

Ю. И. Арутюнян

Концепция автопортрета в европейской гравюре XVII века

Автопортрет в искусстве XVII в. приобретает оригинальную и сложную трактовку в живописи и графике европейских мастеров: повышенная эмоциональность, телесные трансформации и театральность превращают жанр в один из наиболее интересных для изучения. Мастера нередко включают собственные изображения в религиозные, исторические и жанровые сцены, активно привлекают язык аллегорий, развивается тип «картины в картине», костюмированного изображения и групповой портрет. В графике наряду с живыми динамичными зарисовками складывается характерная традиция репрезентативной трактовки образа художника в гравюре. Тема творчества отражается в многочисленных «мастерских», представляющих художника в окружении собственных произведений, атрибутов ремесла, учеников и зрителей.

Ключевые слова: западноевропейская гравюра; зарубежная графика XVII в.; образ художника в искусстве; тема творчества в искусстве; портрет в европейском искусстве XVII в.; автопортрет в живописи и графике

Julia I. Arutyunyan

Self-portrait conception in the European engraving of the XVII century

Annotation: Self-portrait in the art of the XVII century acquires an original and complex interpretation in the painting and graphics of European masters: increased emotionality, bodily transformations and theatricality turn the genre into one of the most interesting to study. Masters often include their own images in religious, historical and genre scenes, actively attract the language of allegories, the type of «painting in a picture», costumed images and group portraits develops. In graphics, along with lively dynamic sketches, there is a characteristic tradition of a representative interpretation of the artist's image in an engraving. The theme of creativity is reflected in numerous «workshops», representing the artist surrounded by his own works, attributes of the craft, students and spectators.

Keywords: Western European engraving; foreign graphics of the XVII century; the image of the artist in art; the theme of creativity in art; portrait in European art of the XVII century; a self-portrait in painting and graphics
DOI 10.30725/2619-0303-2023-1-110-116

Автопортрет – это самосознание мастера, отражение концепции творчества, разработка художественного приема, выявление принципа взаимодействия с моделью. Автопортрет – осмысление проблемы – творческой, психологической, социальной. Возникающие на первых шагах творческого пути (Альбрехт Дюрер «Автопортрет», 1484, Альбертина, Вена), в момент расцвета (Рембрандт Харменс ван Рейн «Блудный сын в таверне» (Автопортрет с Саскией на коленях), 1635, Галерея старых мастеров, Дрезден) или в поздний период творчества (Тициан Верчеллио «Автопортрет», ок. 1567, Прадо, Мадрид), автопортреты как демонстрация мастерства, поиск выразительного приема или формулировка творческого кредо становятся не только знаковой вехой на пути художника, но и основой интерпретации мировосприятия, осознания собственного предназначения, диалога со зрителем, спора с коллегами по цеху, саморепрезентации, философии творчества, воззвания к миру. Время – категория, отличающая изобразительное ис-

кусство средневековья и Ренессанса от произведений эпохи барокко. XVII в., осознавая соотношение вечного и сиюминутного как основной конфликт, остро и напряженно чувствует противоречие вневременного характера сюжета и непреодолимой конкретности его воплощения, условной историчности и современности, ценности прошлого и значимости сегодняшнего «здесь и сейчас». Становление системы иерархии жанров в академической художественной традиции приводит к размытости границ и нечеткости понимания жанровой принадлежности любого произведения, совмещение и диалог, поиск доминирующей линии и намеренная игра образами оказываются определяющими факторами при изучении особенностей художественного языка эпохи, будь то «Менины» Веласкеса (1656, Мадрид, Прадо) или «Автопортрет с Саскией» Рембрандта (1635, Дрезден, Картинная галерея).

XVII в. – знаковый рубеж в понимании места и роли творческой личности, отделивший средневекового мастера, члена

Концепция автопортрета в европейской гравюре XVII века

цехи и гильдии, связанного с устоявшейся традицией, и ренессансного придворного художника от фигуры, типичной для Нового времени, эпохи появления европейских Академий художеств и рынка произведений искусства [1]. Самосознание независимого мастера претерпевает очевидные изменения, стремление позиционировать себя и свое творчество в системе координат, связывающей талант, созидательную активность, профессиональный успех и востребованность становится одной из доминирующих тем в искусстве.

XVII столетие – эпоха автопортрета, именно в этом жанре образ художника приобретает особую смысловую выразительность, многоплановую трактовку и глубину [2]. Мастер и творчество – тема, занимающая особое место в живописи и гравюре XVII в.: от аллегории до жанровой сцены, портрета или натюрморта с атрибутами искусства. Язык иносказаний, игра образами, карнавальное начало и театральность наполняют мимику, жесты и костюмы персонажей дополнительным смыслом, трансформирующим портрет. «О чем же можно судить по автопортрету? О многом – о месте художника в жизни, о его позиции, роли в обществе, о его надежде и мечте, о его намерениях, социальном самочувствии, о том, как понимала та или иная эпоха сущность и назначение искусства, и о многом другом. В этом отношении автопортрет – счастливый случай, дающий повод для серьезных выводов, если его рассматривать именно в таком аспекте» [3, с. 8]. Наступающее Новое время принципиально меняет отношение к художнику и произведению искусства, академическая система обучения, теоретические рассуждения и труды исторического толка, изменение политической ситуации и формирование художественного рынка превращают его в фигуру, обладающую определенной долей самостоятельности, связывают с профессиональной средой и влияют на самосознание и самоопределение мастера.

«История живописи, увиденная через памятники автопортрета, реализуется не столько в художественных категориях, сколько в программах, выраженных, правда, не словами, а лицами, позами, глазами или антуражем, окружающим персонажи» [3, с. 8]. Рядом с традиционными типами автопортрета – личностным и профессиональным, в XVII в. появляются такие специфические вариации, как вставной, представительский, символический, включая изображение в виде

исторического героя или литературного персонажа, и даже «рекламный» [4, с. 276–277]. Портрет предполагает определенную последовательность восприятия и «принцип узнавания», что порождает желание сравнить его с моделью. Вопрос «похож–непохож» становится краеугольным камнем интерпретации образа, что приводит к рассказам о своеобразных «PR-акциях», замеченных современниками и получивших отражение в литературе: Пармиджанино предлагает собственный автопортрет [5, с. 351–352], Веласкес пишет Хуана Пареху, который потом и демонстрирует удачный портрет в качестве доказательства профессионализма мастера. Композиционные приемы также обретают большее разнообразие и сложность, автопортрет варьируется по масштабу и приемам использования атрибутов, нередко он включается в сюжетную сцену или групповое изображение.

В XVII в. складывается традиционная иерархия жанров, разрабатывается типология, формируется характерный вид парадного и интимного портрета, появляется ориентированный на коммуникацию принцип изображения, автопортрет приобретает несвойственные ему черты – театральность, гротескную трактовку внешности и состояния, художники не боятся телесных трансформаций. Караваджо и Бернини, представляя себя в образе библейских персонажей, намеренно акцентируют напряжение, используют телесные трансформации, привносят экспрессию в выражение лица, Рембрандт известен не только своей приверженностью к костюмированным изображениям и игре с собственной внешностью и образам близких, но и циклом графических портретов в разных эмоциональных состояниях. Именно в эпоху барокко открытая и непосредственная театральность порождает уникальное явление, социально окрашенная характеристика и репрезентативность соседствуют с откровенной игрой, автопортрет корчит рожи, обряжается в странные одежды, разыгрывает библейские и исторические сцены. Конфликт вечного и сиюминутного порождает «незавершенность» облика в автопортрете, стремление оживить изображение приводит к особому методу работы с натурой.

Первой очевидной трансформацией самосознания европейского художника становится появление имен мастеров в XII столетии – в Италии и Франции возникает практика не только использования клейм

мастерских, но и своеобразных «подписей»: имя скульптора может быть нанесено в потайном месте, а может открыто располагаться в центре композиции (Гислебертус – в Отене, Бернардус – в Конке, Робертус – в Клермоне, Виллгельмо – в Модене, Никколо – в Вероне; список можно продолжить, он включает несколько десятков имен). В XIV в. распространяется тип «исторического портрета» (трифорий хора собора Св. Вита в Праге, 1374–1385 г., где среди бюстов властителей династии Люксембургов есть изображение архитектора Матье Аррасского и, что особенно важно в контексте темы – образ главы мастерской – Петера Парлержа, который некоторые исследователи считают автопортретным) [6, с. 106–107], появляются изображения «Великих мужей древности» (цикл «Знаменитые доминиканцы» в монастыре Сан-Никколо в Тревизо 1352 г.). Портрет XV столетия – темперамент [7, с. 295], тип, знак, состояние, но именно в это время художники начинают включать автопортреты в сюжетные композиции («Шествие волхвов» Беноццо Гоццолли в Палаццо Медичи-Риккарди во Флоренции), отмечают свое присутствие и свидетельствуют о событии (Ян ван Эйк «Портрет четы Арнольфини» [8, с. 54]).

Усложнение жанровой структуры портрета в XVI в. порождает новые композиционные приемы, например, использование типа парного портрета («Автопортрет с другом, учителем фехтования» Рафаэля Санти, Париж, Лувр, 1518–1519 гг.). В «Афинской школе» Рафаэля, росписях Сикстинской капеллы и капеллы Паоло Микеланджело автопортрет мастера появляется в группах персонажей второго плана, подобная традиция сохраняется в европейском искусстве, в середине XVIII столетия Дж. Б. Тьеполо изображает себя с сыном на фреске в Вюрцбурге. С другой стороны, эпоха маньеризма порождает интерес к телесным трансформациям, отразившимся и в портретах XVII века, оптические же иллюзии, виртуозно использованные Пармиджанино, обыгрываются Морисом Эшером, представившим собственное отражение в шаре. Автопортреты венецианских художников XVI в. ориентированы в большей степени на традицию и решение проблем формы, римских – на поиск нового языка, оригинальное понимание трактовки образа. В графических и живописных автопортретах А. Дюрер трактовка варьируется от студий ученика до глубокого осмысления сложившегося мастера. Типичным становится изображение художника перед мольбер-

том с кистями и палитрой в руках, именно этот тип будет иметь долгую и плодотворную историю, оставаясь наиболее востребованным вплоть до XXI в., что вполне объяснимо как доступностью модели, склонностью к цитированию и приверженностью к традиции, так и устойчивостью иконографической схемы («Автопортрет Антониса Мора», 1558, Флоренция, Галерея Уффици) [9].

Сложная и многоуровневая система художественных направлений XVII столетия: *arte sacra*, академизм, барокко, «внестилевая линия», – порождают новый язык автопортрета, погружая персонаж в неожиданный контекст. В творчестве Караваджо образ художника узнаваем в ранних аллегориях и персонажах античной мифологии, в героях религиозных полотен, свидетелях мученичества святых, пастухов у рождественских яслей, спутников святой Урсулы и отсеченной головы Голиафа. Тип «картины в картине» возникает у Аннибале Карраччи «Автопортрете на мольберте» (1603–1604, Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж), подобный принцип построения появится у Б. Э. Мурильо, развивается в творчестве У. Хогарта и романтиков начала XIX в. Лоренцо Бернини создает по-барочному эмоциональные работы и в живописи, и в графике, и в скульптуре (терракота), кроме того, считается, что автопортретные черты присущи его ранним работам, таким, например, как «Давид» (1623–1624, Рим, Галерея Боргезе). Феномен автопортретов в творчестве Рембрандта заслуживает отдельного исследования, следует упомянуть лишь, что автору приписывается по самым скромным подсчетам не менее шестидесяти собственных изображений (некоторые исследователи доводят их количество до девяноста) – от ранних «в роли» или «в состоянии», ставших своеобразным практическим материалом для формирующегося художника, до поздних то репрезентативных, то ироничных, то трагических, в образе апостола или античного персонажа. В публикациях последних десятилетий интерпретация многоуровневого содержания подобных изображений уступает место пониманию принципа «стороннего взгляда», когда весь корпус воспринимается как «Портреты Рембрандта работы Рембрандта» [10, с. 19]. Известное полотно «В мастерской» (1626, Бостон, Музей изобразительных искусств) – яркое отражение концепции творчества, мастер застыл перед полотном, сжимая в руках кисти, муштабель и палитру, – момент максимальной сосре-

Концепция автопортрета в европейской гравюре XVII века

доточности, предшествующий непосредственной работе, отстраненный и всепроникающий взгляд со стороны, мгновение созидания и вдохновения. Образ блудного сына и сходный ним тип композиции «Веселое общество» или «В таверне» используется в Голландии XVII в. для автопортретов с супругой, подобные работы связывают с именами Рембрандта, Яна Стена, Габриэля Метсю, возможно, и Ян Вермеер Дельфтский изображает себя как стороннего наблюдателя в сцене «У сводни». Тема «В мастерской» отражена в работах Адриана ван Остаде и Вермеера, у последнего аллегорическая составляющая подчеркнута обращением к образу музы [11].

Телесные трансформации в трактовке лиц и фигур героев портретов – закономерное явление для искусства эпохи барокко, исследователи полагают, что источником подобных приемов изображения может стать как театральная традиция и трактаты по актерскому мастерству (Италия), так и готическое художественное наследие (Франция); поэтому для итальянских мастеров типичны эксперименты с жестиком и движением, а для французов – мимика [12]. «Метод изображения страстей» Шарля Лебрена обыгрывает эмоции, получившие отражение в передаче лиц.

Фламандская традиция интерпретации образа художника в XVII в. развивается в рамках нескольких основных направлений: масштабный парадный портрет и сходные типы репрезентативных изображений, возвеличивающих модель или указывающих на ее значимость и социальный статус, аллегорическое изображение, жанровая трактовка и образ в кругу семьи, друзей или коллег. П. П. Рубенс представляет себя с мантуанскими друзьями и учителями, изображает среди семейства на прогулке (Ок. 1631, Мюнхен, Старая Пинакотека) и в аллегории «Сад любви» (1632, Мадрид, Прадо). Автопортреты Антониса ван Дейка, напротив, неизменная саморепрезентация по отношению к заказчику и власти, что в случае с фламандским художником нередко совпадает. Якоб Йорданс – мастер семейных портретов, где он изображает себя в окружении нескольких поколений родственников.

В испанской культуре XVII столетия особенно важна тема самостоятельности художника – недаром в эту эпоху в Испании поднимается дискуссия о живописце и поэте, волновавшая некогда еще Леонардо да Винчи; стремление доказать творче-

скую, а не ремесленную природу изобразительного искусства в диалоге с искусством слова отражает отношение эпохи к языку художественной традиции. Исследователи до сих пор с сомнением относятся к предполагаемым автопортретным образам Эль Греко. В «Менинах» Веласкеса с их сложной жанровой структурой автопортрет играет решающую роль в понимании образа, современные ученые обнаруживают изображение художника и в «Сдаче Бреды», и, возможно, в однофигурных картинах; «Апостол Лука-живописец перед Распятием» (Мадрид, Прадо) Ф. Сурбарана считается автопортретом севильского мастера. Б. Э. Мурильо, разрывая пространство изображения, помещает свой автопортрет в условную раму, но рука художника, уверенно пересекает грань мнимого «там», вторгаясь в мир «по эту сторону».

Жак Калло, возможно, использует автопортретные черты в серии «Лотарингское дворянство», хотя портретное сходство в данном случае не является основой художественной концепции. Автопортреты Н. Пуссена (1650) – своеобразная программа рациональной сущности классицистического понимания места художника и творчества в мире, атрибуты обогащают выразительную характеристику персонажа – на лицо падает тень, подчеркивающая строгость сдержанных черт, в руках – папка с рисунками, за спиной – антик и аллегория живописи. Никола Лажильер изображает себя в кругу семьи и на фоне работ в окружении атрибутов творчества в мастерской, последняя работа (1707) перекликается с произведением Пуссена, однако там, где мастер времен классицизма акцентирует античные источники вдохновения и аллегорический язык метафор, художник эпохи Просвещения подчеркивает естественность и простоту. Сходное понимание места художника и его роли в просвещенческой концепции в определенной степени отражена в поздних пастельных автопортретах Ж. Б. С. Шардена (1770-е гг.).

Если мастера XVII столетия активно прибегают к языку персонификаций и метафор, то художники XVIII в. ратуют за конкретность репрезентации, их язык нарративен, образ естественного человека в труде и в кругу близких выходит на первый план. Аллегория в «Автопортрете У. Хогарта» (1745, Лондон, Галерея Тейт) связана с личными предположениями (любимые книги), теоретическими воззрениями, расшифровку которых можно найти в его «Анализе красоты». В наследии этого оригинального мастера есть любо-

пытный графический автопортрет «Силач. Сатирический автопортрет в виде собаки и портрет соперника Ч. Черчилля в виде медведя», отражающий как художественное кредо ироничного художника, так и его восприятие агонального характера искусства, соревновательность которого он всегда подмечал.

Образ художника, преподносящего свое произведение заказчику, и изображение мастера в монументальных росписях – наиболее ранние типы автопортрета, вскоре возникают формы саморепрезентации в парадном, камерном или групповом портрете, портрете с атрибутами профессии, в повествовательной композиции разного содержания и в аллегии. Автопортрет-творческое кредо и автопортрет-сюжет появляются в XVI–XVII вв., обе линии пройдут сложный процесс эволюции вплоть до XX столетия. «Самопозиционирование и мифотворчество» [13, с. 11] формируют новое отношение мастеров к автопортрету, социальная составляющая которого берет верх над самопознанием, самовыражением и самоанализом.

XVII столетие – эпоха становления и активной эволюции европейской графики, как рисунка, так и различных техник гравюры. Гравированные автопортреты художников занимают особое место в искусстве этого периода. Созданные мастерами по существующим живописным оригиналам, они нередко представляют собой характерный тип репродукционной гравюры, но нередко трактовка претерпевает определенные изменения, иконография усложняется, обогащаясь многочисленными аллегориями, композиция приобретает наглядность и некоторую плоскостность, пространство сжимается. В середине XVI столетия используется композиция, представляющая художника в мастерской в окружении произведений, показательным примером чему может служить гравюра «Автопортрет Баччо Бандинелли в мастерской», атрибутируемая Никола Битризе (1548, по работе Николо делла Каза по оригиналу Баччо Бандинелли), где фигуру скульптора окружают многочисленные модели античных и современных статуй. «Портрет Бартоломеуса Спрангера с женой Кристиной Мюллер» (1600), гравированный Эгидиусом Саделером, – многословная аллегория жизни и смерти, изобразительных искусств и добродетелей [14, с. 98–106]. Мастер эпохи противоречий и взаимовлияний маньеристических и барочных принципов,

Эгидиус Саделер – автор многочисленных аллегорических портретов, в том числе и Питера Брейгеля (1606), решенный как «картина в картине», мемориальное изображение окружено божествами Олимпа и персонализациями искусств. Титульный лист «Иконографии» Ван Дейка (1630–1645) украшает гравированный бюст художника, повторяющий известный автопортрет мастера с подсолнухом, образ Н. Пуссена (гравер Жан Песн) воспроизводит работу 1649 г., Жерар Эделинк гравюрует автопортрет Пьера Миньяра (1690–1700). Следуя разработанной схеме, Абрахам Блутелинг делает рисунок и гравюру с одного из весьма многочисленных автопортретов Франса ван Мириса, мастер представлен на фоне итальянского пейзажа в уверенной и спокойной позе. В труде Арнольда Гоубракена сходное изображение предстает как «картина в картине», рядом – портрет Яна Стена и обезьяна с палитрой – намек на труд художника, воспроизводящего натуру [15].

Таким образом, тип аллегорического изображения и классическое воспроизведение известного автопортрета встречаются в гравюре XVII в. чаще всего.

Масштабная тема «Мастерская художника» отражена в целом ряде произведений – на листе «Академия Баччо Бандинелли» Энеа Вико (1545–1550) кипит работа, в искусственном свете фигуры отбрасывают причудливые тени (мотив неслучаен, он отражает бытовавшую идею о происхождении живописи) [16, с. 120–130]. В «Color olivi» («Живопись маслом») Ханса Колларта II по Ионнасу Страданусу изображены различные жанры, герои вновь населяют обширное помещение, заняты приготовлением красок, пишут с натуры, учатся и позируют. В «Sculptura in Aes» («Гравюре на меди») работает печатный станок, в резком перспективном сокращении уходит вдаль пространство мастерской, ученики и подмастерья копируют, трудятся, беседуют.

Оба графических листа Ханса Колларта II отличает активная пластическая проработка формы, динамичность в трактовке пространства и сложность многофигурных композиций, построенных по принципу сопоставления различных приемов работы.

Офорт «Мастерская художника» Одоардо Фиалетти (1608) отличается живописностью передачи объемов, насыщенностью пластического языка, активной светотенью и одухотворенностью в интерпретации персонажей, занятых творчеством. Лист «Художник»

Концепция автопортрета в европейской гравюре XVII века

Адриана ван Остаде (1647) весьма подробно воспроизводит одноименную картину этого мастера, открывая пути развития репродукционной гравюры. Юные персонажи Валлелланта Виалланта рисуют гипсовые слепки с античных и ренессансных статуй, осмысленные наследия прошлого приобретает форму выразительного диалога, техника меццотинто позволяет передавать тончайшие нюансы тона.

Образ художника приобретает разнообразные интерпретации в гравюре XVII в. Характерный для эпохи язык иносказаний и аллегорий используется в сценах прославления мастера, художника венчает персонализация славы, боги Олимпа ведут его к триумфу. В этот период формируются разнообразные техники репродукционной гравюры, позволяющие имитировать тональные акценты живописи, особое место приобретает воспроизведение автопортрета прославленного мастера средствами печатной графики. Отдельной значимой темой становится мастерская художника – здесь мастер может продемонстрировать профессионализм и уверенную руку, умение работать с пространством интерьера и варьировать позы и движения фигур, добиваясь единства и динамичности трактовки. Воплощение образа созидющего мастера и изображение творчества становятся темой многочисленных работ, отражающих концепцию процесса создания произведений искусства в XVII столетии. Скрупулезная работа, наследование приемов, заимствованных у наставника, вдумчивое воплощение идеала путем «очищения» природы от чрезмерностей, прославление великих художников прошлого и осмысление будущего (недаром, образ ученика занимает важное место в подобных работах), – превращают этот круг произведений в единое повествование о творчестве, созидании и славе.

Список литературы

1. Якимович А. К. Тезисы о непокорном художнике и свободе творчества // Искусствознание. 2009. № 3–4. С. 458–477.
2. Автопортрет и портрет художника, XVIII–XXI вв.: альбом / Науч.-исслед. музей Рос. Акад. художеств; авт.-сост.: Н. М. Балакина и др. Санкт-Петербург: СПАС, 2009. 239 с.
3. Сарабянов Д. В. Некоторые проблемы автопортрета // Искусствознание. 2008. № 3. С. 5–42.
4. Зингер Л. С. Очерки теории и истории портрета. Москва: Изобразит. искусство, 1986. 328 с.

5. Степанов А. В. Искусство эпохи Возрождения: Италия. XVI век. Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2007. 636 с.

6. Ювалова Е. П. Чешская готика эпохи расцвета. 1350–1420 гг. Москва: Наука, 1998. 218 с.

7. Степанов А. В. Искусство эпохи Возрождения: Италия. XIV–XV век. Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2003. 499 с.

8. Степанов А. В. Искусство эпохи Возрождения: Нидерланды, Германия, Франция, Испания Англия. Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2009. 636 с.

9. Костыря М. А. Автопортрет в итальянском и северном Ренессансе: опыт сравнения // Труды исторического факультета Санкт-Петербургского университета. 2013. № 16. С. 147–162.

10. Wetering E. van de. The Multiple Functions of Rembrandt's Self Portretures // Rembrandt by himself / ed.: Ch. White and Q. Buvelot. London: The Nat. Gallery, 1999. P. 8–37.

11. Дмитриева А. А. Картина Яна Вермеера Дельфтского «Аллегория живописи» («Живописец в мастерской»). Основные проблемы иконографии // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 2. История. 2009. Вып. 3. С. 130–139.

12. Lee R. W. Ut Pictura Poesis: the humanistic theory of painting // The Art Bulletin. 1940. Vol. 22, № 4. P. 197–269.

13. Clifton J., Scattono L., Weislogel A. C. A portrait of the artist, 1525–1825. Prints from the Collection of the Sarah Campbell Blaffer Foundation. Houston: The Museum of Fine Arts, 2005. 272 p.

14. Wittkower R. Allegory and the Migration of Symbols. London: Thames and Hudson, 1989. 224 p.

15. Janson H. W. Apes and Ape Lore in the Middle Ages and the Renaissance. London: Warburg Inst.: Univ. of London, 1952. 384 p.

16. Стоикита В. И. Краткая история тени / пер. с англ. Д. Ю. Озеркова; под ред. Б. В. Останина. Санкт-Петербург: Machina, 2004. 269 с.

References

1. Yakimovich A. K. Propositions on Independent Artistry and Freedom of Creation. Art Studies. 2009. 3–4, 458–477 (in Russ.).
2. Balakina N. M. (auth.-comp.), et al. Self-portrait and portrait of the artist, XVIII–XXI centuries: album. Saint-Petersburg: SPAS, 2009. 239 (in Russ.).
3. Sarabyanov D. V. Some problems of self-portrait. Art Studies. 2008. 3, 5–42 (in Russ.).
4. Zinger L. S. Essays on the theory and history of the portrait. Moscow: Izobrazit. iskusstvo, 1986. 328 (in Russ.).
5. Stepanov A. V. Art of the Renaissance: Italy. XVI century. Saint-Petersburg: Azbuka-klassika, 2007. 636 (in Russ.).
6. Yuvalova E. P. Czech Gothic of the heyday. 1350–1420. Moscow: Nauka, 1998. 218 (in Russ.).

Ю. И. Арутюнян

7. Stepanov A. V. Art of the Renaissance: Italy. XIV–XV century. Saint-Petersburg: Azbuka-klassika, 2003. 499 (in Russ.).
8. Stepanov A. V. Art of the Renaissance: Netherlands, Germany, France, Spain, England. Saint-Petersburg: Azbuka-klassika, 2009. 636 (in Russ.).
9. Kostyrya M. A. Self-portrait in the Italian and Northern Renaissance: an experience of comparison. Proceedings of the Faculty of History of St. Petersburg University. 2013. 16, 147–162 (in Russ.).
10. Wetering E. van de. The Multiple Functions of Rembrandt's Self Portretures. Rembrandt by himself / ed.: Ch. White and Q. Buvelot. London: The Nat. Gallery, 1999. 8–37.
11. Dmitrieva A. A. Painting by Jan Vermeer of Delft «Allegory of Painting» («The Painter in the Studio»). The main problems of iconography. Bulletin of Saint-Petersburg University. Series 2. History. 2009. 3, 130–139 (in Russ.).
12. Lee R. W. Ut Pictura Poesis: the humanistic theory of painting. The Art Bulletin. 1940. 22 (4), 197–269.
13. Clifton J., Scatton L., Weislogel A. C. A portrait of the artist, 1525–1825. Prints from the Collection of the Sarah Campbell Blaffer Foundation. Houston: The Museum of Fine Arts, 2005. 272.
14. Wittkower R. Allegory and the Migration of Symbols. London: Thames and Hudson, 1989. 224.
15. Janson H. W. Apes and Ape Lore in the Middle Ages and the Renaissance. London: Warburg Inst.: Univ. of London, 1952. 384.
16. Stoikita V. I.; Ozerkova D. Yu. (transl.); B. V. Ostanina (ed.). Short history of the shadow. St. Petersburg: Machina, 2004. 269 (in Russ.).