective in the “Portrait of a young man” by A. Holbein. It looks into the approaches to perspective and the artistic style, formed by the former, outside Italy.

The method of the perspective drawing reconstruction is employed. The resulting image is assessed according to the laws of geometry.

The analysis reveals several specific features of the painting. The artist has no aim to create the logical unified space according to the rules of linear perspective. Orthogonals don't converge to a single vanishing point, several horizon lines are used for the depiction of the objects. This indicates that the artist has no knowledge of the perspective theory while being successful in imitating images based on it. Frontal ribs of all the rectangular shapes are parallel to the picture plane. The feature that can be seen in many works of art of the period shows that the restrictions of the linear perspective dictates the composition of paintings even when it was used as a style only.

The paper also explores the incorrect depiction of circles in perspective by A. Holbein and the fact that the figure does not match the architectural background in terms of foreshortening and position in space.

The design used for the rendering of the arch is analysed in a special section of the paper. It is pointed out that the design is identical to that used by Hans Holbein in the Portrait of Jakob Meyer and his wife. The comparison of the portraits undertaken shows that both artists knew some techniques of perspective drawing, but did not understand that perspective is a type of central projection.

The study concludes that, firstly, the “Portrait of a young man” by A. Holbein is a typical example of how the XVIth century Northern European artists worked with perspective. The space in the picture isn't depicted according to its rules, the image is stylised so as to look like paintings made according to those rules. The paper highlights that the one point perspective was the only kind known to the artists of the epoch, consequently, they used it as a model for stylization even when they did not produce the correct geometry. Secondly, it is almost evident that the members of Holbein's workshop were not familiar with the scientific theory behind the perspective drawing. That, among other things, indicates that the usage of optical implements for the creation of anamorphosis by Hans Holbein is highly probable.

**Keywords:** Ambrosius Holbein, Hans Holbein, 16th century, linear perspective, portrait

**For citation:** Borovikova, S.M. (2025) Linear perspective in the “Portrait of a young man” by Ambrosius Holbein in the context of the Northern European art of the XVIth century. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History.* 59. pp. 148–158. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/59/13

При анализе произведений Северного Возрождения метод соотнесения особенностей конкретного памятника с общекультурным контекстом эпохи крайне продуктивен. В настоящем исследовании он применён к «Портрету молодого человека» 1518 г. кисти Амброзиуса Гольбейна из собрания Государственного Эрмитажа. Акцент сделан на сопоставлении особенностей приёмов работы с перспективой в портрете с практиками, распространёнными среди живописцев того времени, и наследием Гольбейнов.

Начало XVI в. – период фундаментальных перемен во всех сферах жизни общества. Искусство не исключение. Экономические перемены привели к смене социального состава заказчиков, а соответственно, и схемы работы с ними. Реформация кардинально изменила набор пользующихся спросом сюжетов и типов изображений [1]. Изменения в интеллектуальной жизни, зарождение научного мировоззрения, смена основных философских установок поменяли требования к смысловому и символическому содержанию изображения [2. Р. 625–655]. Обострившаяся конкурентная борьба сделала для художника внедрение инноваций не вопросом личного выбора, а условием выживания.

Одна из основных инноваций времени – линейная перспектива. Методы работы с ней стали одновременно и технической основой, и индикатором изменений в искусстве рассматриваемого периода. Изображения, визуально схожие с построеными по законам линейной перспективы, демонстрировали принадлежность их заказчика к интеллектуальной элите или желание к ней принадлежать. Умение создавать подобные изображения давало автору конкурентное преимущество – независимо от того, на какие сюжеты был спрос на тот момент.

Следствием этого стала мода на ярко выраженные перспективные эффекты, поддерживаемая как патронами, так и исполнителями [2. Р. 651]. Кульминация этой тенденции – расцвет анаморфоза как демонстрации виртуозного владения передовыми знаниями и новейшими техниками. Он произойдёт позже, но отдельные примеры анаморфических изображений уже встречаются [3. Р. 12]. Растущий спрос, с одной стороны, усиливает интерес к

теории за пределами Италии, где она была разработана, а с другой – порождает методы создания эффектов без понимания их логики: использование образцов и оптических приспособлений.

Методы работы с перспективой художников неитальянского происхождения представляют особый интерес, так как для них на определенном этапе линейная перспектива была явлением чужеродным, в какой-то степени вступающим в конфликт с местной художественной практикой. Каждый художник искал свой способ преодоления этого конфликта, что приводило к появлению большого разнообразия технических приёмов и визуально-пластических эффектов [2. Р. 651].

Одним из наиболее показательных примеров в этом отношении является наследие Гольбейнов. Во-первых, его анализ позволяет проследить переход от средневекового метода работы с плоскостью картины, при котором перед автором не стоит задача построения логически обоснованной иллюзии единого трёхмерного пространства на двумерном носителе, к работе со сложными перспективными эффектами.

Во-вторых, спорность вопроса о том, стала ли перспектива для художников династии Гольбейн основой построения пространства картины или осталась декоративным приёмом, характерна для искусства этого периода и региона.

Как говорилось выше в настоящей статье, эта проблематика раскрыта посредством анализа в современном ему культурном контексте «Портрета молодого человека» кисти Амбродиуса Гольбейна из собрания Государственного Эрмитажа.

Картина выбрана в качестве объекта исследования по ряду причин. Во-первых, она является ключевой в творчестве художника, и её анализ крайне важен для осмыслиения его наследия. Это одна из последних и лучших по качеству исполнения работ. Портрет считается единственным подписанным живописным произведением Амбродиуса [4], хотя и не все специалисты оценивают атрибуцию как бесспорную, указывая на то, что подпись представляет собой монограмму [5. Р. 71–80].

Во-вторых, исследование важно в контексте изучения наследия династии Гольбейнов, в частности, в связи с вопросом о методе создания анаморфического изображения черепа на переднем плане в картине Ганса Гольбейна-младшего «Послы». К тому же особенности работы с перспективой каждого из художников семьи могут стать критерием для атрибуции тех работ, чьё авторство до сих пор остаётся спорным и которые поочередно приписываются каждому из Гольбейнов или определяются как продукция мастерской [5. Р. 64].

Несмотря на высокую значимость, картина недостаточно изучена. Исследований, специально посвященных перспективным построениям в портрете, на настоящий момент нет.

Базу для данного исследования составили два типа работ. Первые – содержат анализ произведений Амбродиуса Гольбейна. Среди них следует отметить диссертацию «Художники семьи Гольбейнов» [6] Дарьи Волосовой и её статью «В тени младшего брата» [4]. Хотя автор делает акцент на проблеме установления личности портретируемого, в работах содержится наиболее полная на сегодняшний момент информация о портрете: его стилистические особенности, провенанс и история создания.

Из монографий, посвященных семье Гольбейнов и описывающих наследие Амброзиуса Гольбейна в контексте династии, нужно упомянуть следующие книги: Й. Сандера [5], где некоторое внимание уделено проблеме атрибуции портрета, К. Мюллера [7], содержащую краткий, но информативный анализ произведения, в том числе разбор использованных в нём заимствований, и «Ганс Гольбейн. Портрет неизвестного» Д. Вилсона [8]. Последняя работа является скорее научно-популярной и содержит не вполне обоснованные гипотезы, но её автор приводит много ценных сведений относительно биографии Амброзиуса и даёт ссылки на первоисточники, эрмитажный портрет он не рассматривает.

Второй тип использованной литературы – исследования развития перспективы как области знаний. Этот вопрос хорошо изучен во всех аспектах, от философско-социальных до технических и узкоспециальных. Основополагающими монографиями в данной области можно назвать труды Панофски [9] для западной традиции и исследования Раушенбаха [10] для отечественной. При всей спорности собственных теорий авторы дают исчерпывающий анализ перспективы как социально-культурного феномена и системы технических приёмов. Из более узкоспециальных можно выделить работу «Перспектива как инструмент геометрии, создавший Ренессанс» Кристофера Тилера [11], где подробно рассмотрены этапы становления этой области знания и указано в том числе, какие схемы построения были характерны для времени создания исследуемого нами портрета, а также работу о соотношении развития геометрии как науки и практических задач ремесленников того периода Сибиллы Глуч [12].

Даже если не касаться его высокой эстетической ценности, портрет представляет особый интерес для анализа, так как содержит хорошо проработанный архитектурный фон, редкий для портретного жанра даже в итальянском искусстве. Пейзаж разделён на несколько планов, на каждом присутствуют архитектурные сооружения: на переднем плане мы видим колонну, на втором – арку, третий план занимает палаццо, и на дальнем плане художник изображает замок. Большое количество архитектурных деталей позволяет с достаточной точностью установить, какие перспективные построения были использованы и были ли. Голова модели проработана реалистично и подробно, что даёт возможность судить о ракурсе.

В ходе исследования проведена реконструкция перспективных построений с целью установить, как изображённые художником формы соотносятся с принципами линейной перспективы (рис. 1). Важной частью работы была интерпретация найденных несоответствий с учётом уровня развития данной области знаний в период создания портрета; степени доступности этих знаний; задач, поставленных перед собой художником, и требований заказчика к нему.

Реконструкция построений показывает, что художник не пытается создать единое, внутренне непротиворечивое пространство, выстроенное по законам перспективы, что подтверждают несоответствия, описанные ниже.

Параллельные прямые, удаляющиеся от нас, не сходятся в одной точке. Арка и палаццо расположены фронтально, их боковые стены параллельны друг другу, и горизонтальные прямые, находящиеся в плоскости этих стен и параллельные им, должны иметь общую точку схода. Но на картине у них точки схода разные.

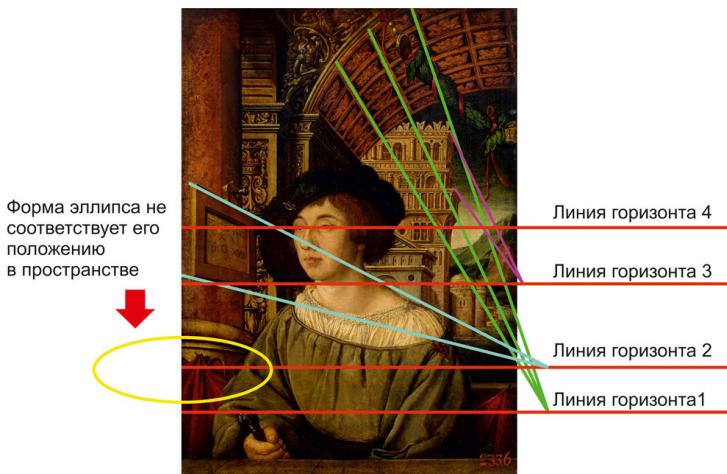


Рис. 1. Перспективные построения в «Портрете молодого человека» А. Гольбейна

Fig. 1. Perspective in the “portrait of a young man” by A. Holbein

Рассмотрим подробно один из примеров такого несоответствия. Боковые стороны кессонов потолка арки горизонтальны, параллельны друг другу и перпендикулярны фасаду арки. Фасад арки параллелен картинной плоскости, соответственно, рёбра кессонов, перпендикулярные фасаду, перпендикулярны и картинной плоскости. Теперь найдем ещё одну группу прямых, перпендикулярных картинной плоскости.

Можно взять боковые горизонтальные части фризов палаццо на третьем плане. Его фасад также параллелен картинной плоскости, значит, эти элементы перпендикулярны ей. Прямые обеих групп горизонтальны и перпендикулярны картинной плоскости, а значит, параллельны друг другу и, в соответствии с правилами перспективы, должны иметь одну точку схода [9. Р. 18–19]. Но, построив точки схода на картине, мы увидим, что у каждой из групп прямых точка схода своя.

Второе несоответствие – объекты изображены с привязкой к нескольким возможным линиям горизонта. В некоторых случаях это можно объяснить тем, что художник передавал рельеф местности, и точки схода горизонтальных прямых, удаляющихся от нас, не лежат на линии горизонта. Но далеко не для всех форм такое объяснение возможно. Например, на колонне, на первом плане, висит табличка. Судя по вертикальным рёбрам, висит она ровно, но, если восстановить построения, табличка и колонна, на которой она висит, изображены исходя из разных линий горизонта. Это возможно, если табличка не прямоугольная, но вряд ли таков был замысел художника.

Нарушение правил в данном случае не упрощает, а усложняет построения, т.е. с определенностью указывает на незнание основного правила линейной перспективы при том, что автор картины представляет, как должно выглядеть изображение объекта в перспективе, и достаточно точно имитирует его для отдельных элементов.

Такой подход характерен для искусства за пределами Италии. Вероятная причина в том, что в этом регионе о перспективе узнавали либо по работам, сделанным с её применением, либо по устным изложениям [13. С. 71–86]. Теоретические тексты были малочисленны, сложны и не имели широкого

распространения. Основополагающий труд Дюрера о принципах перспективы на момент создания портрета ещё не написан [12]. Ряд исследователей высказывает предположение о философско-религиозной подоплётке этого явления [9], но этот аспект не является темой данного исследования. В результате в искусстве Европы появился огромный пласт работ с перспективными эффектами, но с противоречиями базовым правилам, в том числе с изображением абсурдных объектов. Последние особенно часто можно увидеть в гравюре и книжной иллюстрации, например, в трактате по астрономии, напечатанном в Венеции в 1515 г. (*Albumasar De magnis coniunctionibus et annorum revolutionibus ac eorum profectionibus octo continens tractatus*), из собрания Британского музея. Примеры грубых ошибок есть и у итальянских художников второго ряда, и у мастеров декоративно-прикладного искусства. Например, в чаше с изображением Христа, восставшего из гроба, на картине из коллекции Британского музея мы видим обратную перспективу, не говоря уже о мастерах круга Амбродиуса Гольбейна: достаточно посмотреть на «Несение креста» Ганса Хербста (Hans Herbst), в чьей мастерской он работал.

Следующая важная особенность «Портрета молодого человека» состоит в том, что фасады всех зданий параллельны картинной плоскости, как и передние стороны всех объектов в форме прямоугольного параллелепипеда, даже в тех ситуациях, когда это снижает пластический эффект, как, например, с табличкой, висящей на колонне первого плана. Эта казалось бы незначительная закономерность говорит о многом и относительно методов Амбродиуса, и о процессах в искусстве его эпохи.

Дело в том, что под перспективой в Италии в этот период понимается только одна схема построений – перспектива с одной точкой схода. Она подразумевала, что объекты жёстко привязываются к сетке вспомогательных линий, состоящей из прямых, перпендикулярных картинной плоскости, и прямых, параллельных ей. Для построения такой сетки существовали хорошо разработанные и описанные приёмы и даже инструменты [11]. Соответственно, большинство объектов располагали под одним углом к картинной плоскости с передней стороной, параллельно ей. Схема с двумя точками схода и осознание гибкости системы как таковой придут гораздо позднее. Поэтому в работах данного периода итальянцы старательно избегают объектов, изображённых под разными углами к картинной плоскости, а если их изображают, то на глаз. В результате часто точки схода для них не соответствуют общей логике построений [11]. Наиболее известный пример тому – «Афинская школа» Рафаэля.

Те из художников Севера, кто перенимал перспективу как декоративный прием, не могли не обратить внимание на такую характерную особенность, как параллельное расположение фасадов. И повторили ограничение, не используя саму систему, его налагающую.

Нужно отметить, что стратегия использования внешних эффектов без изучения основы в тот период не была очевидно проигрышной. Приёмы перспективных построений, использовавшиеся в начале XVI в., накладывали на художника ряд ограничений, таких как выбор расположения объектов и точки зрения [11], давали сильные искажения по краям изображения [10. С. 4], что могло снизить пластическую выразительность композиции. При этом использование перспективных построений в ряде случаев увеличивало трудоза-

траты, по крайней мере на начальном этапе поиска информации и изучения теории. Поэтому углубляться в эту область знаний было не всегда и не для всех целесообразно. Тем более, что большинство заказчиков имели весьма смутное представление о сути вопроса.

Отдельно следует рассмотреть особенности изображения окружности в перспективе на полотне Амбродиуса Гольбейна. Формы эллипсов, образуемых декоративными элементами колонны на первом плане, не соответствуют их положению в пространстве. Они выглядят так, как будто художник смотрит на них сильно снизу, тогда как на парапет, который находится практически под ними, художник смотрит сверху. Если восстановить построение, очевидно, что эта часть колонны не могла быть построена с опорой ни на одну из линий горизонта, использованных в картине.

Явное несоответствие эллипсов принципам линейной перспективы очень характерно для искусства начала XVI в. и ранее. С достаточной долей вероятности можно утверждать, что в этот период криволинейные фигуры не рассматривались как объекты, к которым применимы перспективные построения, и тем более ещё не было сформулировано общепринятое допущение о том, что эллипс, лежащий в горизонтальной плоскости, изображается всегда симметричным. Поэтому даже в работах таких крупных мастеров, как Альбрехт Дюрер, уделявших особое внимание изучению перспективы, эллипсы изображены крайне неточно. Как пример назовём «Тайную вечерю» из серии «Большие страсти» 1510 г. (отпечаток из собрания ГМИИ им. Пушкина 1511 г.). Множество неточностей такого рода можно найти в работах художников семьи Гольбейн, в том числе в картинах Ганса Гольбейна-младшего. Так, в двойном портрете Я. Мейера и его жены (рис. 2) мы видим схожие неточности в изображении практически идентичных элементов архитектуры, что можно считать ещё одним косвенным доказательством верной атрибуции последнего. Даже в картине «Послы», где присутствует такой сложный эффект, основанный на законах перспективы, как анаморфическое изображение, один из эллипсов в орнаменте пола изображен крайне неточно.



Рис. 2. Перспективные построения в парном портрете Я. Мейера и его жены работы Г. Гольбейна

Fig. 2. Perspective in the portrait of Dorothea Kannengießer by H. Holbein

Не менее интересный аспект в анализе пространства картины Амброзиуса Гольбейна – соподчинение фигуры и фона, тесно связанное с весьма вероятным использованием образцов для создания последнего. Лицо портретируемого изображено не в ракурсе. То есть глаза художника, а соответственно, и линия горизонта находились примерно на уровне глаз портретируемого. Иначе художник видел бы нижнюю плоскость подбородка и носа, а плечевой пояс был бы в другом развороте. Но на колонну на первом плане живописец смотрит снизу. Объяснять это несоответствие недостатком знаний или отсутствием задачи создания единого пространства, построенного по логическим принципам, было бы упрощением. В этом случае наиболее вероятное объяснение – корректировка пространственной логики взаимодействия форм в целях создания требуемого визуального эффекта. Портреты, выполненные в ракурсе, крайне редки для художников круга А. Гольбейна. Искажения форм, неизбежные при таком изображении, были не эстетичны в глазах художника и неприемлемы для заказчика, желавшего получить вполне определенный тип портрета и быть узнаваемым на изображении. Подтверждением сознательного выбора ракурса модели служит и тот факт, что во многих работах, выполненных мастерской Гольбейнов, ракурсы фигур соответствуют архитектуре, даже если она изображена снизу. Примером могут служить росписи фасадов в Люцерне.

Фон же неизменен в соответствии с ракурсом модели, так как, вероятнее всего, сделан с образцов, перерабатывать которые было лишней работой, учитывая, что задачи создать единое пространство не стояло. По линиям построения можно предположить, что использовано по крайней мере четыре образца (для колонны, для арки, для палаццо, для замка), так как каждый из этих фрагментов, несмотря на отдельные неточности, внутренне непротиворечив с точки зрения перспективы.

Образец, использованный для арки, представляет особый интерес. Арка с таким же архитектурным декором и практически с той же точки зрения изображена на парном портрете Якоба Мейера и его супруги 1516 г. работы Ганса Гольбейна [7. Р. 192]. Поскольку декор арки достаточно сложный и характерный, можно утверждать, что для обоих портретов использован один образец, бывший в ходу в мастерской Гольбейнов. Мотив арки не был широко распространен в портретах того периода, тем более маловероятно, что два не связанных друг с другом художника использовали в портретах арку с одинаковым декором и практически в одном ракурсе. Так что использование этого мотива в портрете может служить ещё одним подтверждением верности атрибуции полотна. Но важнее другое. Ракурс арки слегка изменён, следовательно, по крайней мере один из братьев не переносил изображение механически, а значит, владел приёмами перспективных построений, необходимыми для создания такого сложного архитектурного мотива. В чём могут возникнуть сомнения, если проанализировать работы братьев этого периода – например, вывеску для школьного учителя из Базельского музея, где художник не выполняет, а имитирует перспективные построения, что усложняет его работу, а не наоборот. Но так как в обеих работах перспективные построения кессонного потолка арки не соподчинены положению в пространстве остальных элементов архитектуры, оба художника не понимали базовой теории перспективы как центральной проекции, хотя по крайней мере один из

них владел некоторыми техническими приемами её построения. В работе Ганса это особенно бросается в глаза, так как противоречие обнаруживается между элементами одной конструкции, причём в наиболее простой её части: все параллельные прямые в изображении декора потолка имеют одну точку схода, но для верхнего края стены, на которой стоят колонны, поддерживающие арку, точка схода другая, хотя этот элемент явно образован прямой, параллельной им, что заставляет предположить, что декор делался с одного образца, а остальные части постройки – с другого. Построить из двух фрагментов единую структуру по законам линейной перспективы художник не смог или не захотел.

Данный вывод важен и для решения проблемы метода создания анаморфического черепа в картине Ганса Гольбейна «Послы». Одни специалисты считают, что его нарисовал сам мастер, используя геометрические построения [14], другие – что он использовал технические приспособления [3. Р. 104]. Третьи утверждают, что в создании этой оптической иллюзии принимал участие кто-то из ученых [15], в частности, называют придворного астронома Николаса Крацера (Nikolaus Kratzer) [15. Р. 408]. К сожалению, ни техническая экспертиза, ни изучение архивных документов не дают нам убедительных аргументов в пользу той или иной теории [16]. Анализ методов работы с образцами в эрмитажной картине Амброзиуса Гольбейна, в портрете Мейера и его супруги (Ганса Гольбейна) с очевидностью показывает, что по крайней мере на момент создания этих произведений Ганс Гольбейн не владел знаниями, необходимыми для создания анаморфоза с помощью геометрических построений, что является аргументом использования технических средств при его создании. Такие же говорящие примеры можно найти и в творчестве Амброзиуса.

К сожалению, без технического анализа мы мало что можем утверждать со стопроцентной уверенностью. Поскольку он не проводился, невозможно сказать, не являются ли некоторые ошибки результатом позднейших записей; какие методы нанесения рисунка на основу применены и, соответственно, могли ли быть использованы оптические приборы или другие технические приспособления. Также технический анализ мог бы подтвердить количество использованных образцов и прояснить вопрос, принимали ли ассистенты участие в создании портрета.

Подводя итоги, можно с уверенностью утверждать, что «Портрет молодого человека» Амброзиуса Гольбейна представляет собой характерный образец методов работы с перспективой художников Северной Европы того периода. При его создании мастер использует перспективу как декоративный прием, а не как технику построения на плоскости иллюзии единого трёхмерного пространства и внутренне непротиворечивых объектов в нём. Можно сказать, что в работе создана не иллюзия пространства, а иллюзия перспективных построений внутренне логичного пространства. Примечательно, что под перспективными построениями понимается схема с одной точкой схода, которая и имитируется.

Фигура и фон создаются отдельно, для последнего активно используются образцы, согласуемые пластически и, как правило, по масштабу, но не по построению формы в пространстве. Такие особенности метода художника указывают на то, что глубокое понимание теории перспективы не было харак-

терно для практик мастерской Гольбейнов. Это, помимо прочего, свидетельствует о высокой вероятности применения оптических приспособлений для создания анаморфического изображения черепа в работе Ганса Гольбейна-младшего «Послы».

### Список источников

1. Okroshidze L.G. Истоки развития портретной миниатюры в Англии // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. 2021. № 3-1. С. 141–150.
2. Janson H.W., Davies P.J. *Janson's History of Art: The Western Tradition* (8th Edition). 2007. 1184 p.
3. Baltrušaitis J. *Anamorphic Art*. London : Chadwyck-Healey, 1977. 192 p.
4. Волосова Д.В. В тени младшего брата: творчество Амбродиуса Гольбейна // Актуальные проблемы теории и истории искусства. 2019. № 9. С. 692–702.
5. Sander J. Holbein H. Hans Holbein d. J.: *Tafelmaler in Basel; 1515–1532*. München : Hirmer, 2005. 504 p.
6. Истомина Н.А., Волосова Д.В. Художники семьи Гольбейнов : дис. на соискание степени магистра. 2017.
7. Müller C. *Hans Holbein the Younger: The Basel Years, 1515–1532*. Munich : Prestel, 2006. 526 p.
8. Wilson D. *Hans Holbein: Portrait of an Unknown Man*. London : Pimlico, 2006. 320 p.
9. Panofsky E. *Perspective as Symbolic Form*. New York : Zone Books, 1991. 196 p.
10. Раушенбах Б.В. Системы перспективы в изобразительном искусстве. Общая теория перспективы. М. : Наука, 1986. 254 с.
11. Tyler C.W. Perspective as a Geometric tool that Launched the Renaissance // *Human Vision and Electronic Imaging*. 2000. Vol. 3959. P. 492–497.
12. Gluch S. The Craft's Use of Geometry in 16 th c. Germany: A Means of Social Advancement? Albrecht Dürer & after // *Anistoriton Journal*. 2007. Vol. 10, № 3. P. 1–16.
13. Брагина Л.М. Культурные связи в Европе эпохи Возрождения. М. : Наука, 2010. 231 с.
14. Samuel E.R. Death in the Glass-a New View of Holbein's 'Ambassadors' // *Burlington Magazine*. 1963, Oct 1. № 105 (727). P. 436–441.
15. Michael E. *Hans Holbein the Younger. A Guide to Research*. London : Routledge, 1997. 318 p.
16. Foister S., Holbein H., Batchelor T. *Holbein in England*. London : Harry N. Abrams, 2006. 270 p.

### References

1. Okroshidze, L.G. (2021) Istoki razvitiya portretnoy miniatyury v Anglii [The Origins of the Development of Portrait Miniature in England]. *Dekorativnoe iskusstvo i predmetno-prostranstvennaya sreda. Vestnik RGKhPU im. S.G. Stroganova*. 3-1. pp. 141–150.
2. Janson, H.W. & Davies, P.J. (2007) *Janson's History of Art: The Western Tradition*. 8th ed. Pearson.
3. Baltrušaitis, J. (1977) *Anamorphic Art*. London: Chadwyck-Healey.
4. Volosova, D.V. (2019) V teni mlsdshego brata: tvorchestvo Ambroziusa Gol'beyna [In the Shadow of the Younger Brother: The Work of Ambrosius Holbein]. *Akтуal'nye problemy teorii i istorii iskusstva*. 9. pp. 692–702
5. Sander, J. & Holbein, H. (2005) *Hans Holbein d. J.: Tafelmaler in Basel; 1515–1532*. München: Hirmer.
6. Истомина, Н.А. & Волосова, Д.В. (2017) *Khudozhniki sem'i Gol'beynov* [Artists of the Holbein Family]. Master's Diss.
7. Müller, C. (2006) *Hans Holbein the Younger: The Basel Years, 1515–1532*. Munich: Prestel.
8. Wilson, D. (2006) *Hans Holbein: Portrait of an Unknown Man*. London: Pimlico.
9. Panofsky, E. (1991) *Perspective as Symbolic Form*. New York: Zone Books.
10. Раушенбах, Б.В. (1986) *Sistemy perspektiv v izobrazitel'nom iskusstve. Obshchaya teoriya perspektiv* [Perspective Systems in Visual Art. A General Theory of Perspective]. Moscow: Nauka.

11. Tyler, C.W. (2000) Perspective as a Geometric tool that Launched the Renaissance. *Human Vision and Electronic Imaging*. 3959. pp. 492–497.
12. Gluch, S. (2007) The Craft's Use of Geometry in 16 th c. Germany: A Means of Social Advancement? Albrecht Dürer & after. *Anistoriton Journal*. 10(3). pp. 1–16.
13. Bragina, L.M. (2010) *Kul'turnye svyazi v Evrope epokhi Vozrozhdeniya* [Cultural Connections in Renaissance Europe]. Moscow: Nauka.
14. Samuel, E.R. (1963) Death in the Glass-a New View of Holbein's 'Ambassadors'. *Burlington Magazine*. 105(727). pp. 436–441.
15. Michael, E. (1997) *Hans Holbein the Younger. A Guide to Research*. London: Routledge.
16. Foister, S., Holbein, H. & Batchelor, T. (2006) *Holbein in England*. London: Harry N. Abrams.

**Сведения об авторе:**

**Боровикова С.М.** – соискатель кафедры кино и современного искусства факультета истории искусства Российской государственной гуманитарной университета (Москва, Россия). E-mail: borsony559@gmail.com

**Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.**

**Information about the author:**

**Borovikova S.M.** – Applicant, Department of Cinema and Contemporary Art, Faculty of Art History, Russian State University for the Humanities (Moscow, Russian Federation). E-mail: borsony559@gmail.com

**The author declares no conflicts of interests.**

Статья поступила в редакцию 20.02.2024;  
одобрена после рецензирования 11.12.2024; принята к публикации 13.08.2025.  
The article was submitted 20.02.2024;  
approved after reviewing 11.12.2024; accepted for publication 13.08.2025.