

Иллюзия и реальность в портретах Георга Пенца

Надежда А. Истомина

*Государственный музей изобразительных искусств
имени А.С. Пушкина, Москва, Россия,
nadejda.istomina2010@yandex.ru*

Аннотация. Живописные портреты Георга Пенца – одна ярких страниц творчества мастера. В 1540-х гг., вернувшись из второй итальянской поездки, художник становится ведущим портретистом нюрнбергской знати и обращается к типу монументального большеформатного портрета, включавшего в себя элементы жанровой живописи. Окружавший модель богатый антураж давался Пенцем с присущей немецкому ренессансному искусству верностью натуре и являлся не только демонстрацией социального статуса и благосостояния модели, но и мастерства художника. Одновременно изображение наделялось свойственными эстетике маньеризма смысловыми и оптическими иллюзиями, помимо прочего, указывающими на просвещенность и утонченный вкус портретируемого. Иллюзия и реальность, перекликаясь, создавали определенное символическое поле, внутри которого следует понимать картину. Эта тенденция найдет свое продолжение в живописи XVII в.

Ключевые слова: Георг Пенц, портрет, немецкое искусство, Ренессанс, Альбрехт Дюрер

Для цитирования: Истомина Н.А. Иллюзия и реальность в портретах Георга Пенца // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2021. № 6. С. 127–138. DOI: 10.28995/2686-7249-2021-6-127-138

Illusion and reality in the portraits by Georg Pencz

Nadezhda A. Istomina

*The Pushkin State Museum of Fine Arts, Moscow, Russia,
nadejda.istomina2010@yandex.ru*

Abstract. Georg Pencz's picturesque portraits represent one of the brightest stages of development in the master's work. In the 1540s, after his second Italian trip, the artist became the leading portrait painter of the Nuremberg

nobility and turned to the type of monumental large-format portrait that included elements of genre painting. Pencz depicted the rich entourage surrounding a patron with the attention to nature inherent in German Renaissance art. It was a demonstration not only of the social status and affluence of his patron, but also of the artist's skill. At the same time, the image was endowed with an inherent aesthetics of mannerism, in which notional and optical allusions, among other things, indicated the enlightenment and subtle taste of the portrayed individual. Illusion and reality combined to create a symbolic field, within which a picture should be interpreted. This trend continued into XVII century painting.

Keywords: Georg Pencz, portrait, German art, Renaissance, Albrecht Dürer

For citation: Istomina, N.A. (2021), "Illusion and reality in the portraits by Georg Pencz", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 6, pp. 127–138, DOI: 10.28995/2686-7249-2021-6-127-138

Георг Пенц – нюрнбергский мастер так называемой последюреровской эпохи, период творчества которого приходится на вторую четверть XVI столетия. В отечественной науке малоизвестный художник, прежде всего упоминаемый как ученик Альбрехта Дюрера и как гравер, относимый к группе «Малых мастеров» или мастеров «малых форм» (Kleinmeisters), являющийся одним из трех представителей «мастеров безбожников», примкнувших к реформе Томаса Мюнцера и осужденных на изгнание из Нюрнберга в 1525 г. И если коллеги по ремеслу и по ссылке братья Бартель и Ганс Зебальд Бехамы (не считая короткого пребывания в городе Ганса Зебальда Бехама в 1528–1529 гг.) в родной город после помилования так и не вернулись, то Пенц в 1527 г. обосновался в Нюрнберге, став в 1532 г. его главным художником и портретистом местной знати. Качество произведений мастера позволяет рассматривать их как образцы последнего расцвета ренессансной живописи в Нюрнберге. Пенц получал о своих живописных работах, и прежде всего портретных, весьма лестные отзывы современников и пользовался покровительством князей Иоанна Саксонского и Альбрехта Прусского [Dyballa 2014, p. 10].

Типичный представитель своего времени, Г. Пенц сплавил в портретах элементы нескольких школ. Базируясь на немецкой традиции, ориентируясь на произведения А. Дюрера и Г. Гольбейна Младшего, художник испытал сильнейшие влияния итальянской живописи. Исследователи с известной долей уверенности предполагают две итальянских поездки мастера. На основании отсут-

ствия документальных сведений о Г. Пенце в Нюрнберге до 1530 г., Х. Гмелин обосновал первую итальянскую поездку, совершенную художником либо от города, либо по совету Дюрера [Gmelin 1966, p. 50]. В начале 1540-х гг. состоялась вторая, более длительная и важная, определившая творческий метод и художественное видение мастера¹. Он побывал в Венеции и видел портреты Тициана и Л. Лотто; в Мантуе, где был очарован росписями А. Мантеньи в Камере дельи Спозии в палаццо Дукале и Дж. Романо в Зале Гигантов в палаццо дель Те; во Флоренции познакомился с творчеством Понтормо. Наконец, вероятно, он был в Риме, где видел фрески Рафаэля и Микеланджело в Ватикане. Знакомство с итальянским искусством изменили отношение мастера как к композиции портрета, так и к характеристике модели. Именно в 1540-х гг., после своего второго посещения Италии, Пенц обращается к портрету-картине, сильно разнящемуся с образами, бытовавшими в портретном искусстве Германии во времена Дюрера. Это представительные широкоформатные произведения с портретируемыми, данными в три четверти фигуры в угловом пространстве преимущественно итальянизированного интерьера². В этих портретах мастер, стремясь к максимальной объективности натуры, использует оптические иллюзии, различные их формы овеществления и понимания. Речь идет как о предметном мире, о вариантах использования линейной перспективы, так и о символически-аллегорическом характере, тающемся в, казалось бы, прозаичной объективности.

Одним из первых заказчиков вернувшегося из второго итальянского путешествия Пенца стал нюрнбергский золотых дел мастер

¹ Х. Гмелин датирует эту поездку 1542 г. [Gmelin 1966, p. 51].

² Согласно Э.Дж. Мартину Пенц своими нововведениями мог и «раздражать» консервативных нюрнбергских патронов, отрицавшими «итальянскую моду» [Aikema, Brown 1999, p. 386]. Заявление кажется верным, поскольку протестантский бюргерский патрициат мог не признавать «католические» интернациональные формы изображения, стремящиеся к пышности и «светскости», а не к пропагандируемому протестантизмом аскетизму протестантизма. Однако обилие портретов Пенца, ориентированных на итальянские источники, свидетельствовало о присутствии массы заказчиков у художника. Ставит под сомнение предположенный Э.Дж. Мартином факт также и присутствие портретов художника в городской ратуше (портрет Хофмана). Учитывая, что портретное искусство в Нюрнберге перестало быть «хлебной профессией», именно используя свои «проитальянские» заимствования, Пенцу удалось на протяжении последних лет жизни оставаться главным портретистом Нюрнберга, находясь в своей области, по всей видимости, вне конкуренции.



Рис. 1. Георг Пенц. Портрет нюрнбергского золотых дел мастера Якоба Хофманна, 1544, *Дармштадт, Музей земли Гессен* (<https://goo.su/5jmK>)

и ювелир Якоб Хофман (1544, Дармштадт, Музей земли Гессен) (рис. 1) – амбициозный человек, один из богатейших граждан города, изделия которого были оценены курфюрстами и королями. Претенциозный заказ определил широкую посадку и импозантный разворот модели, позаимствованные из портрета Андреа Одони Л. Лотто³, которые все же исключают естественность венецианского образца. Итальянизированная архитектура интерьера, демонстрирующая богато декорированную пилястру, служит своеобразной рамой для фигуры, а продолжающая ее ниша намекает на глубину иллюзорного пространства комнаты.

Антураж и реквизит подобных портретов венецианского происхождения обычно связан с кругом интересов и профессиональной

³ Конкретный источник для появления этого изображения привел Х. Гмелин [Gmelin 1966, p. 70], связывавший его с выполненными Л. Лотто портретами Лукреции (1530–1532, Национальная портретная галерея, Лондон) и А. Одони (1527, Виндзорский замок, Лондон), которые Пенц мог видеть в то время в палаццо Одони.

деятельностью заказчика. В немецких же вариантах прочтению образа зачастую сопутствуют предметы, имеющие символическую нагрузку; особую популярность среди значений приобретают темы гуманистической просвещенности, презентации социального и материального положения и, наконец, бренности земного существования.

Профессиональную принадлежность Я. Хофмана определяет приспособление для ювелирной работы: печать для пробирного клейма в левой руке [Aikema, Brown 1999, p. 386]. В правой ювелир держит зеркало с плоской отражающей поверхностью в антикизированной раме – предмет, казалось бы, мало связанный как с сутью изображенного, так и с ремеслом Хофмана. Однако именно зеркало служит в основной мере средством раскрытия образа и обогащает символическую значимость этого произведения.

Строгий профиль, отраженный в зеркале, является аллюзией на портретные медали, намекая на профессию портретируемого [Hausschild 2004, p. 109]. Антикизированная рама зеркала – эдикула, вкупе с италянизированной архитектурой комнаты и скульптурным картушем демонстрировала гуманистическую просвещенность заказчика. Едва ли не впервые в немецкой живописи изображение плоского зеркала, бывшего предметом экспорта из Италии в первой половине XVI столетия и являвшееся в Германии и за ее пределами объектом престижа, подчеркивало благосостояние и социальный статус изображенного.

Значение зеркала как символа “*vanitas*”, по нашему мнению, могла подчеркнуть эдикула, форма которой восходит к обрамлениям античных надгробий. С. Хаусшильд указала на важность формального и символического взаимоотношения четко вырисовывающейся за фигурой тени и отражения в портретах художника, имеющими близкие ассоциации уже в культуре античности и Средневековья. Символику бренности земного существования подчеркивал и данный на пилястре возраст изображенного [Hausschild 2004, p. 110–111].

Наконец, Пенц должен был намекнуть и на собственное профессиональное мастерство. Исходя из того, что зеркало служило важным вспомогательным средством для выявления ошибок художника, и утверждения Плиния, что живопись состояла из противопоставления света и тени, мастер претендовал на подтверждение точности перспективы, не нарушающей античных правил [Hausschild 2004, p. 110–112]. Возможно, отображая модель в ином ракурсе, зеркало некоторым образом интерпретировало начатый еще Леонардо и Микеланджело и обретший в то время в Италии популярность спор между приверженцами скульптуры и живописи

в искусстве в пользу последней. Вероятнее всего, суть знаменитой дискуссии была знакома Г. Пенцу, и он попытался реабилитировать живопись. Перспективные эффекты и иллюзионистические изображения могли служить своеобразной «рекламой» качества живописи Пенца.

Портрет нюрнбергского фельдмаршала Зебальда Ширмера⁴ (1545, Нюрнберг, Германский национальный музей), созданный для городской ратуши, несомненно связан с восходящей к античности итальянской традицией изображения прославленных полководцев. Атрибуты его профессии – доспехи и оружие, одновременно служившие и символом престижа, – занимают важнейшее место в произведении, конкурируя по важности с характеристикой модели. Доспехи в европейской живописи служили идеальным средством для передачи отражения. На них концентрируется внимание зрителя, и они становятся объектом, на поверхности которого появляются иллюзорные образы: на латах прослеживаются очертания окон, а шлем отражает четкий профиль полководца. Иллюзия снова становится способом героизации сразившегося с турками под знаменем императора Ширмера.

Если отражение на прямой поверхности зеркала скорее служило подтверждением безупречности исполнения, то в данном случае – мастерства художника, которому удалось не только представить игру рефлексов на отполированных доспехах, но и включить в него сложное изображение лица, имеющее символическую значимость⁵.

Сохранившееся оригинальное обрамление портрета выступает одновременно рамой окна в иллюзорное пространство картины. Латинская надпись на раме обычно располагалась на иллюзорных парапетах немецких «гуманистических» портретов эпохи Ренессанса. Надпись поворачивается по периметру, уподобляясь круговому расположению хвалебного текста на медали.

Содержание текста собирало в себе ряд смысловых значений картины и подтверждало символику самого изображения:

⁴ Согласно К. Лёхеру, обычай запечатлевать служивших полководцев пришел из Италии, где им посвящалось конное изображение или статуя. Из конца XIV в. происходит портрет Нюрнбергского полководца Петера Штримера и Иоанна Хабваста Эхингера, прежде находившиеся в коллекции Хартмана Шеделя в Нюрнберге, скопированные на пергаменте в книгу памятных записей Лазаруса Хольцшюэра (семейное собрание Хольцшюэров) [Löcher 1997, p. 398].

⁵ В данном случае уместна отсылка к отраженному в выпуклом зеркале автопортрету Понтормо, в котором, среди прочих, схожим образом решались и поставленные перед Пенцом задачи.

“FORTIA PRO CELEBRI PATRIA TVLIT ARMA SEBALDVS / SHCIRMERVS, TVRCAS, MARCHIACOSQVE PREMENS // ILLIVS EXPRESSIT VIVOS IN IMAGINE VVLTVS / QVI NES-CIT GRAPHICA PENZIVS. ARTE PAREM // ILLE SED IFFI-GIEM PATRIA DONAVIT HABENDAM / CVI SVA NOTA FIDES, SANGVINE, CORDE, MANV // HVIC OPTAT PLACIDAE FOE-LICIA TEMPORA PACIS / AVT FORTUNATOS IN PIA BELLA DVCES” (Смелое оружие носил Зебалд Ширмер для священной Родины, преследуемой турками и маркграфами. Жизнеподобные черты того [человека], отражены в портрете Пенца, в искусстве рисования которому нет подобных. Но тот преподнес изображение городу во владение, чтобы подтвердить свою верность в сердце, крови и руках. Он пожелал ему благополучных времен счастливого мира или благословенного предводителя в войнах за веру). Надпись указывала на профессиональную принадлежность портретируемого и делала похвалу изображенному как доблестному воину и защитнику Родины. Но, что интересно, основное предназначение текста – восхваление искусства Пенца, блестящего рисовальщика и живописца, а также гражданина, любящего и почитающего свой родной город. Однако восхваление мастерства художника служило усилению значимости и самого портретируемого. Согласно К. Лёхеру, уже тот факт, что Ширмер заказал свой портрет самому успешному мастеру Нюрнберга и подарил его ратуше, приравнивается к его значению как памятнику [Löcher 1997, p. 398].

Многое в портрете Сигмунда Бальдингера (1545; с 2010 г. – частное собрание, ранее: Кассель, Городской музей) (рис. 2), объясняется социальным статусом заказчика. Бальдингеры – патрицианский род из Ульма. Отец С. Бальдингера, Альбрехт, был канцлером епископа Регенсбуга; в 1489 г. ему был выдан подтверждающий патрицианское происхождение рода патент самим императором Фридрихом III. И если старший сын Альбрехта, Ганс (1502–1575), принял духовный сан и остался в городе, то младший, Сигмунд (1510–1558), принял лютеранство и вынужден был в 1529 г. бежать из Баварии. Он стал успешным купцом, осел в Нюрнберге, в 1543 г. был принят в Большой совет города, а в 1545 г. вернулся в Ульм, чтобы и там занять место в муниципалитете.

Происхождение портрета 1545 г. очевидно связано с переездом С. Бальдингера в Ульм и стремлением заказчика подтвердить свое высокое общественное положение, занимаемое им прежде в Нюрнберге. Внушительная поза, богатая одежда, модная стрижка, антураж и, наконец, перчатки в правой руке Бальдингера являлись неотъемлемыми атрибутами интернационального, в частности, итальянского придворного портрета. Кольцо с гербом и инициалами



*Рис. 2. Георг Пенц. Портрет аугсбургского купца
Сигмунда Бальдингера, 1545.*

С 2010: частное собрание.

Ранее: Кассель, Городской музей

(<https://goo.su/5jMp>)

на указательном пальце левой руки адресовало к происхождению Бальдингера. «Скромно» прикрытый черной атласной мантией с меховым подбоем меч, также атрибут патрицианского портрета, намекает не только на врожденное благородство, но и на активность духа модели. Скульптурный картуш, напоминающий декоративные гротескные гравюры, создаваемые Пенцом в 1520-е гг., по обыкновению являлся аллюзией на эрудированность и приверженность классическим идеалам эпохи Возрождения как заказчика, так и художника.

Сходство в позе модели и организации углового пространства комнаты заднего плана с «Портретом молодого человека с лютней» А. Бронзино (ок. 1535, Флоренция, Уффици) обнаруживает лишь внешнее родство. Элегантность позы итальянца сменяется импозантностью и устойчивостью позы немца. Угловое пространство у Бронзино сравнительно глубоко и сходится в центре, определяя внимание зрителя на лице. У Пенца, напротив, пространство интерьера неглубоко, но при помощи смещенного в сторону оптиче-

ского центра, подчеркнутого разворотом фигуры Бальдингера и сильного сокращения, художник создает иллюзию большей глубины, чувство пространственного расширения. При этом перспектива сходится на сосуде с водой, находящегося на парапете стены за спиной Бальдингера. Стекло сосуда отражает и комнату, и самого Бальдингера, и иллюзией искаженного пространства демонстрирует обширный и светлый интерьер, невидимый для зрителя.

Этикетка объясняет, что во флаконе содержится вода, используемая в парфюмерных целях, — указание на элегантность, вкус и чувство моды Бальдингера. В дополнение к этой прямой интерпретации существует ряд аллегорических значений, приписываемых сосуду и понимаемых современниками. Хрупкость стекла ассоциировалась как символ бренности, противопоставленной мимолетной материальной роскоши [Schneckenburger-Broschek 1997, p. 228–229]. Так, годом раньше этого портрета Пенц создал, очевидно навеянную произведениями Джорджоне и Тициана, «Спящую» или «Ванитас» (1544, Лос-Анджелес, Музей Нортон Саймона), обнаженную женщину, лежащую в комнате у стены, в нише которой среди прочих атрибутов бренности художник изобразил два стеклянных флакона — темного и светлого стекла, вероятно, противопоставив не столько любовь земную и небесную, сколько вид намерения: греховного или праведного. Кристальная чистота сосуда и воды в портрете Бальдингера в таком случае намекает на чистоту помыслов заказчика. Именно в этом символическом значении в искусстве преимущественно Северного Возрождения сосуда появляются в качестве атрибута Девы Марии, приобретая особую популярность в теме Благовещения. И если Пенц мыслил в таком ключе, то флакон с чистой водой олицетворяет надежду: недавно избранный в Большой совет, родовитый и успешный предприниматель Бальдингер по-прежнему полон надежд на будущее.

Наконец, качество исполнения — это неизменная демонстрация искусства самого Г. Пенца. Всего через два года после создания этого портрета мастерство художника будет оценено Иоганном Нейдёрфером, известным нюрнбергским каллиграфом, математиком, педагогом и писателем, другом Дюрера, в своем сочинении «Известия о художниках и мастерах» (1547) указавшем, что в иллюзорном изображении стекла, воды, а также в умении использовать перспективу, Г. Пенц показал очень большие способности⁶.

⁶ Neudörffer J., Gulden A. Des Johann Neudörfer Schreib- und Rechenmeisters zu Nürnberg Nachrichten von Künstlern und Werkleuten daselbst aus dem Jahre 1547 / Ed. G.W. Lochner // *Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance* Wien. 1875. Bd. 10. S. 137.



*Рис. 3. Георг Пенц. Портрет Йорга Херца, 1545.
Карлсруэ, Государственное художественное собрание
(<https://goo.su/5JmS>)*

На одном из лучших портретов Г. Пенца этого периода представлен Йорг Херц (1545, Карлсруэ, Государственное художественное собрание) (рис. 3) – ювелир, главный мастер монетного двора Нюрнберга, человек, ответственный за чистоту золота.

Атрибутами, отсылающими к профессии заказчика, служат циркуль в руке и весы в небольшом шкафчике с арками на столе, а знатность и социальный статус подчеркнуты дважды изображенным родовым гербом: над весами и на перстне указательного пальца. Но в отличие от предыдущих изображений, где мастер предпочел сохранить пространственную дистанцию между зрителем и портретируемым, в этом варианте она сокращена до такой степени, что создается впечатление соприсутствия. Одновременно неглубокий интерьер комнаты дан в сильном перспективном сокращении, разворачивающимся по диагонали картины, что определяет иллюзорно-психологический эффект нашего нахождения в комнате. Этот прием, где совмещены близкая дистанция и со скошенным пространством описывает Э. Панофский в гравюре Дюрера «Св. Иероним» [Панофский 2004, с. 87–92]. Конечно, Пенц, будучи учеником Дюрера, ориентировался на его вещь. Но если Дюрер такого рода прием применил для создания интимного настроения, то его ученик оказался более прямолинеен и расчетлив.

Математическая точка схода находится прямо на сосуде, имеющим изобразительное и символическое сходство с сосудом на предшествующем портрете. Зрительно «раздвигая» пространство, стекло отражает два окна, в сторону которых задумчиво и напряженно смотрит Херц. В этом же году Пенцем был создан аллегорический образ Меланхолии с циркулем в руке и стеклянным сосудом нише (1545, Поммерсфельден, Дворец Вайсенштайн). Возможно, взгляд портретируемого, отведенный от зрителя, вкуче с атрибутами намекает на темперамент.

Чистая реальность несовершенна и не в состоянии создать полноты художественного образа произведения, его символической значимости и дать исчерпывающую характеристику модели. Лишь вводя определенные формы и эффекты иллюзии, значимость которых была понятна современникам, появляется возможность создать портрет-картину, определяющую статус, профессию и ранг портретируемого, и одновременно продемонстрировать искусство художника. Иллюзия и реальность, перекликаясь, создают определенное символическое поле, внутри которого следует понимать изображения. Тенденция найдет свое продолжение в живописи XVII в.

Литература

- Пановский 2004 – *Пановский Э.* Перспектива как «символическая форма». СПб.: Азбука-классика, 2004. 336 с.
- Aikema, Brown 1999 – *Renaissance Venice and the North. Crosscurrents in the time of Durer, Bellini, and Titian / Ed. by B. Aikema and B.L. Brown.* London: Thames and Hudson, 1999. 703 p.
- Dyballa 2014 – *Dyballa K.* Georg Pencz. Künstler zu Nürnberg. Berlin: Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft, 2014. 484 S.
- Gmelin 1966 – *Gmelin H.G.* Georg Pencz als Maler // *Müncher Jahrbuch der bildenden Kunst.* 1966. Bd. 17. S. 49–126.
- Hausschild 2004 – *Hausschild S.* Spiegelbild und Schatten. Bildnisse des Sebald Schirmer und des Jakob Hofmann von Georg Pencz // *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums.* Nürnberg: Verlag des Nationalmuseums, 2004. S. 105–114.
- Löcher 1997 – *Löcher K.* Die Gemälde des 16. Jahrhunderts. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg. Nürnberg: Germanisches Nationalmuseum, 1997. 661 S.
- Schnekerburger-Broschek 1997 – *Schnekerburger-Broschek A.* Altdeutsche Malerei. Staatliche Museen Kassel. Die Tafelbilder und Altäre des XIV. Bis XVI. Jahrhunderts in der Gemäldegalerie Alte Meister und im Hessischen Landesmuseum Kassel. Eurasburg: Edition Minerva, 1997. 326 S.

References

- Panofskii, E. (2004), *Perspektiva kak "simvolicheskaya forma"* [Perspective as "Symbolic Form"], Azbuka-classic, Saint Petersburg, Russia.
- Aikema, B. and Brown, B.L. (eds.) (1999), *Renaissance Venice and the North. Crosscurrents in the time of Durer, Bellini, and Titian*. Thames and Hudson, London, UK.
- Dyballa, K. (2014), *Georg Pencz. Künstler zu Nürnberg*, Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft, Berlin, Germany.
- Gmelin, H.G. (1966), "Georg Pencz als Maler", *Müncher Jahrbuch der bildenden Kunst*, vol. 17, pp. 49–126.
- Hausschild, S. (2004), "Spiegelbild und Schatten. Bildnisse des Sebald Schirmer und des Jakob Hofmann von Georg Pencz", in *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums*, Verlag des Nationalmuseums, Nürnberg, Germany, pp. 105–114.
- Löcher, K. (1997), *Die Gemälde des 16. Jahrhunderts. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg*, Verlag des Nationalmuseums, Nürnberg, Germany.
- Schnekerburger-Broschek, A. (1997), *Altdeutsche Malerei. Staatliche Museen Kassel. Die Tafelbilder und Altäre des XIV. bis XVI. Jahrhunderts in der Gemäldegalerie Alte Meister und im Hessischen Landesmuseum Kassel*. Edition Minerva, Eurasburg, Germany.

Информация об авторе

Надежда А. Истомина, кандидат искусствоведения, Государственный музей изобразительных искусств имени А.С. Пушкина, Москва, Россия; 119019, Россия, Москва, Волхонка, д. 12; nadejda.istomina2010@yandex.ru

Information about the author

Nadezhda A. Istomina, Cand. of Sci. (Art Studies), The Pushkin State Museum of Fine Arts, Moscow, Russia; bld. 12, Volhkonka St., Moscow, Russia, 199019; nadejda.istomina2010@yandex.ru