



*Искусствоведение*

**УДК 75.044**

**Н.В. Махно**

**Махно Надежда Владимировна**, студентка группы ТИИА-16 факультета дизайна, изобразительных искусств и гуманитарного образования Краснодарского государственного института культуры (Краснодар, ул. им. 40-летия Победы, 33), e-mail: mahno.nadin@yandex.ru

Научный руководитель: **Дмитриева Светлана Леонидовна**, кандидат искусствоведения, доцент Краснодарского государственного института культуры (Краснодар, ул. им. 40-летия Победы, 33), e-mail: sveta.italy@mail.ru

## **ГРУППОВОЙ СЕМЕЙНЫЙ ПОРТРЕТ В ТВОРЧЕСТВЕ НЕМЕЦКИХ ХУДОЖНИКОВ ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ**

В статье исследуется формирование группового семейного портрета в Германии с конца XV в. по 40-е годы XVI в., а также выявляются стилистические особенности семейных групповых портретов как известных немецких мастеров эпохи Возрождения, так и художников, не исследовавшихся отечественными искусствоведами.

**Ключевые слова:** эпоха Возрождения, немецкий Ренессанс, семейный портрет, групповой портрет.

**N.V. Makhno**

**Makhno Nadezhda Vladimirovna**, student of 5th course of ТИ-16 group of faculty of design, fine arts and humanities of the Krasnodar state institute of culture (33, im. 40-letiya Pobedy St., Krasnodar), e-mail: mahno.nadin@yandex.ru

Research supervisor: **Dmitrieva Svetlana Leonidovna**, candidate of art history, associate professor of department of academic drawing and painting faculty of design, fine arts and humanities of the Krasnodar state institute of culture (33, im. 40-letiya Pobedy St., Krasnodar), e-mail: sveta.italy@mail.ru

## **GROUP FAMILY PORTRAIT IN THE CREATIVITY OF GERMAN RENAISSANCE ARTISTS**

The article examines the formation of a group family portrait in Germany from the end of the XV to the 40s of the XVI century, and also reveals the stylistic features of family group portraits, both famous German masters of the Renaissance, and artists generally not studied by domestic art historians.

**Key words:** Renaissance, German Renaissance, family portrait, group portrait.

Родиной и классической страной Возрождения стала Италия, сохранившая близость к античности. В Германии расцвет немецкого Возрождения происходит в период с

конца XV по 40-е годы XVI века, но, не имея античного прошлого, мастера черпают потенциал для развития светских, гуманистических начал в своих национальных традициях. Еще одной особенностью Ренессанса в Германии стала его тесная связь с готикой.

До конца XV века в Германии, испытывавшей большое религиозное влияние, существовал донаторский портрет, немного ранее появившийся в Нидерландах. Донаторы – заказчики произведения, изображенные на картине перед мадонной или святыми в коленопреклоненной позе, а также стоя либо сидя. Заказчики писались художниками вместе с членами семьи, им все чаще придавались индивидуализированные черты. Светское влияние и отход от религиозной живописи в немецком искусстве конца XV века обусловили

уход от донаторского портрета и появление на территории Германии станкового живописного портрета.

Научное изучение немецкого Ренессанса началось более ста лет назад с А. Бенуа [1] в России, швейцарского искусствоведа Г. Вёльфлина [2] и австрийского О. Бенеша [3; 4]. Наиболее полно в отечественной науке немецкое Возрождение изучено доктором искусствоведения М.Я. Либманом [5]. В современной литературе можно выделить труды А.В. Степанова [6] и диссертацию Н.А. Истоминой [7]. Множество монографических работ посвящено великим художникам немецкого Ренессанса – А. Дюреру, Л. Крапаху Старшему, Х. Хольбейну Младшему. Названные авторы, анализируя произведения немецких ренессансных художников, не делают акцент на групповых семейных портретах. А такие мастера, как Ханс Брозамер, Бартель Бехам, Бартель Брейн Старший, Конрад Фабер фон Кройцнах, остаются, как правило, вне поля их исследования.

Цель настоящей статьи – проследить формирование группового семейного портрета в Германии с конца XV по 40-е годы XVI века, а также выявить стилистические особенности указанных портретов как у известных немецких мастеров эпохи Возрождения, так и у художников, крайне редко упоминаемых и вообще не исследовавшихся отечественными искусствоведами.

Одним из первых светский семейный портрет в 1480–1485 гг. создал анонимный мастер, прозванный Мастером Домашней книги (по одной из известных его работ) – «Любовная пара» (*Ил. 1*). На свадебном портрете изображены две абсолютно счастливые фигуры: богато одетые молодой мужчина и девушка. Юноша нежно обнимает свою избранницу, она, опустив глаза, протягивает ему знак своей верности – красную бахромчатую кисть, украшенную драгоценностями, так называемый Schnurlein. Картина полна чувственности, нежности и счастья, что усиливается и цветовым сочетанием: белого, красного, приглушенно-синего и золотого тонов. В портрете еще очень сильно влияние готики, как справедливо заметил Либман М.Я.:

«...аристократизм образов, готический излом ленты со стихами – все это превращает портрет в произведение отцветающего куртуазного искусства» [5, с. 60].

Одним из крупнейших швабских мастеров, подверженных позднеготическому влиянию, был Бернхард Штригель (1461–1528), известный как исторический художник и портретист, выполнявший и заказы императора Максимилиана I. Он являлся членом городского совета: сначала как советник, потом – как глава гильдии художников. Штригель одним из первых стал писать групповые портреты.

На портрете «Максимилиана I и его семьи» (1515) (*Ил. 2*) изображен сам император, первая и любимая супруга Мария Бургундская, сын Филипп Красивый, внуки – Фердинанд I, Карл V и Людовик II. Примечательно, что это не реальный семейный портрет, а скорее всего, официальный документ. На момент написания Марии уже давно не было в живых: она погибла на охоте в 1482 г. в возрасте 25 лет, ее сыну Филиппу (1482–1506) на тот момент было 4 года, а на портрете он уже взрослый молодой человек. Герои отделены от зрителя парапетом, за их спинами из большого окна открывается живописный пейзаж с огромным озером. Несмотря на близкий телесный контакт всех членов семьи, а Максимилиан даже обнимает Фердинанда, отсутствуют внутренние духовные связи между персонажами, что рождает ощущение официоза. Однако полотно производит очень сильное колористическое впечатление: сочетание красно-оранжевого, оранжевого, коричневого, золотого и оливкового цветов в подробно выписанных одеждах членов семьи контрастирует с ярким лазоревым цветом неба в пейзаже.

На другом групповом портрете кисти Штригеля «Портрет семьи Куспиниан» (1520) (*Ил. 3*) изображена семья гуманиста, ректора Венского университета Иоганна Куспиниана с двумя сыновьями и второй женой. В отличие от портрета 18-летней давности кисти его друга Лукаса Кранаха Старшего, его облик очень изменился, «энергия, «буря и натиск» молодости уступили место академической представительности и тучности» [3, с. 130].

Сколько спокойствия, заботы и гордости положением супруги знаменитого профессора у его жены Агнесс. Здесь уже Штригель пытается передать личность и характер портретируемых. Члены семьи, как и на предыдущем портрете, отделены от зрителя парашетом, композиция уравновешенна, за спиной главы семьи виден ствол дерева, а над их головами выведены имена покровительствующих святых. В картине отсутствуют резкие линии и цветовые контрасты. Штригель смягчает колорит полотна, используя коричневые тона, различные оттенки серого, а также голубой, белый и черный цвета, фоном служит приглушенный темно-голубой.

Ханс Брозамер (1495–1554) работал в Фульде и Эрфурте, в основном в гравюре, и относился к так называемым «малым мастерам» (нем. Kleinmeister, они специализировались на очень маленьких, тонко детализированных гравюрах, некоторые не больше почтовой марки). Его погрудный «Портрет супружеской пары» (1516) (*Ил. 4*) выполнен на темном фоне, молодой мужчина традиционно изображен слева, чуть впереди супруги. Их лица даны крупным планом, характерны, с индивидуализированными чертами, довольно привлекательны. Художником детально выписана одежда пары, украшения и головной убор с вышитым узором у женщины – обладательницы больших серых глаз. Ярким цветовым пятном выделяется алый головной убор мужчины, однако Брозамер создает цветовую гармонию, вторя ему коралловым воротом куртки и более светлой полосой того же цвета в головном уборе женщины и кулоне на ее шее.

Противоположность этой молодой паре – «Портрет художника Бургкмайра и его супруги Анны» (*Ил. 5*), написанный в 1529 г. его учеником Лукасом Фуртенагелем (1505–1546). Пожилые супруги, изображенные по пояс, смотрят на зрителя печально, словно смирившись с неизбежностью ухода. Как отметил О. Бенеш, они полны драматической расслабленности и утратили волю к жизни [3, с. 131]. Анна сидит и держит в руке выпуклое зеркало, в котором отражаются два черепа, надписи на зеркале гласят: «познай самого себя», «о, смерть», «надежда мира». Левая рука Бургкмайра

изображена художником в интересном ракурсе, с нехарактерным для полотен того времени жестом. В правом верхнем углу портрета можно прочесть: «такими мы выглядели в жизни, в зеркале не отразится больше ничего». И все-таки Фуртенагель пишет учителя и его супругу с нежностью, внешней похожестью, этим дает понять, что взаимное чувство, желание вместе состариться помогают людям преодолеть смерть. Художник хочет, чтобы в памяти следующих поколений они остались любящей парой.

Полотно выдержано в черных тонах: одежда, темный фон, только оправа зеркала и распущенные волосы женщины светло-коричневого цвета, небольшим ярко-красным пятном выделяется шейный платок мастера. Вероятно, некоторые художники к концу первой трети XVI века стали задумываться о тщетности земного благополучия, о непреходящих ценностях.

В этот же период в Германии появляются и светские портреты, на которых изображен один родитель с ребенком. Так, Бартель Бехам (1502–1540), ученик А. Дюрера, работавший в Нюрнберге и Мюнхене, служивший Вильгельму IV, в 1525 г. изображает Маргарет Урмиллер с дочерью (*Ил. 6*). К портрету имеется парный, на котором запечатлен Ханс Урмиллер с сыном (*Ил. 7*). Оба произведения выполнены на нейтральном зеленом фоне, взрослые модели изображены немного ниже пояса, девочка старше и стоит перед матерью, тогда как Ханс явно держит сына. Забавное выражение лица девочки контрастирует с капризным личиком мальчика и обеспокоенным взглядом отца. В портрете женщин использована простая черно-белая гамма, лишь видимая часть платья девочки выполнена в красном цвете, в правом верхнем углу изображен герб семьи. Лица моделей объемны, хорошо проработаны светотенью. Тщательно выписаны мех на воротнике и шапке Ханса, тень от черного шнура на его рубашке; хорошо придан объем одежде портретируемых, особенно прорези, в которую заправлен шнурок, белым присобранным рукавам платья Маргарет.

Еще один прославившийся в ту эпоху немецкий портретист – типичный

художник Возрождения – Бартель Брейн Старший (1493–1555), работавший в Кельне и основавший там школу портрета, изображает очень состоятельную даму с дочерью на известном нам Эрмитажном полотне (1535–1540) (*Ил. 8*). Парным к нему является портрет мужчины с тремя сыновьями. Женщина изображена по бедра, перед ней стоит маленькая девочка, от зрителя их отделяет парапет. Тщательно выполненные костюмы потрясают своим великолепием: у матери – вышитый и расшитый жемчугом головной убор, волосы убраны, как и подобает замужней горожанке, у девочки – менее роскошный головной убор, по обе стороны лица выпущены заплетенные и завернутые пшеничные косички. Лиф платья дамы также расшит жемчугом, привлекает внимание обилие ювелирных украшений, в частности колец, с драгоценными камнями, на указательном пальце руки надето кольцо с пирамидкой, внутри, вероятно, ароматизатор. Поскольку общественные места городов XVI века не отличались чистым воздухом, то такие кольца, а также ароматические шарики, носили, чтобы наслаждаться ароматом. На ребенке из украшений только красные бусики. Несмотря на все свое великолепие, работа выполнена художником на темном фоне в довольно сдержанных тонах: черный, коричневый, приглушенно-красный, золотой и небольшие белые детали одежды.

Как контрастирует с этим роскошным портретом работа другого величайшего немецкого портретиста эпохи Ренессанса Ханса Хольбейна Младшего (1497–1543), где изображена его супруга Эльсбет с двумя старшими детьми Филиппом и Катариной, речь идет о «Портрете семьи художника» (*Ил. 9*), написанном в 1528–1529 гг. по его возвращении из Англии в Базель. Возвратившись, он нашел свою семью в плачевном состоянии, что очень выразительно передал в портрете: лица выглядят грустными и усталыми, в рано постаревшей супруге, глаза которой заплаканы, трудно узнать ту прелестную женщину, с которой шесть лет назад Хольбейн писал «Золотурнскую мадонну». Иконография произведения – это иконография мадонны с младенцем и Иоанном Крестителем. Эльсбет

прижимает к себе ребятишек, она погружена в себя, во взгляде нет отчаяния, но нет и надежды, а лишь предчувствие одиночества и разлуки. Дети изображены очень трогательно: мальчик смотрит вверх, не по-детски серьезен, девочка – совсем малышка – с пухлыми ручками и щечками, но тоже с печальным выражением личика. Картина выполнена на темном фоне в сдержанных тонах, которые разбавляют лишь волосы героев с едва уловимой рыжинкой и светлое, но не броское, платье девочки.

По-нашему мнению, это самое чувственное и личное полотно Хольбейна, в котором отсутствует сдержанность и официальность его английских портретов, в чем и проявляется высочайшее мастерство художника в передаче настроения и чувства.

Одновременно Хольбейном написан еще один семейный портрет, традиционно религиозный по жанру, поскольку он является так называемым донаторским (очень редкий для того времени случай обращения к такому типу портрета), но ренессансный по композиции, симметричному построению и красочной колористике. Речь идет о «Дармштадской мадонне», или «Мадонне бургомистра Мейера» (*Ил. 10*), которая, по мнению искусствоведов, «является едва ли не самой италянизирующей из всех религиозных композиций в искусстве немецкого Ренессанса» [8, с. 410]. В нашей работе мы касаемся данного полотна лишь с той стороны, что оно представляет собой групповой портрет членов семьи бургомистра Мейера, как его самого, так и его супруги Доротеи и дочери Анны. Портретируемые супруга и дочь изображены очень достоверно (*Ил. 11 и 12*), чему предшествовала кропотливая работа с натуры, что подтверждается прекрасными портретными женскими рисунками (*Ил. 13 и 14*). С присущей Хольбейну тщательностью выписана фактура различных тканей в одежде моделей, лежащего на полу ковра, поражает и достоверность складок, в которые он собран на переднем плане картины.

В 1536 г. к групповому семейному портрету обратился немецкий художник по ксилографии и иллюстратор Конрад Фабер фон Кройцнах (ок.

1500–1553). Родился он в Кройцнахе, работал во Франкфурте-на-Майне, о его жизни до 1524 г. практически ничего не известно. Портрет Юстиниана фон Хольцхаузена (сына франкфуртского мецената и гуманиста) и его супруги Анны, урожденной Фюрстенберг (*Ил. 15*), написан в горизонтальном формате. Супруги стоят перед мраморным парапетом, на котором, уютно расположившись на черной бархатной подушке, сидит Амурчик. За спиной его видны прозрачные крылышки, веревкой к туловищу привязан колчан со стрелами, глаза завязаны полупрозрачной тканью, в правой руке он держит стрелу, за кончик которой хочет взяться мужчина, а левой ручонкой хватает виноградную гроздь, находящуюся в руке у Анны. Юстиниан обнимает Амурчика, а супруга придерживает вазу с фруктами, лица их погружены в глубокую задумчивость и не контактируют ни между собой, ни со зрителем. За открытым окном простирается великолепный пейзаж, на небе – розовая полоса, по-видимому, из-за заходящего солнца. Фабер изобразил на картине еще одно окно с витражами, а также зеркало за спиной девушки, в котором отражается ее затылок. Материальное и социальное положение супругов подчеркнуто дорогой, хотя и не броской, одеждой, меховой накидкой у мужчины, его золотой цепью, спрятанной под рубашкой, а также массивной золотой цепью и ожерельем с кулоном из драгоценных камней и жемчуга у Анны. Вся одежда с ее разной фактурой, борода мужчины тщательно выписаны, объемно показаны складки и прорезы костюмов. Жесты моделей и Амура, зацепившаяся за платье золотая цепь женщины, наклоненное на ветру дерево в пейзажном фоне придают полотну динамику. Несмотря на сдержанную цветовую гамму, художник использует не яркие краски: черный, коричневый, темно-зеленый, приглушенный красно-розовый, работа выглядит очень свежо и сочно.

Портреты на фоне пейзажа, причем изображенного с высоты, являются отличительной особенностью Конрада Фабера фон Кройцнаха.

К групповому семейному портрету обращался и один из самых выдающихся мастеров эпохи Северного Возрождения Лукас Кранах

Старший (1472–1553) – немецкий живописец и график, сторонник Реформации и друг Мартина Лютера, избравшийся бургомистром Виттенберга, основавший свою художественную мастерскую.

Созданный им в 1514 г. «Свадебный портрет Генриха Благочестивого и Катарины Мекленбургской» (*Ил. 16*) – это первый в мировой живописи светский портрет в полный рост в натуральную величину.

Необходимо отметить, что в своем исследовании мы рассматриваем указанное произведение именно как групповой, а не парный портрет, коим его часто называют, поскольку Кранахом написано единое полотно, которое уже впоследствии разделено на две части.

Кранах изображает будущих супругов в натуральный рост, на совершенно черном фоне, вписанных в строго ограниченное пространство (оно практически отсутствует со всех сторон), их взгляды ищут контакт со зрителем. Композиционное решение картины достигает полного равновесия. Руки обоих портретируемых находятся на уровне талии: Генрих держится за рукоять и ножны меча, у Катарины одна лежит на другой. Головные уборы супругов направлены друг к другу, треугольный силуэт его плеч рифмуется с фасоном нижней части ее платья. У ног моделей как символы верности находятся любимые собаки: у герцогини – модно-стриженная и маленькая, у герцога – охотничья с оскаленными зубами.

Одеты будущие супруги в одной цветовой гамме: золотой и красной. Здесь черный фон наилучшим образом подчеркивает золото костюмов, а также выделяет силуэты фигур, изящность героини. Несмотря на общность цвета, наряды контрастируют между собой: на Катарине очень модное, но элегантное платье, костюм Генриха пестрит от обилия модных прорезей, а также от золотого орнамента плаща, с которым сливаются даже тяжелые золотые цепи на его груди. С особой тщательностью, присущей Кранаху, выписаны ювелирные украшения, а также потрясающие головные уборы: шляпа с перьями и подвесом из драгоценных камней у женщины и розово-белый цветочный венок у мужчины, сдвинутый набок. Вместе они смотрятся

очень эффектно, исполнены достоинства, присущего их социальному положению.

Но главное в этом портрете – лица, они очень конкретны, в них подчеркнуты характер и темперамент героев. Надо отметить, что Катарина, выйдя замуж, не отходила от политики и была яркой сторонницей Реформации. Однако и лица на полотне контрастны: смуглое, загорелое – у Генриха, бледное, бескровное – у Катарины. По мнению Либмана М.Я., «Голова герцога – один из наиболее впечатляющих портретов немецкого Возрождения. Спокойный, уверенный взгляд серых глаз, смелый размах широких бровей, плотно сжатые губы и энергичный подбородок – все это создает незабываемый образ человека этой эпохи» [5, с. 113].

Этот, а также подобные портреты в полный рост и в натуральную величину, лучшим образом демонстрируют достоинства портретной живописи Кранаха. Данным произведением Лукас Кранах заложил еще и основы парадного портрета, что отмечает и В. Садков: «...изображения высокопоставленных заказчиков в рост на темном фоне... заметно опередили подобного рода произведения итальянца Тициана, нидерландца Антониса Мора и немца Николаса Нефшателя, заложив основу типологии аристократического парадного портрета, которая будет эксплуатироваться в разных странах почти столетие...» [9, с. 23].

Спустя двадцать лет после написания портрета Генриха Благочестивого и его супруги, в 1535 г. Кранах пишет портрет трех их дочерей – саксонских принцесс – Сибиллы (1515–1592), Эмилии (1516–1591) и Сидонии (1518–1591) (*Ил. 17*). Художник располагает модели горизонтально, на черном фоне, их руки сложены в районе талии, пальцы Сидонии как-то неловко изогнуты, на ней и Сибилле надеты перчатки с модными прорезями, через которые видны многочисленные кольца, кисти рук Эмилии изображены частично, без перчаток и украшений. Написание рук не являлось сильной стороной мастера, часто он изображал на пальцах перстни с гербами или просто дорогие ювелирные украшения только для того, чтобы подчеркнуть

социальное положение портретируемого. «Что же касается рук, изображению которых должна предшествовать упорная работа по их изучению, то к ним художник в большинстве случаев был равнодушен» [10, с. 65].

Несмотря на похожесть сестер, их лица, конечно, индивидуализированы и, по-видимому, обладают портретным сходством, как и на всех работах Кранаха в этом жанре. Девушки одеты в очень модные платья, схожие по модели, но различные по цвету и отделке: коричнево-зеленоватое, темно-красное и темно-зеленое; на каждой – облегающее шею золотое ожерелье, украшенное жемчугом и драгоценными камнями. «Лукас любил привлечь внимание пламенеющими сочетаниями красного, желтого, золотистого с черным, реже с коричневым, бурым, зеленым» [6, с. 329]. На черном фоне хорошо выделяются контуры грациозных фигур, а также затейливые головные уборы Эмилии и Сибиллы. Волосы каждой убраны под жемчужную сеточку, на другую сторону головы сдвинута яркая шляпа: у Эмилии – алого цвета, а у Сибиллы – бордового, украшены они перьями, которые у Сибиллы гораздо пышнее. В отличие от сестер, младшая Сидония запечатлена без головного убора: заплетенные косы уложены сверху, по бокам выпущены золотистые локоны. Кранаху удалось в этом групповом семейном портрете передать и настроение моделей: две из них радостны, на их лицах играет полуулыбка, и только старшая Сибилла погружена в свои мысли и немного печальна.

Таким образом, к началу XVI века в Германии сформировался светский групповой семейный портрет. Корни семейного портрета идут от донаторского религиозного портрета, который в начале века прекратил свое существование.

Групповые семейные портреты стали включать не только супругов, но и детей в их непосредственности, что сделало портреты психологическими.

В групповом семейном портрете ренессансными немецкими мастерами использовались различная типология и иконография. Наряду с погрудным изображением членов семьи, все большее распространение получило

поясное, а также впервые в светской мировой живописи в Германии появилось изображение в полный рост в натуральную величину.

Парапет, как и раньше, использовался немецкими художниками для отделения портретируемых от зрителя, изображенного пространства – от реальности.

Немецкие живописные мастера продолжали исполнять групповые семейные портреты на нейтральном фоне, чтобы лучше выделить портретируемых. Наряду с ним, для расширения объема пространства, использовался и пейзаж, видимый, как правило, из окна.

Новаторством явился натюрморт, изображенный в семейном портрете Конрадом Фабером, а также Амур.

В семейные портреты довольно редко включались различные предметы, но имеет место использование зеркала: либо для передачи скрытого смысла произведения, как в портрете «Художника Бургкмайра и его супруги Анны», либо для расширения пространства, как у Конрада Фабера. Изображение собак передает социальный статус портретируемых.

После первого десятилетия XVI века в произведениях большинства художников лица моделей, как женщин, так и мужчин, утрачивают плоскостность форм, приобретают объем, достигаемый за счет светотени.

### **Список используемой литературы:**

1. *Бенуа А.Н.* История живописи в 4 т. – С-Пб: Шиповник, 1912–1916.
2. *Вёльфлин Г.* Искусство Италии и Германии эпохи Ренессанса. – М.: Издательство Юрайт, 2020. – 181 с.
3. *Бенеш О.* Искусство Северного Возрождения. Духовные и интеллектуальные движения. – М.: Искусство XXI век, 2014. – 222 с.
4. *Benesch O.* Die Deutsche Malerei. Von Dürer bis Holbein. – Geneve, ed.

A. Skira, 1966.

5. *Либман М.Я.* Искусство Германии XV и XVI веков. – М.: Искусство, 1964. – 248с.

6. *Степанов А.В.* Искусство эпохи Возрождения. Нидерланды, Германия, Франция, Испания, Англия. – СПб: Азбука-классика, 2009. – 636 с.

7. *Истомина Н.А.* Немецкий живописный портрет 1530-х – 1590-х годов: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.04. – М.: Моск. гос. ун-т им. М.В. Ломоносова, 2006. – 246 с.

8. *Гершензон-Чегодаева Н.М.* Искусство Германии // Всеобщая история искусств. – Т. 3. – М.: Искусство, 1962. – С. 368–414.

9. *Садков В.* Художники семьи Кранахов между Ренессансом и маньеризмом. Особенности творческой эволюции // Кранахи. Между Ренессансом и маньеризмом. – М.: Арт-Волхонка, 2016. – С. 11–36.

10. *Шаде В.* Кранахи. Семья художников. – М.: Изобразительное искусство, 1987. – 467 с.

## ИЛЛЮСТРАЦИИ



1. Мастер Домашней Книги. Влюбленная пара, 1480–1485, Музей замка, Гота.



2. Бернхард Штригель. Портрет Максимилиана I и его семьи, 1515.



3. Бернхард Штригель. Портрет семьи Куспиниан, 1520.



4. Ханс Брозамер. Супружеская пара, 1516.



5. Лукас Фуртенагель. Портрет художника Бургкмайра и его супруги Анны, 1529.



6. Бартель Бехам. Портрет Маргарет Урмиллер с дочерью, 1525.



7. Бартель Бехам. Портрет Ганса Урмиллера с сыном, 1526.



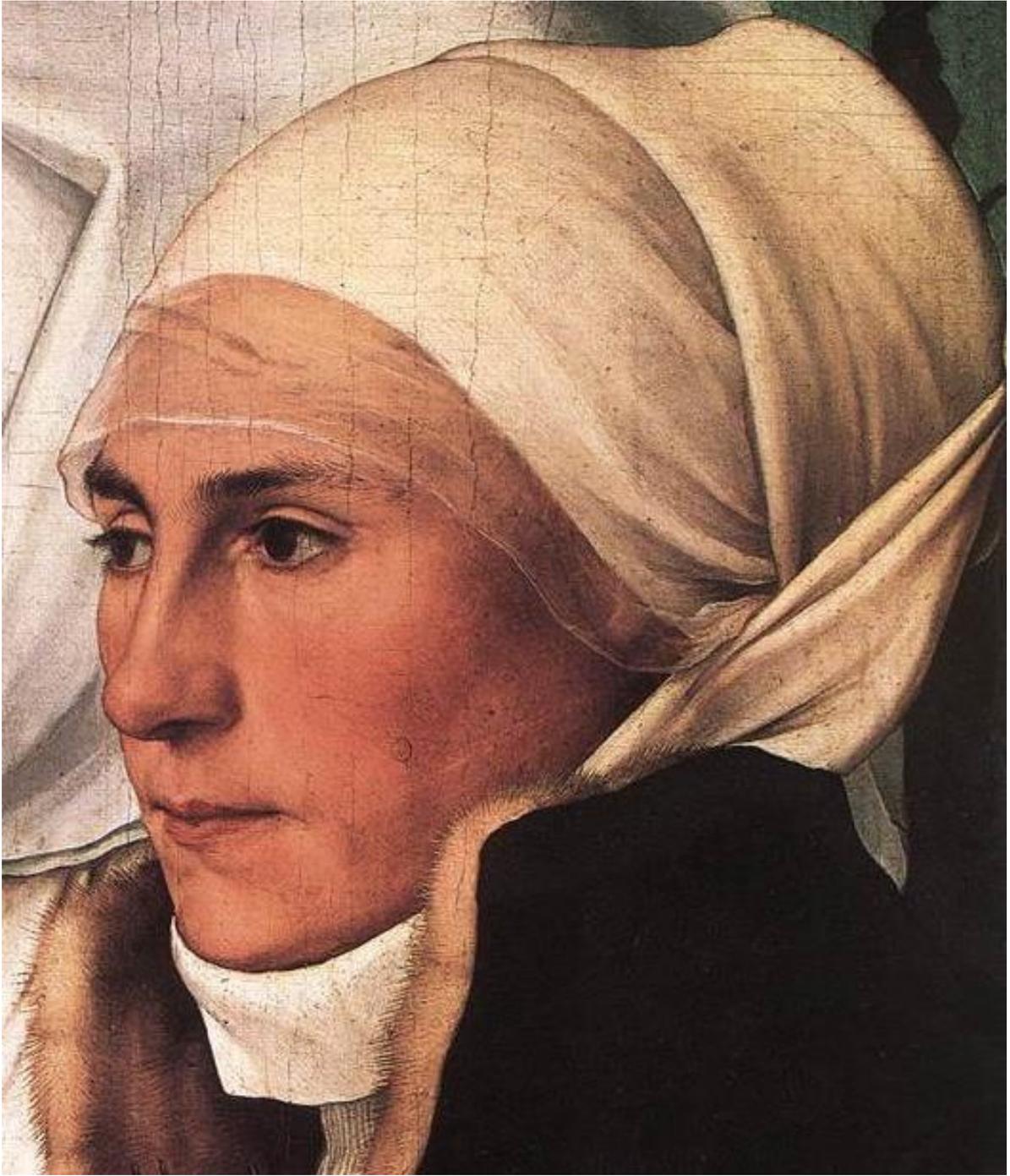
8. Бартель Брейн. Дама с дочерью, 1535–1545.



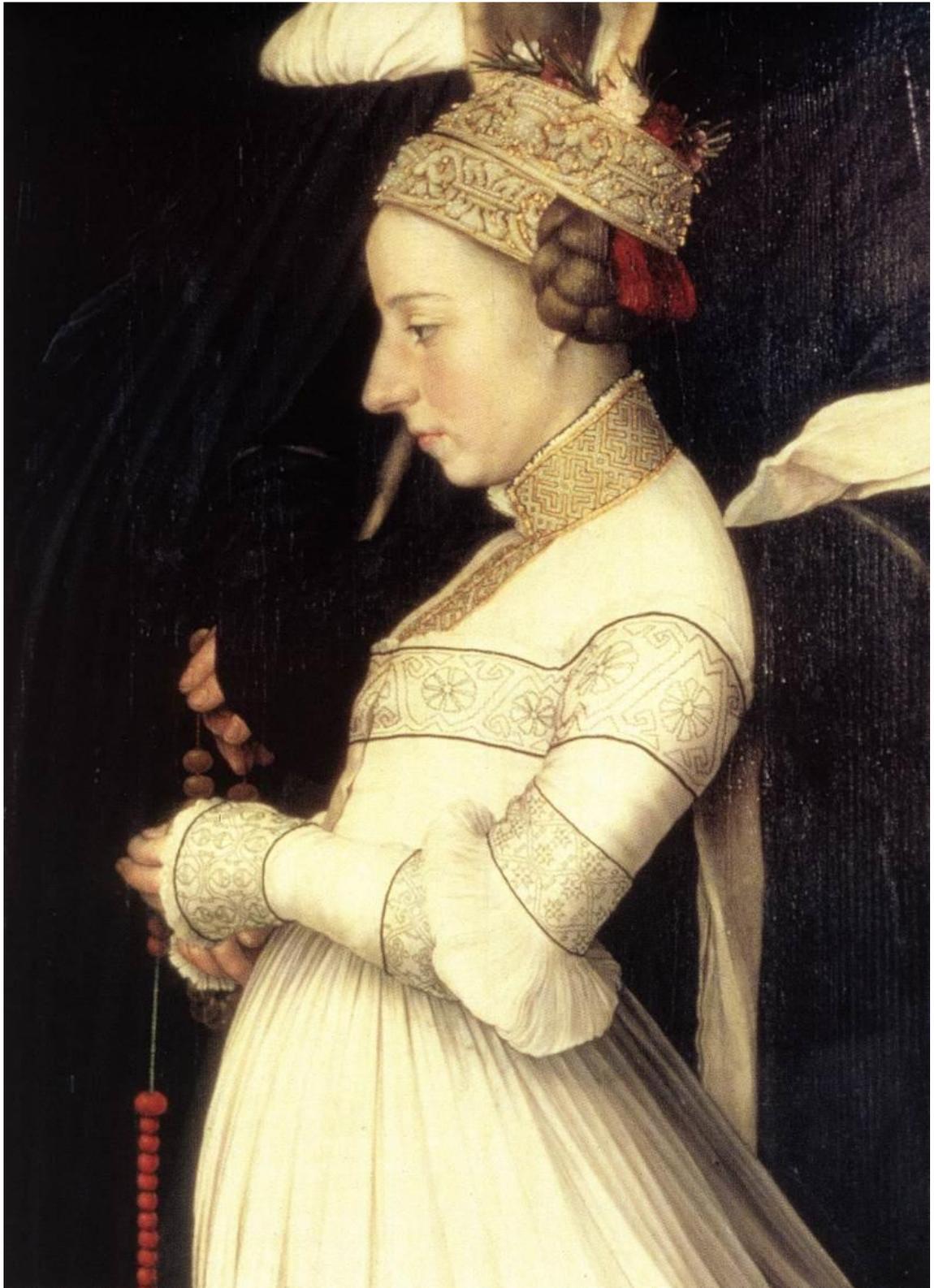
9. Ханс Хольбейн Младший. Портрет семьи художника, 1528.



10. Ханс Хольбейн Младший. Дармштадтская Мадонна, 1528.



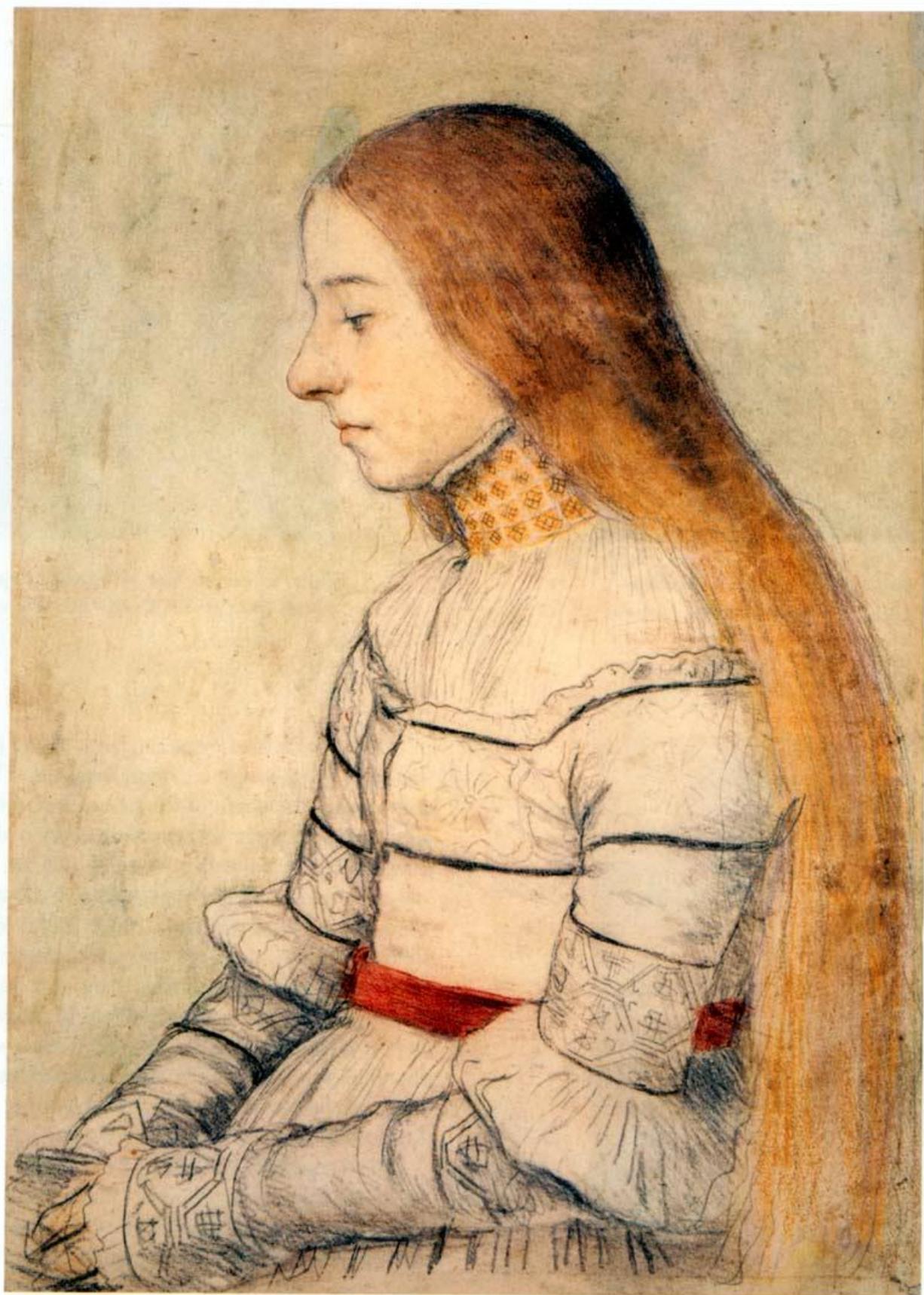
*11. Ханс Хольбейн Младший. Дармштадтская мадонна,  
фрагмент, портрет Доротеи Мейер, 1528.*



*12. Ханс Хольбейн Младший. Дармитадская мадонна, фрагмент, портрет Анны Мейер, 1528.*



13. Ханс Хольбейн Младший. Рисунок Доротеи Мейер, 1525–1526.



14. Ханс Хольбейн Младший. Рисунок Анны Мейер, 1526.



*15. Конрад Фабер фон Кройцнах. Портрет Юстинина Хольцхаузена  
и его жены Анны, 1536.*



16. Лукас Кранах Старший. Портрет Катарины Мекленбургской и Генриха Благочестивого, 1514.



17. Лукас Кранах Старший. Три саксонские принцессы, 1535.