

Л.В. ФРОЛОВА

# ИКОНОГРАФИЯ И КОМПОЗИЦИЯ ПОРТРЕТОВ ИМПЕРАТОРА МАКСИМИЛИАНА I ГАБСБУРГА: ЗНАЧЕНИЕ И ЭВОЛЮЦИЯ

---

---

**Людмила Валерьевна Фролова,**

Государственный Эрмитаж,  
научно-просветительный отдел,  
экскурсовод  
Дворцовая набережная, д. 34,  
Санкт-Петербург, 190000, Россия

Санкт-Петербургский государственный университет,  
Институт истории,  
аспирант  
Университетская наб., д. 7/9,  
Санкт-Петербург, 199034, Россия

E-mail: mila\_grafik@mail.ru

---

---

**Реферат.** В статье впервые рассмотрены особенности иконографии и композиции портретов императора Максимилиана I Габсбурга, обусловленные их назначением. В портретах для официальных учреждений сформирован образ правителя, наделенного легитимной властью. Гравированные портреты и изображения на монетах, предназначенные для широкой публики, прославляют отважного рыцаря и организатора Крестового похода. В изображениях Максимилиана I как частного лица особенно важна тема сохранения памяти после смерти. Выявлены особенности эволюции образа императора. Вне зависимости от техники, символики, композиции и назначения портретов в ранних из них император предстает более «земным», близким. Образ императора исполнен уверенности в себе, ощущения собственной силы и власти. В поздних портретах появляются нотки мистического настроения, образ становится более возвышенным, отстраненным, отдаленным от реальности. В этом видится, с одной стороны, уси-

ление представлений о сакральности власти императора, с другой — осмысление портрета как увековечивание памяти о человеке, чтобы обеспечить ему вечную жизнь.

**Ключевые слова:** Максимилиан I, портрет, официальное искусство, монеты, А. Дюрер, Г. Бургкмайр, Б. Штригель, А. де Предис.

**Для цитирования:** Фролова Л.В. Иконография и композиция портретов императора Максимилиана I Габсбурга: значение и эволюция // Обсерватория культуры. 2016. Т. 13. № 4. С. 451—457.

**И**мператор Максимилиан I Габсбург — один из наиболее часто портретируемых правителей своего времени. Изображения императора создавались по разным случаям и с разными целями, которые обуславливали выбор материалов, особенности иконографии и композиции. Портреты на монетах, медалях и гравюрах служили целям императорской пропаганды. Живописные портреты заказывали по разным причинам: это и картины для официальных учреждений, и изображения, написанные по личным случаям.

Частным вопросам, связанным с изучением портретов Максимилиана I, уделяли внимание многие исследователи, начиная с первого десятилетия XX века. Среди них — Л. фон Бальдасс [1], М. Гайзберг [2], К. Доджсон [3], Г. Йохим [4], Л. Сильвер [5], К. Лубер [6], Ф. Полерос [7] и др. В русскоязычной историографии некоторые живописные портреты Максимилиана рассмотрены в диссертации Н.А. Истоминой [8]. Мы постараемся выявить осо-

бенности иконографии и художественного языка, связанные с назначением портрета, и проследить их эволюцию в течение жизни императора. Несмотря на неугасающий интерес исследователей к искусству круга Максимилиана I, эти вопросы остаются недостаточно освещенными в историографии.

## ПОРТРЕТЫ ИМПЕРАТОРА ДЛЯ ОФИЦИАЛЬНЫХ НУЖД

**В** официальной иконографии Максимилиана важную роль играют атрибуты власти. Перечень этих предметов варьируется в соответствии с изменением статуса Максимилиана от бургундского герцога до императора Священной Римской империи. Облику герцога соответствуют обнаженный меч, доспехи, мантия, герцогская корона. В 1486 г. Максимилиан становится римским королем, и в его изображениях появились скипетр, держава, мантия с мехом горностая, королевский герб с одноглавым орлом. Императорская корона и имперский герб с двуглавым орлом — атрибуты Максимилиана I после коронации в 1508 году. Тот или иной набор атрибутов не связан напрямую с датой создания портрета, а определяется его назначением. Так, один из примеров изображения Максимилиана как бургундского герцога — витраж из капеллы Святой Крови в Брюгге, созданный около 1496 года.

Значительное число портретов Максимилиана I было исполнено в мастерской придворного художника Б. Штригеля, очевидно, с использованием некоего шаблона. Максимилиан изображен, как правило, в профиль или в легком трехчетвертном обороте. Композиция погрудного портрета позволяет сосредоточить внимание не только на лице, но и на руках, одежде и аксессуарах. Атрибутам уделено существенное внимание. Портреты кисти Б. Штригеля отличаются тщательностью в передаче материалов и фактур. Драгоценные ткани, камни, жемчуг кажутся объемными, осязаемыми. Фигуре присуща статуарная неподвижность, что заставляет воспринимать изображение как образ для предстояния, а не просто портрет. Ощущение отстраненности усиливает парад, за которым зачастую располагается фигура. Сходное впечатление производят портреты Карла Великого и Сигизмунда кисти А. Дюрера (1512–1513, Нюрнберг, Германский национальный музей). Лицо императора превращено в застывшую маску без выражения. Оно также становится своего рода атрибутом — на нем акцентированы фамильные черты Габсбургов: массивная нижняя челюсть, выступающая нижняя губа, нос с горбинкой. Последняя деталь, придающая Максимилиану сходство с Цезарем, была особенно важна для императо-

ра, одержимого идеей поиска античных предков для доказательства легитимности своих прав на трон Священной Римской империи [7, S. 101–102]. Эти части лица особенно отчетливо видны при изображении в профиль. Возможно, именно поэтому Б. Штригель избрал этот ракурс, нехарактерный для немецкого портрета его времени. При этом в поздних портретах черты лица становятся более правильными, а композиция более величественной.

Среди аксессуаров, с которыми изображали Максимилиана, особое значение имеет орден Золотого руна — единственный неотъемлемый атрибут императора. Высший орден Бургундии служил напоминанием о тесной связи императора с этой территорией. Портреты императора стали одним из средств борьбы за бургундское наследство, которую Габсбургам пришлось вести после смерти первой супруги Максимилиана Марии Бургундской. Нидерландский художник Й. ван Клеве написал портрет юного Максимилиана с гвоздикой в руках (1509–1510, Вена, Музей истории искусства). Композиция и иконография этого портрета соответствуют типичным нидерландским свадебным портретам, возраст изображенного также напоминает о том времени, когда Максимилиан в первый раз стал женихом. Такой портрет, очевидно, задумывался как документ, напоминавший о браке Максимилиана и Марии, который давал Габсбургам возможность претендовать на территорию Нидерландов. Именно такая публичная функция портрета, созданного в традиции портретов частных, особенно вероятна, учитывая внушительное число копий этого изображения. В связи с аналогичной необходимостью несколько раз перевыпускались свадебные монеты и медали с портретами Максимилиана и Марии.

## ПОРТРЕТ КАК ИНСТРУМЕНТ ПРОПАГАНДЫ

**М**аксимилиан уделял особое внимание портретам на монетах. К началу XVI в. в монетном и медальерном искусстве был выработан канон, восходящий к искусству Рима эпохи Империи. Согласно этому канону на аверсе помещалось профильное изображение правителя, выпускавшего монеты. Такие портреты должны были легко читаться и верно передавать индивидуальные особенности внешности [9, с. 175]. Император тщательно следил за изготовлением штемпелей для аверсов с его портретом. В письме мастеру Б. Буркхарту от 6 февраля 1501 г. он подробно описал необходимые изменения, уделив внимание не только портретному сходству, но и общему впечатлению от изображения [10].

Образ, распространявшийся с помощью монет, — образ рыцаря. Вне зависимости от прочих атрибутов Максимилиан изображен в доспехе в виде хорошо сложенного, статного мужчины. Очевидно стремление императора сыграть на той притягательности, которой неизменно обладал образ рыцаря, наделяемый помимо доблести и военной славы такими неотъемлемыми чертами, как благородство, верность слову, щедрость, сословная солидарность, сострадание и справедливость [11, с. 135–137].

Именно образ рыцаря культивировался и в другом массовом виде искусства, поставленном на службу императору, — в гравюре, ставшей не менее важным средством популяризации его личности. Максимилиан I вполне оценил его значение для нужд пропаганды, что отразилось в создании масштабных графических комплексов «Триумфальной арки» и «Триумфальной процессии». Гравюры Г. Бургкмайра (1508 Н.V.323) (здесь и далее обозначения гравюр приводятся в соответствии с нумерацией, принятой в справочнике Ф.В.Г. Хольштейна [12]) и Д. Хопфера (1518, Н.XV.88), изображающие Максимилиана I в образе св. Георгия, несмотря на явное несходство, создавались с одной и той же целью. Среди задач ордена Св. Георгия, с которым был тесно связан император, была борьба с турецкой угрозой. Видимо, появление гравюр связано с повышением интереса императора к идее организации Крестового похода.

Ксилографии Г. Бургкмайра появились в 1508 г., в год образования Камбрейской лиги, целью которой провозгласили организацию похода против турок, а также год коронации императора. Образ св. Георгия в данном контексте мог быть связан с идеей о том, что именно император объединяет всех христиан, подобно тому, как их объединяет св. Георгий, призывая на борьбу с неверными. Гравюра Г. Бургкмайра была создана как часть серии из двух листов, на одном из которых был изображен св. Георгий (Н.V.253), а на другом — император, уподобленный этому святому. Образцом для обеих гравюр послужила ксилография «Св. Георгий» Л. Краха Старшего (1507, Н.VI.81.I.a) [4, р. 8].

Сохранилось несколько оттисков ксилографий Г. Бургкмайра, отпечатанных на пергаменте с применением золота [5, р. 9–10]. За исполнением этих оттисков тщательно следил немецкий гуманист, аугсбургский историограф К. Пойтингер, контролировавший исполнение художественных заказов императора [13, с. 97–98]. Драгоценные материалы должны были сделать гравюру аналогом роскошной миниатюры. Возможно, этот небольшой тираж был предназначен для знатных рыцарей, потенциальных участников Крестового похода. Существуют и более скромные оттиски этой гравюры на бумаге, адресованные, очевидно, более широкому кругу



Г. Бургкмайр Старший.  
Конный портрет императора Максимилиана I.  
Ксилография (1508)

зрителей. Они создавались с тех же досок, но десятилетием позже (дата 1508 г., заменена на 1518 г.), когда Максимилиан вновь заявил о необходимости организации Крестового похода [14, с. 394–396]. В композиции Г. Бургкмайра на первый план выходит образ воина, благородного рыцаря. Об этом напоминает и роскошный доспех, и величественная композиция, лишенная динамики, присущей изображению св. Георгия. Конная фигура Максимилиана напоминает памятник, наподобие конных монументов Марка Аврелия и итальянских кондотьеров. Эта ассоциация с античным искусством усиливается за счет античного облика архитектуры на заднем плане. Изображение не столько призывает к Крестовому походу, сколько чествует императора как победителя.

В гравюре Д. Хопфера фигура Максимилиана возвышается на фоне бескрайнего простора, увиденного с недостижимой высоты. Пейзаж за его спиной уходит к горизонту и будто парит в воздухе. В композиции Г. Бургкмайра преобладает нарядное, декоративное начало, гравюра создает ощущение силы, богатства и величия. Образ, созданный Д. Хопфером, иной. Торжественность, близкая к мистическому благоговению, появляется в этом листе.

## ИЗОБРАЖЕНИЯ ИМПЕРАТОРА КАК ЧАСТНОГО ЛИЦА

Помимо официальных изображений Максимилиана создавались его портреты в образе частного лица, среди которых наиболее известны работы А. де Предиса и Б. Штригеля. Портретисты чаще всего изображали Максимилиана в профиль, что не вполне характерно для немецкой портретной живописи его времени. Возможно, помимо стремления подчеркнуть важную физиономическую особенность императора, это



Б. Штригель. Семья императора Максимилиана I. Живопись на липовой доске (между 1515 и 1520)

обусловлено итальянским влиянием, проникшим ко двору с миланцем А. де Предисом. Портрет 1502 г. (Вена, Музей истории искусств) — одно из ранних погрудных, строго профильных изображений Максимилиана, более ранние — преимущественно «почти в профиль». При этом торс на картине А. де Предиса развернут в три четверти, что позволяет детально воспроизвести цепь и знак ордена Золотого руна. Эта черта присутствует и в ряде более поздних живописных изображений императора, переходя даже в скульптуру. Примером тому может служить уплощенный бюст работы Г. Томана (ок. 1515, Мюнхен, Баварский национальный музей).

Из портретов, созданных Б. Штригелем, особенно оригинален групповой портрет Максими-

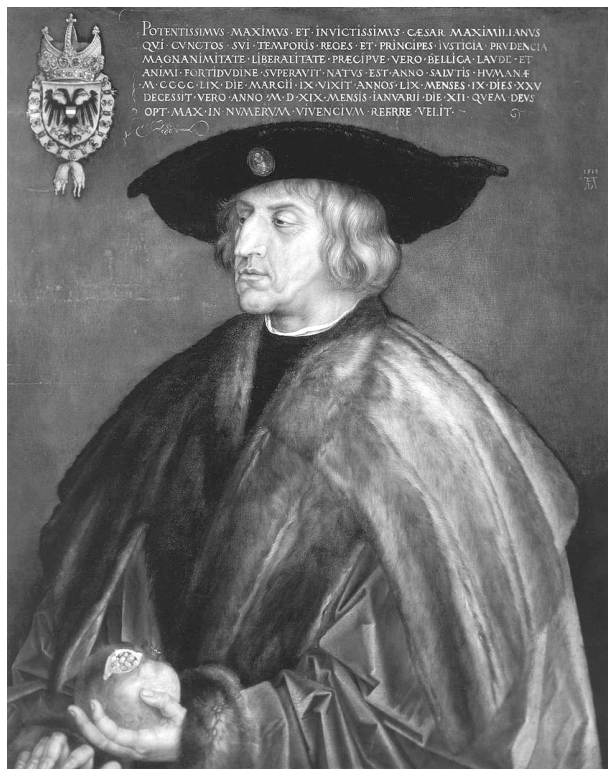
лиана в кругу семьи (1515–1520, Вена, Музей истории искусств). Скрупулезность в передаче деталей, типичная для работ Б. Штригеля, здесь сохраняется, однако образ становится более человечным, уходит застылость и отстраненность. Вместо масок появляются живые лица. Портрет производит впечатление чего-то уютного, близкого. Далеко не сразу бросаются в глаза надписи, сообщающие о том, что семейство императора уподоблено Святой родне. В облике Максимилиана изображен Клеопа, Мария Бургундская стала Марией Клеоповой. Сыновьям Марии и Клеопы уподоблены Филипп Красивый, его сыновья Карл и Фердинанд, а также Людовик Венгерский, обвенчавшийся в 1515 г. с внучкой Максимилиана I Марией. С натуры написать такой портрет невозможно, к моменту его создания ни Марии Бургундской, ни Филиппа Красивого в живых уже не было. Реальные родственные связи также отошли на второй план перед необходимостью найти моделей для Святой родни. Идея создания такого портрета принадлежит венскому гуманисту И. Куспиниану, считавшему, что образ императора достоин стать алтарным образом для домашней капеллы [6, р. 167–168]. Идея молитвенного отношения к фигуре правителя — не изобретение И. Куспиниана. В автобиографических сочинениях Максимилиана прослеживаются мотивы, напоминающие о жизни Христа. Рождению императора предшествовало появление кометы, в детстве он, беседуя с учителями, поражал их зрелостью своих рассуждений. На уровне иконографии эта связь прослеживается при изображении сцен въезда в город. Конная фигура императора напоминает фигуру Христа, а город приобретает черты сходства с Иерусалимом. Эта особенность не уникальна для изображений Максимилиана I: мотив входа Христа в Иерусалим традиционно использовался при организации коронационных процессов средневековых монархов и процессий въезда правителя в город [15, с. 299]. Однако стремление сблизить образ императора с образами Христа и святых отчетливо дает о себе знать лишь в достаточно поздних памятниках, созданных в течение последнего десятилетия жизни Максимилиана I.

Особое место среди изображений императора занимают портреты работы А. Дюрера. В их основе — рисунок, сделанный мастером с натуры в 1518 г. (Вена, Графическое собрание Альбертина). Именно он стал не просто образцом, но даже картоном [6, р. 153] для двух живописных изображений Максимилиана (1519, Нюрнберг, Германский Национальный музей; 1519, Вена, Музей истории искусства) и гравюры, также появившейся около 1519 г. (H.VII.255). Эти портреты, очевидно, создавались уже после смерти императора, скончавшегося 12 января 1519 г. (об этом говорит надпись

на нюрнбергском портрете). До сих пор не вполне ясно, для чего был написан этот портрет. Существует гипотеза, что это не окончательный вариант, а моделло, увидев которое заказчик пожелал внести некоторые изменения, учтенные при создании портрета из Вены.

Однако различия в иконографии портретов слишком существенны. Портреты отличает принципиально различный набор атрибутов, согласовать который было бы возможно и разумно до начала работы над картиной. Более верным кажется предположение, что этот портрет создавался в качестве штандарта для коронационной процессии Карла V [6, р. 167–168]. Об этом говорит не только то, что изображение нанесено на холст — материал, особенно подходящий для такой цели, но и очевидная поспешность, с которой портрет был написан. А. Дюрер вылепил формы крупными, пастозными мазками, положенными поверх тонких слоев краски, едва скрывающих фактуру плотного холста. Формы решены обобщенно, мелкие детали практически отсутствуют, волосы, аксессуары трактованы порывистыми, беглыми штрихами. Руки выглядят не вполне убедительно, левая рука кажется чересчур малой для массивного граната, который держит император. Это тоже наводит на мысль о поспешности, с которой, возможно, художнику пришлось работать, однако эта поспешность не привела к потере выразительности. Цельный силуэт, отсутствие подробности придают портрету ощущение монументальности, мощный торс служит будто величественным постаментом для головы. Однако при этом в портрете нет застылости, за счет мощной линии, то очерчивающей контур, то пропадающей в мягких переходах между фигурой и фоном, создается чувство внутренней динамики. Оно усиливается за счет работы с цветом и светом. Сочетание пастозных и прозрачных мазков наполнило образ трепетом жизни. Контрасты изысканного серебристо-голубого фона и яркого терракотового цвета на освещенных частях одеяния императора создают ощущение напряжения, ирреальности, мистической сущности изображенного.

Портрет из Вены построен принципиально иначе. Императорский герб уменьшился и засветился золотом, его обвила цепь ордена Золотого руна, исчезнувшая с шеи. Тщательнее проработаны детали: мех воротника, мышцы лица, морщины вокруг глаз. Ощущение монументальности при этом усиливается за счет более жесткой работы с линией и изменения пропорций фигуры относительно фона. Лицо, композиционный и смысловой центр, помещено в оптическом центре картины и выделено ярким светом. Освещенные участки формируют упругую изогнутую линию, которая начинается изображением императорского герба в верхнем углу, проходит через лицо



А. Дюрер. Император Максимилиан I.  
Липовая доска, масло (1519)

императора и, спускаясь по складкам левого рукава, оканчивается изображением граната. Затемненные участки фона и одеяния усиливают это движение. Гранат и герб — крайние точки этой дуги, проходящей через композиционный центр. Художник будто сопоставляет их или, напротив, противопоставляет друг другу. Примечательно, что гранат написан без красного цвета, его оттенок золотистый, что усиливает сходство граната и герба, выполненного золотом.

Символика граната сложна и противоречива. В этой детали исследователи видят и знак изобилия, и милосердие императора, и единство народа и государя [16, с. 184]. С другой стороны, гранат — один из символов христианской церкви. Император — глава христианского мира, под его началом объединяются христианские народы. Власть земная и власть небесная соединяются в образе императора, и на портрете именно лицо императора ложится между гербом и гранатом — между церковью и государством. Сходная идея неоднократно звучит в официальном искусстве Максимилиана I: особенно отчетливо — в текстах, которыми сопровождаются гравюры «Триумфальной арки». Одновременно в руке младенца Христа гранат становится символом воскресения. Это толкование также уместно именно для посмертного портрета. Воскресение души после Страшного Суда и последующее вечное блаженство, обозначенные плодом граната, будто бы про-

тивопоставлены земным благам — власти и рыцарской славе, о которых напоминают императорский герб и орденский знак. И в этом противопоставлении первенство художник отдает христианскому символу: гранат не только выделен светом, линии и контуры слагаются в систему указателей, которые ведут взгляд зрителя к гранату в руке императора. Венский портрет Максимилиана I, таким образом, можно толковать как отражение темы *vanitas* в искусстве немецкого Возрождения, как утверждение бренности земных благ перед непреходящим значением вечной жизни души.

Оба портрета Максимилиана I кисти А. Дюрера — величественные и дистанцированные от зрителя обобщенные образы, способные обеспечить достойную память о человеке не только при его жизни, но и после смерти. Идея противопоставления «смертной телесной оболочки и вечноживущего духа» нашла отражение в иконографии немецких портретов первой трети XVI в. [8, с. 14]. И портреты Максимилиана кисти А. Дюрера — важная веха на этом пути. При принципиальной разнице содержания оба изображения служат будто бы вечными памятниками: нюрнбергский портрет — императору, венский — человеку и христианину. Сходное впечатление производят гравюры А. Дюрера, восходящие к упомянутому рисунку. Дата создания гравюры приходится на год смерти императора, и неясно, был ли это официальный заказ или личный проект А. Дюрера. Известно четыре варианта этой гравюры, сделанные с четырех разных досок. Три из них разнятся между собой лишь в рисунке букв и характере отдельных штрихов, однако существенно отличаются от четвертого, окруженного нарядным обрамлением. Еще М. Гайсберг в 1911 г. предположил, что один из этих оттисков был сделан не Дюрером [2, S. 236]. Но в любом случае очевиден факт, что образ императора был настолько востребованным, что разошелся в многочисленных повторениях.

Образ, в котором художники запечатлевали Максимилиана I, был обусловлен тем, на какой круг зрителей был рассчитан портрет. Портреты для официальных учреждений обращаются, в первую очередь, к репрезентации власти и богатства, ориентированные на массового зрителя — создают образ рыцаря. При этом вне зависимости от техники, символики, композиции и назначения портретов в ранних из них император предстает более «земным», близким. В его изображениях преобладают богатство, нарядность, уверенность в себе, ощущение собственной силы и власти. В поздних портретах появляются нотки мистического настроения, образ становится более возвышенным, отстраненным, отдаленным от реальности. В этом видится, с одной стороны, усиление представлений о сакральности власти императора, с другой — осмысление

портрета как памятника, который способен запечатлеть образ человека после смерти и обеспечить ему тем самым вечную жизнь.

#### Список источников

1. Baldass L.V. Die Bildnisse Kaiser Maximilians I // Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses. 1913. № 31. S. 247–334.
2. Geisberg M. Holzschnittbildnisse des Kaisers Maximilian // Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen. 1911. Bd. 32. S. 236–248.
3. Dodgson C. Dürer's Portrait of Maximilian I // The British Museum Quarterly. 1928. Vol. 3, № 3. P. 77–79.
4. Joachim H. Maximilian I by Burgkmair // The Art Institute of Chicago Quarterly. 1961. Vol. 55, № 1. P. 5–9.
5. Silver L. Shining Armor: Maximilian I as Holy Roman Emperor // Art Institute of Chicago Museum Studies. 1985. Vol. 12, № 1. P. 8–29.
6. Luber K.C. Albrecht Dürer and the Venetian Renaissance. Cambridge : University Press, 2005. 268 p.
7. Polleroß F. Tradition und Innovation. Kaiser Maximilian I im Porträt // Kaiser Maximilian und die Kunst der Dürerzeit. München ; London ; New York : Prestel, 2013. S. 101–115.
8. Истомина Н.А. Немецкий живописный портрет 1530–1590-х годов : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Москва : МГУ, 2006. 30 с.
9. Gur'ianova A.K. Ancient Canon on Coins of the Early Modern Period // Actual Problems of Theory and History of Art (St. Petersburg, 28.10.2014–01.11.2014) : Abstracts of communications. St. Petersburg, 2014. P. 175.
10. Жуков К.А., Чернышов К.М. Двойной гульдинер Максимилиана I (1509 г.) как изобразительный источник по истории конского защитного снаряжения начала XV в. // Нумизматический альманах. 2010. № 3 (41). С. 12–23.
11. Семенов В.Е. Социальное время рыцарства // Обсерватория культуры. 2009. № 1. С. 132–139.
12. Hollstein F.W.H. German Engravings, Etchings and Woodcuts ca. 1400–1700. Amsterdam : M. Hertzberger, 1954–1986. Vol. I–XV.
13. König E. Konrad Peutingers Briefwechsel. München : Beck, 1923. 527 S.
14. Chmelarz E. Jost de Negker's Helldunkelblätter Kaiser Max und St. Georg // Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses. 1894. № 15. S. 392–397.
15. Ковалев В.А. Истина мифа власти: континуитет и дисконтинуитет в аккламационных процессиях английских монархов конца XIV — начала XVII века // Королевский двор в Англии XV–XVII веков. Санкт-Петербург, 2011. Т. 7. С. 295–365. (Труды исторического факультета СПбГУ).
16. Черниенко И.Б. Германия на рубеже XV–XVI веков: эпоха и ее видение в творчестве Альбрехта Дюрера : дис. ... канд. ист. наук. Ижевск, 2003. 235 с.

## ICONOGRAPHY AND COMPOSITION OF THE PORTRAITS OF EMPEROR MAXIMILIAN I OF HABSBURG: THE MEANING AND EVOLUTION

LUDMILA V. FROLOVA

State Hermitage Museum, 34 Dvortsovaya Embankment, Saint-Petersburg, 190000, Russia  
Saint-Petersburg State University, 7/9 Universitetskaya Embankment, Saint-Petersburg, 199034, Russia  
E-mail: mila\_grafik@mail.ru

**Abstract.** *The article reveals some iconography and composition features, caused by their purpose, of the portraits of Emperor Maximilian I. The official portraits emphasize the idea of legitimacy of Maximilian. Some of them underline the right of Maximilian I to govern in Burgundy. The engraved portraits and portraits on coins, which could be seen by a lot of people, deal with the idea of crusade and form the image of valorous knight. The portraits painted for private goals strive to commemorate the person himself first of all. The early works demonstrate a rich, powerful, strong and self-confident figure. Among the typical characteristics of the later portraits, there are the increased distance between the picture and spectator, and the portrait's special sacral sense.*

**Key words:** Maximilian I, portrait, official art, coins, A. Dürer, H. Burgkmair, B. Strigel, A. de Predis.

**Citation:** Frolova L.V. Iconography and Composition of the Portraits of Emperor Maximilian I of Habsburg: the Meaning and Evolution, *Observatory of Culture*, 2016, vol. 13, no. 4, pp. 451–457.

### References

1. Baldass L.V. Die Bildnisse Kaiser Maximilians I [Portraits of the Emperor Maximilians I], *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* [Annual of the Art History Collection of the Emperor House], 1913, no. 31, pp. 247–334 (in Germ.).
2. Geisberg M. Holzschnittbildnisse des Kaisers Maximilian [Woodcut Portraits of the Emperor Maximilian], *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen* [Annual of the Art Collection of the Kings of Prussia], 1911, vol. 32, pp. 236–248 (in Germ.).
3. Dodgson C. Dürer's Portrait of Maximilian I, *The British Museum Quarterly*, 1928, vol. 3, no. 3, pp. 77–79.
4. Joachim H. Maximilian I by Burgkmair, *The Art Institute of Chicago Quarterly*, 1961, vol. 55, no. 1, pp. 5–9.
5. Silver L. Shining Armor: Maximilian I as Holy Roman Emperor, *Art Institute of Chicago Museum Studies*, 1985, vol. 12, no. 1, pp. 8–29.
6. Luber K.C. *Albrecht Dürer and the Venetian Renaissance*. Cambridge, University Press, 2005, 268 p.
7. Polleroß F. Tradition und Innovation. Kaiser Maximilian I im Porträt [Tradition and Innovation: Emperor Maximilian I and His Portraits], *Kaiser Maximilian und die Kunst der Dürerzeit* [Emperor Maximilian I and the age of Dürer]. Munich, London, New York, Prestel, 2013, pp. 101–115 (in Germ.).
8. Istomina N.A. *Nemetskii zhivopisnyi portret 1530–1590-kh godov* [German Pictorial Portrait of the 1530–1590s], Cand. philos. sci. diss. Abstr. Moscow, Moscow State University, 2006, 30 p.
9. Gur'ianova A.K. Ancient Canon on Coins of the Early Modern Period, *Actual Problems of Theory and History of Art (St. Petersburg, 28.10.2014–01.11.2014)*. Abstracts of communications. St. Petersburg, 2014, p. 175 (in Eng.).
10. Zhukov K.A., Chernyshov K.M. Dvoinoi gul'diner Maksimiliana I (1509 g.) kak izobrazitel'nyi istochnik po istorii konskogo zashchitnogo snaryazheniya nachala 15th v. [Double Guilder of Maximilian I (1509) as a Primary Source for the History of Horse Armor of the Beginning of the 15th Century], *Numizmaticheskii al'manakh* [Russian and International Numismatic Magazine], 2010, no. 3(41), pp. 12–23.
11. Semenov V.E. Sotsial'noe vremya rytsarstva [Social Time of Chivalry], *Observatoriya kul'tury* [Observatory of Culture], 2009, no. 1, pp. 132–139.
12. Hollstein F.W.H. *German Engravings, Etchings and Woodcuts ca. 1400–1700*. Amsterdam, M. Hertzberger, 1954–1986, vol. I–XV.
13. König E. *Konrad Peutingers Briefwechsel* [Konrad Peutingers Correspondence]. Munich, Beck Publ., 1923, 527 p. (in Germ.).
14. Chmelarz E. Jost de Negker's Helldunkelblätter Kaiser Max und St. Georg, *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* [Annual of the Art History Collection of the Emperor House], 1894, no. 15, pp. 392–397 (in Germ.).
15. Kovalyov V.A. Istina mifa vlasti: kontinuitet i diskontinuitet v akklamatsionnykh protsessiyakh angliiskikh monarkhov kontsa XIV – nachala XVII veka, Korolevskii Dvor v Anglii [The Truth of the Myth of Power: Continuity and Discontinuity in Royal Acclamation Ceremonial in the End of the 14th–Beginning of the 17th century], *Korolevskij dvor v Anglii XV–XVII vekov. Trudy istoricheskogo fakul'teta SpbGU* [Royal Court in England in the 15th–17th centuries. Proceedings of State St. Petersburg University]. St. Petersburg, State St. Petersburg University Publ., 2011, vol. 7, pp. 295–365.
16. Chernienko I.B. *Germaniya na rubezhe XV–XVI vekov: epokha i ee videnie v tvorchestve Al'brekhta Dyurera* [Germany at the Frontiers of the 15–16th Centuries: Epoch and its Vision in Creative Work by Albrecht Dürer], Cand. philos. sci. diss. Abs. Izhevsk, 2003, 235 p.