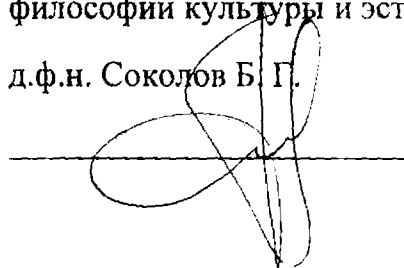


ПРАВИТЕЛЬСТВО РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ  
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ  
ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ  
«САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»  
(СПбГУ)

Институт философии

Кафедра культурологи, философии культуры и эстетики

Зав. кафедрой Культурологии,  
философии культуры и эстетики  
д.ф.н. Соколов Б. Г.



Председатель ГАК, директор  
АНО «НИИ Стандартизации музейной  
деятельности», д.ф.н.,

Шестаков В. А.



Выпускная квалификационная работа на тему:

**Трансформация жанра автопортрета в итальянском изобразительном  
искусстве**

По направлению подготовки – 033000 Культурология

Профиль – Культура Италии

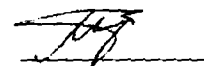
Выполнил студент

**Аристова Софья Аркадьевна**

Научный руководитель:

к.ф.н., ассистент

**Могилевич Мария Николаевна**



Санкт-Петербург

2016

## ОГЛАВЛЕНИЕ

<b>Введение</b> .....	2
<b>1. Итальянский Ренессанс и его влияние на феномен автопортрета</b>	<b>5</b>
1.1 Автопортрет как феномен художественной культуры.....	5
1.2 Автопортрет до эпохи Возрождения.....	9
1.3 Гуманистический язык Ренессанса и жанр автопортрета.....	14
1.4 Характерные черты автопортрета Возрождения на примере автопортрета Леонардо да Винчи.....	17
<b>2. Ключевые этапы развития автопортретного жанра в XVII – XIX века</b> .....	<b>22</b>
2.1 Основные тенденции в искусстве XVII века .....	22
2.2 Автопортрет в эпоху классицизма и рококо .....	27
2.3 Особенности автопортрета в XIX веке.....	31
<b>3. Автопортрет в искусстве XX века. Перспективы развития Жанра</b> .....	<b>34</b>
3.1 Автопортрет в эпоху «кризиса искусства» .....	34
3.2 Новые тенденции автопортретирования.....	45
<b>Заключение</b> .....	<b>51</b>
<b>Список литературы</b> .....	<b>53</b>
<b>Приложения</b> .....	<b>57</b>

## Введение

Человек на протяжении многих веков и по сей день задается вопросом: Кто есть Я? Оглядываясь на разные культурно-исторические эпохи, мы обнаруживаем, что человек тем или иным способом старался обозначить свое присутствие в этом мире, где авторское «Я» выступает центром переживаний, действий и идей. Древний человек, оставляющий отпечатки своих рук на стенах пещер испытывая при этом удовлетворение, мысленно произносил «я есть». Этот незамысловатый жест, транспонировавший внутреннее во внешнее, будто позволял одолеть смерть. Человек пытался понять и растолковать мир вокруг, открывая со временем все его богатство, человек вместе с тем устремлялся осознать и свое место в этом мире. Среди многих видов искусства автопортретная живопись, как особый способ отражения жизни в разных культурно- исторических эпохах в значительной степени отвечает этой цели. Автопортрет представляет собой многозначное явление и требует исследования в очень широком контексте. С помощью него мы можем приблизиться к пониманию человеческой личности в тот или иной исторический период истории. Проблему человека можно считать центральной как в итальянском гуманизме, достигшего своего расцвета в XV в. , в период Высокого Возрождения, так и в гуманизме стран Северной Европы. Рассуждения о человеке в тот период истории занимают центральное место сначала в литературе и позднее в остальных видах искусства. Теме человека придается космический размах.

*Актуальность* исследования заключается в том, что проблема самопознания личности, соотношения своего внутреннего и внешнего облика является в современной культуре важнейшей. Автопортрет в современной художественной культуре является одним из самых распространённых

явлений, воплощаясь в различных нетрадиционных видах и формах в различных художественных практиках.

*Объектом исследования* является автопортрет в итальянской художественной культуре.

*Предметом исследования* выступает трансформация жанра автопортрета.

*Цель работы* – дать культурологическое осмысление жанра автопортрета как изобразительной формы самосознания художников в итальянском искусстве.

В соответствии с поставленной *целью* предполагается решение следующих исследовательских *задач*:

- рассмотреть феномен автопортрета как формы самопознания художником себя и окружающей его культурной действительности,
- Раскрыть особенности жанра автопортрета, как отражения динамизма социальной и культурной реальности.
- Осветить ключевые этапы в развитии жанра автопортрета в итальянском искусстве.
- выявить, как трактовалась мастерами различных эпох человеческая индивидуальность.

*Хронологические рамки исследования*: Итальянская культура от Ренессанса до современности.

Практическая польза исследования состоит в необходимости глубокого понимания специфики жанра автопортрета на разных этапах развития итальянского искусства, что поможет лучше понять процессы современной художественной культуры, где автопортрет занимает одно из важнейших мест.

Изучению автопортретного жанра посвящен обширный *теоретический материал*, представленный как отечественными, так и зарубежными исследователями. Рассматривая особенности итальянского Возрождения, как периода, когда, возникает жанр автопортрета наиболее значимыми были исследования таких авторов, как Баткин Л.М, Лосев А.Ф, Буркхард Я, Гарэн Э, Долгов К.М, Лазарев В.Н, Шестаков В.П, Шастель А. Осмысление феномена портрета и автопортрета осуществлялось в искусствоведческой и историко – культурологической направленности в трудах Алпатова М. В, Лотмана Ю. М, Виппера Б.Р, Галанова Б, Даниловой И.Е, Хафнера Г. Описывая и анализируя специфику художественного творчества и трансформации автопортрета в XX веке, в работе уделяется внимание таким авторам, как Арнхейм Р, Бакштейн И, Батракова С. П, Бердяев Н.А, Бычков В.В, Ортега - и –Гассет Х, Фромм Э. Большим подспорьем также послужило исследование Коном И.С трансформации самосознания в истории культуры.

*Общенаучные методы исследования:*

- Сравнительный анализ живописных произведений искусства
- Культурно – исторический метод исследования
- Метод теоретического анализа
- метод компаративистского анализа

Работа включает в себя три главы. Первая глава содержит в себе четыре параграфа, вторая глава состоит из трех параграфов, третья глава состоит из двух параграфов. Во второй главе рассматривается трансформации жанра автопортрета в Новое время, в третьей главе – современные формы автопортретного жанра.

# 1. Итальянский Ренессанс и его влияние на феномен автопортрета

## 1.1 Автопортрет как феномен художественной культуры

*Я знаю, кто по-щегольски одет,  
Я знаю, весел кто и кто не в духе,  
Я знаю тьму кромешную и свет,  
Я знаю - у монаха крест на брюхе,  
Я знаю, как трезвонят завирухи,  
Я знаю, врут они, в трубу трубя,  
Я знаю, свахи кто, кто повитухи,  
Я знаю все, но только не себя.*

Франсуа Вийон

Автопортрет является своеобразным автобиографическим текстом художника, а также текстом культуры, в котором художником осуществляется конструирование модели собственной личности, где прочитывается интерпретация своего «Я», к чему оно стремится, о чем рассуждает. Для написания автопортрета художник должен взглянуть на себя со стороны и быть объектом созерцания. Самопознание в автопортрете заключается как в осознании своих внешних собственных качеств, но и в большей мере в оценке своего внутреннего мира. Жанр автопортрета является особой формой анализа художником самого себя в его специфическом социокультурном окружении. Возникновение жанра автопортрета требовало и материальных предпосылок (конечно же хороших зеркал, появившиеся в средневековой Европе только в XII в и социально-психологических и эстетических. Чтобы описать себя со стороны, свое собственное изображение, художник должен был сознавать важность и значимость своей личности. Самостоятельные автопортреты появляются лишь во второй половине XV века, до этого времени часто художники, такие как Филиппе Липпи, Боттичелли, Перуджино, Леонардо да

Винчи, Микеланджело, изображали себя как участников своих картин. Образ художника при этом не занимал первостепенного положения. Художник погружается внутрь себя, а так же за пределы своих собственных границ.

Автопортрет в искусстве – это инструмент понимания художником самого себя. Автопортрет является способом репрезентации картины мира в тот или иной исторический период. Наиболее информативная часть в автопортрете – это лицо. Крупнейший итальянский исследователь истории культуры эпохи Возрождения Эудженио Гарен скажет «Творя себя, свой облик, человек преобразует мир форм и выходит в этом за рамки действительного. Отсюда высочайшая ответственность человека за формирование своей сущности, которая может вознести его над прочими творениями или низвести до уровня животного»<sup>1</sup>. Идея хрупкости и ограниченности человеческого бытия были близки выдающемуся гуманисту, архитектору, теоретику искусства Леону Батиста Альберти. В одном из наиболее примечательных латинских диалогов «Рок и Фортуна» автор пишет: «Не смей, о человек, не смей пытаться проникнуть в тайны богов глубже, чем это дозволено смертным. Ты должен был бы знать, что всевышние позволили тебе и остальным душам, заключенным в телесную оболочку, лишь не находиться в полном неведении относительно того, что вы видите вашими очами. Оставь, бессильный, ибо божественное не удержится в смертной тюрьме»<sup>2</sup>. Однако, чтобы победить человеческое невежество и возвыситься над всеми остальными живыми существами - человек должен постоянно проявлять активность в мире, укреплять свой разум, нравственно совершенствоваться. Человек сам причина своих неудач и бед. Для Альберти человеческое достоинство сосредоточено в труде. «Кто же поверит, что можно достигнуть признания и достоинства без настойчивого совершенствования в своем искусстве, без упорной работы, не пролив семь

<sup>1</sup> Гарен Э. Проблемы итальянского Возрождения / Пер. с итал. Л. М. Брагиной. М.: Прогресс, 1986. С.24

<sup>2</sup> Альберти Л.Б. Религия. Добродетель. Рок и Фортуна. (Пер с лат. Н.А. Федорова // Сочинения итальянских гуманистов эпохи Возрождения (XV век) пер. с итал. / сост., вступ. ст. и коммент. Л.М. Брагина ; ред. Л.М. Брагина . – М. : Изд-во Московского университета, 1985 . С.151

потов над делами , требующими мужества и преодоления трудностей?»<sup>3</sup>. Цель и назначение человека состоит не в праздности, а в процессе созидания, в свершении великих дел, которые и приносят человеку счастье. Девизом жизни великого мастера эпохи Возрождения было - «Искусство жить постигается в деяниях».

Личность художника в процессе творения, как автора и главного героя своего творения выступает в двух амплуа. Во –первых, автор в качестве объекта истолковывает свою индивидуальность, собственную личность, свое мировоззрение и жизнь в общем. Во- вторых, как результат интерпретации, жизнь художника предстает в качестве автопортрета. В автопортрете прослеживается соотношение творца и мира во многих ракурсах: философском, деятельностном, ценностном. Художественный автопортрет является особой формой человекознания, не сводящиеся лишь к телесности, но где выражаются этические, социальные, эстетические и философские представления о личности. «Автопортрет позволяет автору балансировать на грани между видимым и невидимым, тайным и явным, мифом и действительностью. В зеркале автопортрета художник скрывает и одновременно открывает свою сущность. В «зазоре» между Я реальным и Я выдуманном раскрывается сущность творческой индивидуальности автора, сущности Художника и современной ему культуры в целом.»<sup>4</sup>. Личность и индивидуальность заключается не отдельно в теле или духа, а именно в синтезе. Тело или лицо выступает как проекция духа. Человек способен вести учет чувственного мира, и управлять им в пределах видимого. Тело художника с одной стороны видящее, а с другой видимое. «Обычно лицо считается основным и главным, что присуще именно данному человеку, в то время как остальные части тела допускают гораздо большую условность и

<sup>3</sup> Гарэн Э. Проблемы итальянского Возрождения / Пер. с итал. Л. М. Брагиной. М.: Прогресс, 1986. С. 89

<sup>4</sup> Ляшко А. В «Миф художника» в новоевропейской культуре. Парадокс автопортрета. Смыслы мифа: мифология в истории и культуре. Сборник в честь 90-летия профессора М.И. Шахновича. Серия «Мыслители». Выпуск №8 – СПб.: Издательство Санкт-Петербургского философского общества, 2001.



обобщенность в изображении».<sup>5</sup> Крупнейший французский философ середины XX века Морис Мерло-Понти в книге «Око и дух» скажет: «Художник преобразует мир в живопись, отдавая ему взамен своего тела»<sup>6</sup>. Тело по мнению автора «происходит из себя», оно обладает внутренней самосознательностью, оно способно видеть самого себя. Без саморефлексии тело не может быть человеческим. Человеческое тело вплетено в мировую ткань. Оно по мнению философа: «образует из других вещей сферу вокруг себя, так что они становятся его дополнением или продолжением»<sup>7</sup>. Глаз художника видит то, что скрыто от глаз заурядных зрителей. В автопортрете Художник показывает невидимую подоплеку, раскрывает то, что скрыто от глаза обывателя. Зеркало в этом деле является очень важным компонентом. Зеркало «выволакивает наружу мою плоть»<sup>8</sup>. Зеркало по словам Мерло-Понти «оборачивается инструментом универсальной магии, который превращает вещи в зримые представления, зримые представления в вещи, меня в другого и другого – в меня. Художники часто предавались раздумьям над зеркалами и зеркальными отражениями, потому что под этим «механическим трюком», как и в основе «фокуса» перспективы, они распознавали ту метаморфозу видящего и видимого, которая представляет собой определение нашей живой плоти и природу из призвания»<sup>9</sup>. В зеркале отражается познанная художником окружающая его реальность. Та или иная деталь в автопортрете является признаком времени, автор понимает себя в качестве субъекта культуры.

Однако зеркало, с помощью которого работает художник не дает полного видения себя извне. М.М. Бахтин показывает что «Наше положение перед зеркалом всегда несколько фальшиво, так как у нас нет подхода к себе самому извне, но мы и здесь вживаемся в какого-то неопределенного

<sup>5</sup> Лотман Ю.М. Портрет // Лотман Ю.М. Об искусстве. — СПб.: Искусство-СПб, 2000.

<sup>6</sup> Мерло-Понти М. Око и дух //Французская философия и эстетика XX века. —М: Искусство, 1995. С.8

<sup>7</sup> Мерло-Понти М. Око и дух //Французская философия и эстетика XX века. —М: Искусство, 1995. - С. 15

<sup>8</sup> Там же. С. 16

<sup>9</sup> Там же. С. 19

возможного другого, с помощью которого мы и пытаемся найти ценностную позицию по отношению к себе самому, из другого пытаемся мы и здесь оживить и оформить себя, отсюда то своеобразное неестественное выражение нашего лица, которое мы видим в зеркале, какого у нас не бывает в жизни»<sup>10</sup>. Изображая в автопортрете себя как Другого, художник выражает в собственных чертах и деталях одежды, интерьера проект своей эпохи, своего пути, творческой судьбы. Часто художники выражают свое собственное Я с помощью семантических образов, знаков и символов. Через них мастер выражает идеальное и потустороннее как в автопортрете, так и в портрете в общем. Известнейший советский семиотик и культуролог Ю.М.Лотман в статье «Портрет» писал, что: «Портрет в своей современной функции – порождение европейской культуры нового времени с ее представлением о ценности индивидуального в человеке, о том, что идеальное не противостоит индивидуальному, а реализуется через него и в нем»<sup>11</sup>.

Жанр автопортрета, как детище западной культуры, возникает и развивается в эпоху Ренессанса, с ее рождением и выдвиганием субъективного и автономного «я». Это происходит с признанием значимости внутреннего мира отдельного индивида. И все ярче и отчетливее проявляется в автопортретах XVI века.

## 1.2 Автопортрет до эпохи Возрождения

Можем ли мы говорить о существовании жанра автопортрета до эпохи Возрождения? Человек первобытного общества еще не ощущает себя как индивидуальность. Л.Н.Баткин рассуждая о путях рождения индивидуальной личности пишет: «Ни об одной культуре вплоть до нового

<sup>10</sup> Бахтин М.М. Автор и герой: К философским основаниям гуманитарных наук. СПб.: Азбука, 2000. С. 112

<sup>11</sup> Лотман Ю.М. Портрет // Лотман Ю.М. Об искусстве. — СПб.: Искусство-СПб, 2000.

времени вот уж нельзя было сказать, что она прежде всего стремилась уяснить и обосновать независимое достоинство особого индивидуального мнения, вкуса, дарования, образа жизни. Напротив, Получив первые импульсы в итальянском Возрождении, пройдя череду сложных превращений от XVII в. До романтиков, эта либеральная идея сформировалась с конца Просвещения и в прошлом столетии стала торить себе дорогу, сначала лишь на европейской и американской почве, затем и на всемирной, понемногу утрачивая дерзкую непривычность».<sup>12</sup> О том, что человек древности не мог выделять себя как отдельного индивида писал и немецкий философ и социолог Э. Фромм : « В развитии человеческой расы степень осознания человеком самого себя как отдельного существа зависит от того, насколько он освободился от ощущения тождества клана и насколько далеко продвинулся процесс индивидуализации. Член примитивного клана выразит ощущение самотождественности в формуле : «Я есть Мы». Такой человек не может еще понять себя в качестве «индивида», существующего вне группы»<sup>13</sup>. Например рассматривая искусство Древнего Египта мы видим, что человек не изображается отдельно от коллектива. В Древнем Египте человек был подчинен силам, стоящим над человеческой личностью и таким образом индивидуальное растворялось во всеобщем. В глубокой древности человек обращает вектор своего внимания прежде всего на внешний мир, но не на себя самого, на свои чувства и эмоции, поскольку в этом просто не было необходимости.

Портретное искусство, сформировавшиеся в условиях древнегреческой демократии начала V в. до н.э. очень редко выражает облик человека в его индивидуальности. М. Алпатов пишет :«В портрете государственного деятеля Перикла работы Кресилая ( см. Приложение 1) индивидуальность не выявлена, самое главное – внутренний мир Перикла - отсутствует, начисто вытесненный

<sup>12</sup> Баткин Л.М. Европейский человек наедине с собой. Очерки о культурно-исторических основаниях и пределах личного самосознания. М.:Российск.гос.гумат. ун-т, 2000. – С. 9

<sup>13</sup> Фромм.Э. Пути из большого общества // Проблема человека в западной философии. – М., 1998. – С. 443

героическим обликом»<sup>14</sup> Так же немецкий историк античности Герман Хафнер отмечает : «Подобным образом идеализированы в той или иной степени многие другие портреты выдающихся деятелей античности такие как портрет древнегреческого поэта Архилоха, изображающий человека с идеальными пропорциями, с благородными, несколько обобщенными чертами лица, в котором никак не выражена всем известная его насмешливость , портрет древнегреческого драматурга Софокла, изображающий его полубогом, портрет афинского законодателя Солона.»<sup>15</sup>

В таких портретах – скульптурах индивидуальность таким образом является скорее возможностью, чем реальностью. Спокойное, уравновешенное тело не должно было нарушать гармонию в мире, оно черпает свою мощь не в своей индивидуальности, а в силе рода, в силе своей эпохи. Внеличностность древнегреческих скульптур объясняется тем, что они должны были служить примером красоты и совершенства. С.Н. Яременко отмечает что: «Человеческое тело – это не тело индивидуума, а тело героя общины, члена коллектива. Поэтому оно не субъективно и не психологично. Но оно сильно своей невозмутимостью, согласием с общественным порядком, природой и своей судьбой. Но это не то тело, которое полностью сливается с природой и не отличает себя от нее. Это тело, являясь моделью мира, заключено в пластический образ, эстетически оформлено. Человеческая телесность, погруженная в мир собственных переживаний, будет рождена несколько позже, в период эллинизма, тем субъектом, который вполне осознает свою собственную неповторимость и неотчуждаемые права».<sup>16</sup> Человек начинает осознавать себя самодостаточным, и соответственно происходит постепенное осознание себя как личности. Мы видим заметный поворот к человеческой теме, который особенно ярко выражается в философии софистов, провозгласившие, что человек является мерой всех

---

<sup>14</sup> Алпатов М. Художественные проблемы искусства Древней Греции . С.107

<sup>15</sup> Хафнер Г. Выдающиеся портреты античности М.: Прогресс, 1984. С. 72

<sup>16</sup> Яременко С.Н. Внешность человека в культуре. Ростов-на-Дону: Издательский центр ДГТУ. 1997. С.94

вещей и Сократа, распространившего начертанную надпись на храме Аполлона в Дельфах «Познай самого себя». И призыв этот еще долгое время оставался высшей мудростью античного мира и остается по сей день.

Если мы обратимся к древнеримскому портрету 1 в. н.э., то увидим, что римская культура представленная именами Овидия, Горация, Вергилия, Сенеки сосредотачивается на утверждении личного мира. Римский портрет вырастает из пристального внимания к проблемам личности. Однако несмотря на то, что римские портреты были очень тонко проработаны детально, они еще не служат средством познания, это либо официальные изображения, либо изображения умерших предков.

Общей чертой многих римских портретов является выражение глубокого раздумья и печали. Известный советский искусствовед и исследователь жанра портрета пишет: «Греция создала портрет идеальный, Рим – портрет реалистический. В Риме заостряется дальнейший разлад личности и космического порядка и достигает крайнего выражения в философии стоицизма. Это не значит, что все римляне были стойками. Истории стоицизма, как и всей римской культуры лежат в Греции. Это означает только, что этот конфликт личности, характерный для передовых людей императорской эпохи, выразился с наибольшей полнотой в стоической этике. Стоик живет в вечном и непреодолимом разладе с мировым порядком.»<sup>17</sup>

Это и объясняет некоторые стилистические особенности изображения портретов того времени. Многие скульптурные портреты изображают человеческие глаза без зрачков. Этот взгляд обращен не на чувственный, внешний мир, но он устремлен внутрь себя «он прозревает иррациональное и мистическое.»<sup>18</sup> Так же, как и в античной культурной традиции, в эпоху

---

<sup>17</sup> Алтатов М.В. Очерки по истории портрета. М.: Искусство, 1937. С.15

<sup>18</sup> Там же. С.20

средневековья еще не складывается понятия индивидуалистической личности. Личность оценивается с точки зрения того, насколько она, созданная по образу и подобию Божьему, может быть полезна для Бога. Существование различных запретов и канонов церкви затрудняло возникновение и развитие автопортретов. Первые, робкие попытки автопортретирования мы можем обнаружить лишь в эпоху Проторенессанса. Существует предполагаемый автопортрет выдающегося флорентийского живописца и архитектора Джотто ди Бондоне ( см. Приложение 2) . Художник одним из первых обращается к портретному жанру, существует сохранившийся до наших дней портрет Данте. Немецкий историк искусства Вольф Н. пишет : «Джотто , как пишет Вазари, изобразил на алтарной стене капеллы Св. Магдалены портрет своего современника и лучшего друга - Данте Алигьери и добавляет он, свой автопортрет, а так же портреты учителя Данте Брунети Латини и уважаемого горожанина мессера Корсо Донати»<sup>19</sup> Джотто начинает выделять человека из окружающей среды, его интересуют реальные люди и он хочет запечатлеть реальность уже не в плоском изображении, а придавая рельеф и многомерность предметам изображения, что в последующем будут развивать художники высокого Возрождения. Отображение реальности в живописи Возрождения – это повторение пути Творца. Художник теперь творит по своим собственным законам, исходя из своей субъективной фантазии, что было немислимо для эпохи Средневековья, где считалось, что только Бог может быть подлинным Творцом. И тут А.Ф. Лосев говорит «Такое индивидуальное творчество в эпоху Возрождения часто понимали тоже как религиозное, но ясно, что это была уже не средневековая религиозность. Это был индивидуалистический протестантизм»<sup>20</sup>. Человек больше не ощущает себя всего лишь орудием в руках Бога. Стремление к земной славе становится важнейшим моментом в жизни художника.

---

<sup>19</sup> Вольф Н. Джотто. М.: Арт – Родник, Taschen, 2007. С. 35

<sup>20</sup> Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. М.: Мысль, 1982. С. 58

### 1.3 Гуманистический язык Ренессанса и жанр автопортрета

Эпоха Ренессанса - это был не просто один из многочисленных периодов истории. Это был своеобразный исторический феномен, один из тех потрясающих моментов в истории мировой культуры, когда происходят глобальные, коренные перемены, затрагивающие в первую очередь сознание человека, и его видение мира. Эпоха Ренессанса очень часто характеризуется как возрождение античных наук и искусств. Несомненно, это так. Но все же сводить Ренессанс на одну эпоху античности – значило бы упустить в Ренессансе самое важное. Конечно, в этот период сознательно и целенаправленно изучается античная философия, литература и античное искусство. Но все это влияние античной традиции и культуры накладывается на твердыню Средневековья, на искусство Христианского мира. И в одних отношениях человек Возрождения действительно отходил от средневековья, а в других вовсе не отходил.

Языческие сюжеты и христианские переплетаются, трансформируются, давая культуре Возрождения сложный характер. Античность вдохновляла людей эпохи Возрождения, она была для них образцом творчества и источником мировосприятия. В античности усматривали не столько образец для подражания, сколько определенный эталон культурного развития, на который следует ориентироваться в создании собственной культуры. Это то, что затрагивало творцов эпохи Ренессанса и пробуждало в них великое уважение. Происходило не просто заимствование мотивов и приемов, но проникновение в сущность мироощущения, поглощенность этой красотой. Она была им близка, однако в целом это не было повторением греческого или римского искусства. Это не было слепым копированием или реставрацией. «В истории, кроме того, никогда не бывает буквальных реставраций. Всякая реставрация старой и отжитой эпохи всегда несет с собой и нечто новое.

Наконец, и в самом средневековье тоже не раз были периоды античной реставрации»<sup>21</sup>

Важным моментом, при характеристике Ренессанса является тот факт что он был светской культурой и светским мировоззрением, в противоположность средневековой культуре. Средневековая терминология, в данную эпоху, рассматривается уже в гораздо более светском и субъективистическом значении.

Победа светского начала в культуре Возрождения была следствием социального утверждения набирающей силы буржуазии. Однако гуманистическая направленность искусства Возрождения, его оптимизм, героический и общественный характер его образов объективно выражали интересы не только молодой буржуазии, но и всех прогрессивных слоев общества в целом. Искусство Возрождения формировалось в условиях, когда еще не успели проявиться пагубные для развития личности последствия капиталистического разделения труда, смелость, ум, находчивость, сила характера еще не утратили своего значения. Это создавало иллюзию бесконечности дальнейшего прогрессивного развития способностей человека. В искусстве утверждался идеал титанической личности, личности, занимающую активную позицию, претендующую на более высокий социальный статус. Все это сильно отличало ренессансного мастера от средневекового ремесленника.

У теоретиков возрожденческой эстетики иногда можно встретить такое сравнение : художник должен творить так, как бог творил мир, даже совершеннее его. Возрожденческий человек старался побороть пространство и подчинить его себе. Художник подчиняет себе пространство путем наложения на него разных образов и форм. Будто человек берет на себе божественные функции, он овладевает природой. Возрожденческим деятелям хотелось решительно все познать, решительно все творчески преобразовать.

---

<sup>21</sup> Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. М.: Мысль, 1982. С. 50



Идеи могущественного художника, как Творца, восхваление человеческой личности, способной творить саму себя рождались и развивались в известной Платоновской Академии во Флоренции во главе с Марсилио Фичино и Пико делла Мирандолой. В трактате «О достоинстве человека» Пико пишет, что Бог, ставя человека в центре мира, возгласил : «Не даем мы тебе , о Адам, ни определенного места, ни собственного образа, ни особой обязанности, чтобы и место и лицо и обязанность ты имел по собственному желанию, согласно твоей воле и твоему решению. Ты же, не стесненный никакими пределами, определишь свой образ по своему решению, во власть которого я тебя предоставлю. Я ставлю тебя в центре мира, чтобы оттуда тебе было удобнее обозревать все, что есть в мире»<sup>22</sup>. Таким образом подобные рассуждения в период расцвета индивидуализма служили прогрессу свободомыслия.

В эпоху Ренессанса происходит интимизация мира и утверждение внутреннего начала. Уединение – это пристанище и укрытие для души от людей и мирской суеты. Это пристанище человек обнаруживает в себе самом, где и осуществляется контакт между телом и Богом. Идеи уединения на первых этапах развития гуманизма были разработаны великим мастером слова Франческо Петраркой. Петрарка был, по общему признанию, истинным родоначальником нового преклонения перед классическим *humanitas* (духовной культурой). В уединении по мнению Петрарки человек должен обрести себя самого, постоянно открывать в себе человеческую сущность. Основой всякой плодотворной деятельности является самовоспитание. «Удалиться в уединение означало для Петрарки обрести все богатство своего внутреннего мира, обрести связь с Богом, открыть для себя путь к прочному контакту с ближним. Уединение было не монашеским уходом в варварскую отчужденность, но приобщением к истинному сообществу, приобщением к действенной любви к ближнему»<sup>23</sup>. Так же выдающийся французский

<sup>22</sup> Пико делла Мирандола. Речь о достоинстве человека //Эстетика Ренессанса. М., 1981.

<sup>23</sup> Гарэн Э. Проблемы итальянского Возрождения / Пер. с итал. Л. М. Брагиной. М.: Прогресс, 1986. С. 44

мыслитель эпохи Возрождения Мишель Монтень в своей книге «Опыты» в главе «Об уединении» указывает, что человеку должен иметь имущество, жену и потомство, но нужно так же «прибречь для себя какой-нибудь уголок, который был бы целиком наш, всегда к нашим услугам, где мы располагали бы полной свободой, где было бы главное наше прибежище, где мы могли бы уединиться и вести с собой внутренние беседы»<sup>24</sup>. Ярко эта тенденция появляется в протестантизме. Связь человека с Богом принимает личностный характер. Человек в протестантской религии — это автономный субъект религиозного переживания.

#### **1.4 Характерные черты автопортрета Возрождения на примере автопортрета Леонардо да Винчи**

Мир Леонардо да Винчи, многоликий и изменчивый на протяжении многих столетий притягивает интерес историков искусства и науки. Любознательный и изобретательный художник, он охватил многие виды деятельности, подвластные руке человека, начиная от музыкальных инструментов заканчивая машинами и каналами. Главная идея эпохи Ренессанса, а именно идея разнообразия мира в полной мере относится к Леонардо. А.Ф. Лосев замечает; «Леонардо все на свете хотел узнать и формулировать. Больше того. Он все на свете хотел сам создать, откуда его бесконечные попытки технически изобретать решительно во всех известных тогда науках. Отсюда его неугомонная потребность все охватить и над всем господствовать»<sup>25</sup> Инструментом для всех этих изобретений были зрение и чувственный опыт. Исследователь творчества Леонардо да Винчи В.Д.Дюжина отмечает: «Мысль Леонардо не знала покоя, как его руки и глаза. В течении всей жизни, с первых шагов до последних минут, он вел записи,

---

<sup>24</sup> Монтень М. Опыты / отв. ред. Ю.Б. Виппер ; пер. с франц. А.С. Бобовича. М. : Наука, 1979-1980. С. 305

<sup>25</sup> Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. М.: Мысль, 1982. С. 428

фиксируя в них то, о чем он думал, что он наблюдал и оценивал, то, над чем размышлял, что собирался создать и что уже сделал, изобрел. Листы его записных книжек и кодексов покрыты рисунками воображаемых механизмов, геометрическими фигурами, математическими вычислениями и рядами цифр, картографическими и гидродинамическими схемами, анатомическими и ботаническими наблюдениями»<sup>26</sup>. Универсальность взглядов мастера была характерна для эпохи Возрождения. Слово и образ, живопись и поэзия для мыслящего мастера были тесно связаны. Леонардо отстаивал право живописи быть на равных позициях вместе с музыкой и поэзией. Мастер в своем «Трактате о живописи» пишет: «Живопись представляет чувству с большей истинностью и достоверностью творения природы, чем слова или буквы, но буквы представляют слова с большей истинностью, чем живопись. Мы же скажем, что более достойна удивления та наука, которая представляет творения природы, чем та, которая представляет творения творца, то есть творения людей, каковыми являются слова; такова поэзия и подобное, что проходит через человеческий язык.»<sup>27</sup>. Живопись для художника была важнейшим универсальным способом познания мира и человека, это неиссякаемый источник научных наблюдений. Фигура художника, вмещающая в себя фундаментальные знания о мире, является зеркалом, в котором отражается реальный мир, проходящий сквозь призму творческой индивидуальности «Живопись – наука и законная дочь природы и должна быть поставлена выше всякой другой деятельности, ибо она содержит все формы, как существующие, так и не существующие в природе»<sup>28</sup>. Важнейшие инструменты для художника – глаза и руки, с помощью которых он познает скрытую сущность вещей и создает «иную реальность», старается проникнуть в тайны природы и человека. Глаз художника должен охватить

---

<sup>26</sup> Дажина В.Д. Слово и образ в творчестве Леонардо да Винчи. Леонардо да Винчи и культура Возрождения / [Отв. Ред. Л.М. Брагина]; Науч. Совет «История мировой культуры». – М.: Наука, 2004. – С. 16

<sup>27</sup> Леонардо да Винчи. Суждения о науке и искусстве. СПб.: Изд. Группа «Азбука-классика», 2010. – С.1

<sup>28</sup> Эстетика Ренессанса: Антология: в 2 т. Т. 2. / сост. В. П. Шестаков. М.: Искусство, 1981. С.356

всю реальность, должен проникнуть во все ее тайны «видеть во всех ее устройствах и функциях машину мироздания – прилив и отлив крови в живых существах, воды в реках и морях большого тела Земли. Глаз живописца должен проникать вглубь, сквозь все силы, что движут Вселенной. Потом рука великого анатома должна все зарисовать, а затем, соревнуясь с природой, воссоздать в виде машин»<sup>29</sup>.

«Глаза - это окно человеческого тела, через которое человек глядит на свой путь и наслаждается красотой мира»<sup>30</sup>. По Леонардо каждый человек изначально имеет представление о красоте, и художник должен прислушиваться к каждому зрителю, тем самым улучшая свои произведения. Красота является как «гармоническая пропорциональность», как совершенная форма. Истинная красота сосредоточена в прекрасной природе, воплощенной в пейзажах, растениях, животных и конечно в человеке.

Описание красоты физической и духовной Леонардо мы находим на страницах знаменитого труда одного из самых первых историков искусства итальянца Джоржо Вазари. В «Жизнеописаниях наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих» Вазари пишет что: «Его(Леонардо) физическая красота превосходила всякую похвалу, во всех его жестах была более чем бесконечная грация, он обладал талантом столь полным и сильным, что все трудности, встававшие перед его умом, разрешались с легкостью. Его громадная сила сочеталась с ловкостью, его сердце и чувства отличались всегда царственным благородством.».

Известный автопортрет Леонардо да Винчи, относится к последним годам жизни автора (около 1512, Турин, Королевская библиотека). Мастер предстает перед нами в образе мудреца «растворившего свое «я» в природе,

---

<sup>29</sup> Гарэн Э. Проблемы итальянского Возрождения / Пер. с итал. Л. М. Брагиной. М.: Прогресс, 1986. С. 253

<sup>30</sup> Леонардо да Винчи. Суждения о науке и искусстве. СПб.: Изд. Группа «Азбука-классика», 2010. – С.

или лучше – вобравшего в себя весь мир»<sup>31</sup>. Мудреца, который в равной степени способен исследовать мир благодати и нежности, мир смерти и ужаса. Мудреца, который держится немножко в стороне от человечества, словно остается в тени. Описать или очертить личность великого мастера является очень нелегкой задачей. Ярко эту мысль выразил Якоб Буркхардт: «Очертания личности Леонардо можно только предчувствовать, но никогда не познать»<sup>32</sup>. Атмосфера таинственности и по сей день окружает его имя, и кажется, будет окружать всегда.

Отечественный исследователь творчества и жизни Мастера А. Гастев находит ядро индивидуального психического склада Леонардо – это емкий образ: сфумато. «Сфумато в собственном значении слова – исчезнувший, растворившийся, как дым, в воздухе. Достаточно себе представить растворение черного, непрозрачного дыма в прозрачном воздухе, чтобы возник образ незаметного перехода субстанции в субстанцию. В художественной теории, Леонардо сфумато обозначает незаметное, воздушное взаимопроникновение света и тени, создающее как бы третье состояние – светящейся тьмы и затемненного света.»<sup>33</sup>. Личность художника на автопортрете очень расплывчатая и неопределенная, мы едва можем найти те черты человеческой личности, на который мог бы опереться человек Возрождения.

Французский искусствовед и историк итальянского Ренессанса Андре Шастель замечает, что Леонардо сам был в значительной мере автором легенды о себе: «Все свидетельствует нам, что он любил нравиться, что он хотел соблазнять, что он искал вокруг себя ту обстановку сладостного опьянения от доверия и согласия, которая служит художнику утонченной наградой за его труды... «Легенда» Леонардо есть зеркало судьбы, очертания которой он создал сам. Этот столь живой и столь обаятельный ум любит

---

<sup>31</sup> Костыря М.А. Автопортрет в итальянском и северном ренессансе: опыт сравнения. Труды Исторического факультета Санкт-Петербургского университета. Выпуск №16 / 2013. С. 4

<sup>32</sup> Буркхардт Я. Культура Возрождения в Италии. М.: Интрада, 1996. С.320

<sup>33</sup> Лотман Ю. Биография – живое лицо №2, 1985

изумлять. Он одевается не как все: он носит бороду и длинные волосы, которые делают его похожим на античного мудреца»<sup>34</sup>. Однако на автопортрете Леонардо уже не старается никого изумить, черты лица его одновременно ясные и суровые и где – то даже трагичные. Говоря о трагизме Леонардо А.Ф. Лосев отмечает «Преувеличенная оценка реального и обычно довольно слабого человеческого субъекта привела его к тому, что этого субъекта и его неугомонную деятельность он увенчивал волевым охватом всего мира, а так как этот мир Леонардо склонен был трактовать материалистически, то наивысшей мечтой человеческого субъекта он иной раз считал распадение мира на дискретные и вполне материальные элементы. Да и в реальной обрисовке живого человека он тоже в конце концов начинал обнаруживать хилость, беспомощность и нигилистическую настроенность»<sup>35</sup>. В этом состоит еще одна загадка Леонардо - классическая четкость формы, артистически- богемное самообожествление и - трагизм.

---

<sup>35</sup> Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. М.: Мысль, 1982. С. 428

## 2. Ключевые этапы развития автопортретного жанра в XVII – XIX века

### 2.1 Основные тенденции в искусстве XVII века

Ведущей тенденцией эпохи Барокко было неудержимое стремление художников к экспериментированию. Коренные общественные, научные и идеологические изменения того времени влияют и на становление новых форм автопортрета, герои которых наполнены новым беспокойным мировосприятием. Благодаря открытиям Коперника изменяется представление человека о мире, как постоянной и разумной целостности и в связи с этим меняется и представление человека о самом себе и своем месте. Умберто Эко пишет об этом так: «Откуда же берется эта тревога, это беспокойство, этот постоянный поиск нового? Если окинуть взглядом знания того времени, то выяснится, что в самом общем виде ситуация объясняется «нарциссической раной», нанесенной гуманистическому Эго революцией Коперника и последующим развитием физики и астрономии».<sup>36</sup> Меняется самосознание и самоощущение человека. Человек теперь осознает себя не центром и титаном вселенной, как в эпоху Возрождения, скорее наоборот, как отметил Паскаль человек теперь « всего лишь тростник, слабейшее из творений природы, но он – тростник мыслящий. Чтобы его уничтожить, вовсе не надо всей вселенной: достаточно дуновения ветра, капли воды. Но пусть даже его уничтожит Вселенная, человек все равно возвышеннее, чем она, ибо сознает, что растает с жизнью. И что слабее Вселенной, а она ничего не сознает»<sup>37</sup>. Человек таким образом становится лишь маленькой песчинкой и лишь способность разумно осмыслять окружающий мир и самих себя

---

<sup>36</sup> Эко У. История красоты- М.: Слово/Slovo, 2005. — С. 225

<sup>37</sup> Паскаль Б. «Мысли»// Антология мировой философии. В 4-х т. Т.2. М., 1970.

проложит путь к возвышению над этим состоянием и позволит благодаря мысли охватить Вселенную. Так же у истоков нового мировосприятия стоит английский философ, историк и политик Фрэнсис Бэкон. Главным призывом философа было то, что человечество должно отстраниться от абстрактной теории и сконцентрировать внимание на познании природы (что, как мы уже знаем практиковал Леонардо да Винчи). Главной целью познания выступает реальный, ощущаемый земной мир природы и конечно же сам человек. «Труды Бэкона и его последователей сообщили необходимый энергетический импульс естественнонаучным исследованиям: XVII – XVIII столетия явились периодом становления и интенсивного развития естественных наук, временем смелых опытов, экспериментов и многочисленных эпохальных открытий в сфере познания законов живой природы»<sup>38</sup>. Источником знаний, по Бэкону, является опыт, а не религиозное откровение. Похожие тенденции прослеживаются естественно и в художественных особенностях нового искусства. В изобразительном искусстве авторитетными утверждаются такие жанры, как натюрморт, портрет (и автопортрет) и пейзаж, которые позволяют художнику сфокусировать внимание как на самом себе, так и на многообразии явлений происходящих вокруг. Фигуры на полотнах, будь то мифологические или религиозные обретают черты небывалой чувственности и телесности, присущей земному, реальному человеку, а не идеальному божеству.

Историк и теоретик искусств Данилова отмечает, что «если портрет эпохи Возрождения можно назвать портретом самопознания, то портрет XVII века можно определить так же, как портрет самораскрытия, самовыражения.»<sup>39</sup> В эпоху Ренессанса человек изображает себя обращенным на собственное Я, но в эпоху барокко художник обращается уже напрямую к зрителю.

В качестве примера нового мироощущения и нового типа личности эпохи барокко можно привести автопортретные изображения выдающегося

---

<sup>38</sup> Рыбинцева Г.В. Музыкальное искусство барокко в контексте мировоззрения эпохи / Мир науки, культуры, образования №4 (41) Ростов – на – Дону. 2013. – С. 395

<sup>39</sup> Данилова И.Е. Проблема жанров в европейской живописи: Человек и вещь. Портрет и натюрморт. М., Российск.гос.гуманит.ун-т,1998. - С. 15



итальянского живописца эпохи барокко – Микеладжело Меризи да Караваджо, которого часто называют «первым бунтовщиком» или «первым современным художником». Работая над своими полотнами, Караваджо начинает делать то, что в прежние эпохи для обычных обывателей было странным и непривычным, он позволяет делать себе то, что в ранние эпохи и представить нельзя было. Анализируя картину Караваджо «Успение Богоматери» (1601 – 1603) искусствовед Якимович пишет : «У Караваджо усопшая Богоматерь лежит на неопрятной койке, как мешок с картошкой, а ее грубые немытые пятки выставлены на зрителя самым непрезентабельным образом. Эта картина появилась в самом начале XVII века. Она была не первой и не последней среди экспонатов «другого искусства»<sup>40</sup>. Художник не старается следовать каким то возвышенным идеалам, а привносит в свои полотна неприукрашенную жизнь, ему не нужны совершенные и красивые люди, что вызывало недопонимание и негодование со стороны церкви и общественности. Вы видим резкий контраст с искусством классического Возрождения. Такими примерами другого, нового искусства являются и автопортретные изображения художника. В каждом автопортрете художник постоянно экспериментирует с примеркой различных, вымышленных образов и масок, с помощью которых автор может искать новые пути для самовыражения, быть всегда в динамике превращений. То он предстает перед нами в облике бога виноделия Вакха («Больной Вакх» около 1593 – 1594 года), на другом же автопортрете художник скрывается под маской поверженного Голиафа («Давид с головой Голиафа» 1609 -1610), на другом он изображает себя мальчиком с рожком на заднем плане в картине «Музыканты» (1595). Стоит отметить одну важную характерную особенность автопортретов Караваджо – практически все они фрагментами встроены в различные картины. Исследователь искусства портретного жанра Данилова пишет : «Пафос портрета XVII века – постоянное экспериментирование со своим

---

<sup>40</sup> Якимович А.К. Новое время. Искусство и культура XVII-XVIII веков. СПб., Азбука-классика, 2004. – С.11

собственным обликом , поиски различных форм самоотстранения , стремление увидеть себя не своими, как в пору Возрождения, но чужими глазами»<sup>41</sup>.

Во многих картинах изображения лиц искажено страшными гримасами. Он страстно изучает мимику не только своих моделей, но и мимику своего собственного лица, художник пристально исследует как лицо может выражать те или иные чувства, будь то чувство радости или неумолимого страха. Например в картине «Голова Медузы»( 1598 -1599) , которую некоторые исследователи искусства Караваджо называют автопортретом художника, мы видим отсеченную голову медузы Горгоны, источающей крик. Автор обнажает свое душевное состояние , изображая полные ужаса глаза медузы и кричащий искривленный рот в предсмертных муках. «Человек XVII века остро переживает свою человеческую смертность, свою затерянность в неизмеримом пространстве раскрывшегося перед ним космоса, незащищенность и непрочность того духовного начала, той души, вместилищем которой является его смертное тело»<sup>42</sup>

На полотнах Караваджо мы часто наблюдаем, как освещенные части фигуры , (чаще всего голова, как самая информативная часть тела) будто выходят из глубокой густой темноты, дающей ощущение с одной стороны бесконечности, а с другой поглощающей пустоты. Присутствие своеобразной дымки, часто стирает грань между телом и фоном, растворяя форму. Мы можем это наблюдать на примере автопортрета Караваджо « Больной Вахх» (около 1593 – 1594 года) ( см. Приложение 4), где он изображает себя в образе греческого бога празднеств и вина. Автопортрет был написан во время долгой болезни художника. На полотне бы видим не идеализированного бога, а очеловеченного , земного юношу. Коже, Караваджо придает бледный зеленоватый оттенок, большие карие глаза автор пишет с мешками под

---

<sup>41</sup> Данилова И.Е. Проблема жанров в европейской живописи: Человек и вещь. Портрет и натюрморт. М., Российск.гос.гуманит.ун-т,1998. - С. 22

<sup>42</sup> Там же. С. 25

глазами, подчеркивая брэнность и слабость человека в трудные моменты жизни. Глядя на эту совсем нерадостную атмосферу, не хочется устраивать шумных пиров и празднеств. На данной картине автор демонстрирует блестящее владение светом и тенью, прописывая рельеф своего тела. С помощью лучей света, автор четко выделяет свое тело, сидящего словно в очень неудобной позе, из темного фона, подчеркивая рельефность фигуры. О важности рельефа, созданного светом и тенью говорил еще Леонардо: «тени образуют свои границы определёнными ступенями, и кто этого не знает, у того вещи не будут рельефными. Эта рельефность — самое важное в живописи и её душа».<sup>43</sup> Пользуясь советами Леонардо, с помощью нового метода, Караваджо в своей живописи вызволяет фигуры из царства теней и мрака, давая им новую жизнь. Так, в этом автопортрете автор вызволяет и самого себя. Немецкий историк искусств, гравёр и живописец Иоахим фон Зандарт писал: «Для того, чтобы достичь совершенной округлости и естественного рельефа, он старательно выбирал себе тёмный подвал или другое мрачное помещение, в которое сверху падал маленький луч света для того, чтобы сумрак своими тёмными тенями оказывал мощное сопротивление падающему на модель пучку света, и таким образом достигал эффекта высокой рельефности»<sup>44</sup>. Известно, что постоянно работая в полумрачных помещениях Караваджо постепенно научился различать мелкие детали в темноте. Характерной чертой для картин Караваджо является совмещение натюрморта и человека. На краю стола и в руках, автор детально прорисовывает виноград и персики, причем в руках у автора виноград уже подпорченный, видимо переняв энергетику болезни от того, кто его взял. Исследователь творчества Караваджо А. Махов пишет следующее: «Вакх или изображённый на холсте сам художник, который, по свидетельствам современников, далеко не был красавцем, лишён какой бы то ни было привлекательности. Бог виноделия,

---

<sup>43</sup> Леонардо да Винчи. Книга о живописи. — В кн.: Эстетика Ренессанса. Т. II. М., 1981. — С. 59

<sup>44</sup> Караваджо. Документы. Воспоминания современников / Сост. Белоусова Н.А. М., 1975. — С. 261

юности и красоты не получился у Караваджо - он не пышет ни красотой, ни здоровьем. Зато живописный образ изнурённого болезнью человека подкупает искренностью и впечатляющей светотеневой лепкой фигуры, поразительным для молодого художника умением передать внутреннее душевное состояние тревоги его персонажа.»<sup>45</sup>

Перед художником XVII века открывается великий таинственный космос, перед лицом которого человек старается постигнуть темный мир собственной души, который художник стремится передать в мимике и раскрыть этот страх и одновременно восторг в чертах лиц и позах своих моделей и в своих собственных изображениях на полотнах картин.

## 2.2 Автопортрет в эпоху классицизма и рококо

XVIII век провозглашают веком разума, развитием естественных наук, археологии, географии, истории и т.д. Для искусства провозглашаются новые принципы. Данилова отмечает следующее «Это было столетие трезво – рассудочное, переставшее изумляться, столетие Просвещения, классификации, создания энциклопедий человеческих знаний о мире. Если XVII век был религиозными по преимуществу, то XVIII - по преимуществу не религиозным, это был век внутреннего бесстрашия»<sup>46</sup>. Главный судья для человека теперь не Бог, а общество. Новую эпоху можно охарактеризовать как эпоху постоянной проверки каких бы то ни было положений, развенчиванием иллюзий. Человек становится существом, вечно экспериментирующим с важнейшими человеческими ценностями, это существо критичное и беспокойное. Якимович А. пишет «Просветители видели в сомнениях, неверии и вечной неудовлетворенности мощное орудие мысли и культуры и даже

---

<sup>45</sup> Махов А. Караваджо. М.: Молодая гвардия, 2009. – С.12

<sup>46</sup> Данилова И.Е. Проблема жанров в европейской живописи: Человек и вещь. Портрет и натюрморт. М., Российск.гос.гуманит.ун-т,1998. - С. 27

причину цивилизации. Для них избавиться от сомнения и недоверия, от истинно критического настроения ума ( то есть от своей внутренней муки) означало бы утратить само свойство человечности – искание ответов на новые и новые вопросы.»<sup>47</sup> С одной стороны человек XVIII века под влиянием свободы Просвещения чувствовал себя как никогда раньше отважным, свободным, творчески энергичным, но с другой стороны встает проблема цены этой свободы, человек ощущает опасность и нестабильность, не зная куда заведут эти стремления и ожидания. «Праздник обещан и вероятен, но это будет праздник свободы в лабиринте, торжество разума в доме умалишенных, в просматриваемых насквозь клетках Бенгама...эпоха Просвещения была и эпохой позднего барокко и рококо, искусства гротесков и трюков, обманок и иронии».<sup>48</sup> Самым распространенным жанром в живописи XVIII века становится жанр портрета. И не случайно, поскольку постепенно на второй план отходят религиозные и мифологические темы, поскольку все больший интерес приобретают события, разворачивающиеся у людей на глазах. Если в XVII веке самой важной частью изображаемого было лицо, посредством мимики выражающее его душевное состояние, то в портретах и автопортретах XVIII века важнейшим информативным атрибутом становится костюм, скрывающий истинную сущность человека и определяющий какую роль играет человек в обществе. Даже выражения лиц портретируемых теперь не раскрывают душевное состояние человека. Лицо теперь скрывают под вымышленной маской, подобно актерам на сцене. «XVIII век имел склонность к театральности и праздничности, но особенно остро ощутимы были крупницы гротеска, меланхолии, опасения. Живописцы и архитекторы, музыканты и поэты, мыслители и драматурги учат нас упиваться жизнью и наслаждаться ее светлыми моментами посреди ужасов и гримас бытия»<sup>49</sup>. Прекрасным примером могут служить картины Джованни Доменико

---

<sup>47</sup> Якимович А.К. Новое время. Искусство и культура XVII-XVIII веков. СПб., Азбука-классика, 2004. – С.279

<sup>48</sup> Там же. С.291

<sup>49</sup> Там же. С. 293

Тьеполо, выполненные в стиле рококо «Сцена карнавала, или Менуэт» (1754 – 1755) картина «Менуэт в исполнении Коломбины и Панталоне» (1756), «Качели Пульчинеллы» (1791-1793), «Шарлатан» (1754) где автор изображает светское венецианское общество, нарядившегося в маски Комедия дель арте. Стоит отметить, что в Венеции тех лет маскарады и театральные зрелища очень активно внедряются в повседневную жизнь венецианского народа и уже трудно было отличить, где заканчивается представление и начинается жизнь вне сцены. Художник создает атмосферу праздника, театрального зрелища, в отличие от классицистических тенденций, однако через эти яркие насыщенные краски проступает ощущение нелепости и бессмысленности, это праздник на который без слез не взглянешь. Европейское общество – это маскарад, где люди выполняют свои роли под прикрытием тех или иных масок. «Театр жизни – это одно из ключевых понятий, своеобразная формула XVIII столетия. Не только в переносном, но и в прямом смысле этого слова театр играл огромную роль в культуре XVIII века – роль не только развлекательную, но и поучительную, точнее – обучающую».<sup>50</sup> Еще одним выдающимся мастером стиля рококо и неоклассицизма является венецианец Себастьяно Ричи. Множество его работ посвящены мифологическим, религиозным, историческим сюжетам, где художник передает праздничное ощущение наслаждения и любви к миру. Многим полотнам автор придает яркий красочный колорит одеяниям фигур, который выражает восторженные отношения к радостям жизни. Так же Себастьяно Риччи оказал значительное влияние на развитие жанра портрета. Как правило автор изображал своих моделей в античных одеяниях. В 1702-1706 годах художник пишет свой собственный автопортрет в парадном образе. (см. Приложение 5) Автор изображает себя по пояс, на темном однотонном фоне, чтобы ничто не отвлекало внимания от фигуры художника,

---

<sup>50</sup> Данилова И.Е. Проблема жанров в европейской живописи: Человек и вещь. Портрет и натюрморт. М., Российск.гос.гуманит.ун-т,1998. - С. 33

одетого в парадный костюм , голову автора украшает парик, который был обязателен в то время.

Можно сказать , что об индивидуальном Я художника говорит не столько его спокойная и трезво – рассудочная мимика художника, сколько его наряд, на котором автор акцентирует внимание зрителей. Это некая исповедь художника , которую можно расшифровать через предметы и особенности его одеяния. Художник подает себя во всей своей непоколебимости, статусности и великолепии. Автор подробно изображает свою руку , на мизинце которого красуется перстень, облокотив ее на ручку кресла. Костюм в ту пору должен был служить визитной карточкой своего обладателя. Герой , который выступает сквозь данный костюмированный автопортрет , говорит нам о своей состоятельности и важности, каким и был при жизни Себастьяно Риччи. Джулио карло Арган, подчеркивая важность разумного начала в творчестве художников , пишет : «Изображение в живописи не есть отныне результат полета творческого воображения, оно возникает как проявление познавательной способности воображения по отношению к реальной действительности»<sup>51</sup>

Таким образом, человек XVIII века не предстает перед зрителем в своей натуральной и естественной сущности, но он играет со зрителем, показывает свой облик так, как хотел бы , чтобы его видело общество.

---

<sup>51</sup>Арган Дж. К. История итальянского искусства: в 2 т. Т.2. история итальянского искусства/ Дж. Арган. М.: Прогресс, 1991. – С. 85

### 2.3 Особенности автопортрета в XIX веке

Классицизм, как идейно – художественный феномен, появившийся еще в предыдущие столетия, развивается и в XIX веке, приобретая свои специфические особенности. Карло Арган очень четко выразил специфику итальянского классицизма сказав, что « В некотором смысле это барокко, ставшее из уважения к разуму прямолинейным, а не криволинейным».<sup>52</sup> Художники, воссоздавая с помощью мифологических образов античные каноны гармонии , хотят возвысится над трагической действительностью. Главными представителями данного направления в начале XIX века были А. Канова в Италии, выразившим идеалы классицизма в скульптуре и живописец Ж. Л. Давид во Франции. Среди ярких представителей классицистической живописи в Италии можно назвать ломбардского художника Андреа Аппиани, которого Наполеон сделал своим придворным живописцем , римского живописца Винченцо Камуччи и Гаспаре Ланди.

Начиная с 30 – х годов, в связи с политическими изменениями, противостоянием старого и нового, в итальянском искусстве начинают появляться романтические тенденции, которые являются свидетельством трансформации мировосприятия художников и постепенном отдалении от принципов классицизма. В эпоху романтизма возрастает интерес человека к окружающему миру и самому себе . Автора теперь заботит внутренний образ , а не внешний, как в XVIII веке. В связи с этим художники – романтики все чаще прибегают к жанру автопортрета. «Романтики рассматривали историю не как сторонние наблюдатели, а видели в ней жизненный опыт , который нужно пережить в гуще социальных, религиозных, политических событий

---

<sup>52</sup> Арган, Дж. История итальянского искусства / Дж. Арган. М.: «Радуга», 1990. - С.211



своего времени».<sup>53</sup> Однако стоит отметить, что в развитии направления романтизм, разрозненная Италия не играла роль первой скрипки, занимая второстепенное место. Крупнейшим мастером итальянского романтизма был Франческо Айец. В своих ранних автопортретах автор изображает мятежный дух, увлеченный революционной атмосферой борьбы и жаждой свободы эпохи Рисорджименто. Например «Автопортрет в группе друзей» (1824). В данной работе мы видим фигуру художника, расположенную по центру картины, а так же четыре фигуры друзей автора, заполняющие заднюю часть полотна, создавая тем самым фон. Однако, стоит сказать что фон картины чрезвычайно динамичный, за счет того, что взгляды молодых людей устремлены в разные точки и лишь сам Франческо Айец задумчиво смотрит на нас. Мы видим, что лишь фигура художника тщательно прорисована, в то время как фигуры его друзей написаны немного условно, будто быстрыми энергичными мазками. Автор изображает себя волевым, серьезным человеком в самом расцвете сил и жизненной энергии, отображая мироощущение своей эпохи. Характерным образом для художников – романтиков автор работает на контрастах, выделяя свою фигуру в черной одежде, а своих товарищей в светлой.

Наиболее значительным и ярким из художественных течений итальянского искусства XIX века был «маккьяйолизм» (от ит. *Macchia* – пятно), появившийся в середине столетия во Флоренции к началу 1860-ых годов, главой которого был итальянский живописец и гравёр Телемако Синьорини. Яркими представителями данного направления являются Джованни Фаттори, Сильвестро Лега, Джузеппе Аббати, скульптор Адриано Чесони. Художники данного направления выступали против мертвого и застывшего академизма и желали уловить современность во всей ее изменчивости, отображая в своих работах сюжеты из событий Рисорджименто. Арган пишет: «Утверждение, что художник должен

---

<sup>53</sup> Там же. С.219

выражать лишь то, что воспринимает глаз, то есть цветовые пятна, свет и тени, приводило к признанию того, что творчество художника не должно быть развращено предрассудками культуры, а полем его деятельности может быть только современная ему реальность»<sup>54</sup> Героями картин теперь становятся обычные обитатели города: солдаты, крестьяне, торговцы и т.д. Художники одними из первых начинают обращаться к народной теме. Народ в работах маккьяоли изображается очень реалистично, не идеализированно, чтобы передать настоящие и правдивые моменты жизни простых людей живым языком.

Примером автопортрета нового течения в итальянском искусстве может служить «Автопортрет» (1854) Джованни Фаттори. ( см. Приложение 6) С полотна на зрителей смотрит молодой человек, как будто немного нахмурившись, переживая за судьбу родной Италии. Важным акцентом в картине является взгляд автора, очень наблюдательный, проникающий в самое сердце. На данном полотне мы снова видим игру контрастов, свет и тень для художника являются важнейшей деталью при построении композиции картины : на нежном, голубоватом фоне, мы видим фигуру художника с кистями в руках, половина фигуры хорошо освещена, а половина уходит в тень. Волосы художника изображены воздушно, будто развиваясь на ветру. Фаттори одет в коричневый костюм, яркий акцент сделан на светлой рубашке.

---

<sup>54</sup> *Арган, Дж.* История итальянского искусства / Дж. Арган. М.: «Радуга», 1990. - С.216

### 3. Автопортрет в искусстве XX века. Перспективы развития Жанра.

#### 3.1 Автопортрет в эпоху «кризиса искусства».

*Человек исчезнет, как  
исчезает лицо, начертанное на прибрежном песке".<sup>55</sup>*

Многие мыслители и исследователи отмечают, что начиная с XIX – ого века европейская культура переживает фундаментальные изменения, зачастую негативные, связанные с непрерывным развитием научно – технического прогресса ( который естественно влияет на изменения в самом человеке, его духовные установки, психику, сознание и т.д) и что речи о культуре в ее классическом понимании быть не может. Те новаторские движения и направления, которые мы имеем сейчас - это феномен, называемый пост – культурой. Данный феномен можно охарактеризовать , как отказ от традиционных ценностей культуры, таких как добро, красота, истина. Больше не существует авторитетных принципов на которые традиционно опирается общество и культура, все может быть пересмотрено и деконструировано. В связи с этим появляется множество различных форм выражения своего Я посредством искусства. В XX веке мы видим неисчислимое многообразие и автопортретных форм выражения. Можно встретить и живописные автопортреты, и скульптурные, графические, а так же с развитием искусства фотографии и кино, постепенно развивается фото – автопортрет( как например очень популярный в наше время феномен «селфи») и кино – автопортрет, с помощью которых человек может заявить о себе на весь мир, не вставая с дивана.

---

<sup>55</sup> Фуко М. Слова и вещи. М.: Прогресс, 1977. - С. 404

Современный итальянский философ Массимо Каччари в книге «Геофилософия Европы», как и многие философы 20 – ого столетия говорит о культурном и политическом кризисе в котором находится Европа и пишет, что «Ценность чего – то есть только симптом силы того, кто устанавливает ценность. Эпоха полного нигилизма метит этап завершенности некой судьбы, которой истинный историк уже видел исток.»<sup>56</sup> Так же о завершении некоего этапа в историческом и культурном развитии человечества пишет известный американский психолог искусства Рудольф Арнхейм «Наше время будет оцениваться будущими историками, если они вообще будут существовать, как последний вздох умирающей цивилизации».<sup>57</sup>

Это кризисное положение искусства отмечает и Н.Бердяев : «Много кризисов искусство пережило за свою историю. Переходы от античности к средневековью и от средневековья к возрождению ознаменовывались такими глубокими кризисами. Но то, что происходит с искусством в нашу эпоху, не может быть названо одним из кризисов в ряду других. Мы присутствуем при кризисе искусства вообще, при глубочайших потрясениях в тысячелетних его основах. Окончательно померк старый идеал классически-прекрасного искусства и чувствуется, что нет возврата к его образам.»<sup>58</sup>

Меняется модель мира, модель человека и соответственно язык искусства. Российский философ и эстетик В. Бычков пишет : «Искусство в XX в. сделало грандиозный скачок на пути отказа от своих сущностных эстетических принципов и радикальной ломки традиционных художественных языков всех своих видов и жанров, по ходу полностью отказавшись от них. Современное искусство, которое уже часто и не называет себя искусством, но арт – практиками, арт – проектами, арт- производством и т.п ., отказалось от

<sup>56</sup> Каччари М. Геофилософия Европы. Adelphi, 1994. - С. 104

<sup>57</sup> Арнхейм Р. В параболах солнечного света. Заметки об искусстве, психологии и прочем СПб. : Алетейя, 2012 . – С. 30

<sup>58</sup> Бердяев Н.А. Кризис искусства. М.: Интерпринт, 1990. – С. 4

главных эстетических принципов искусства : миметизма, символизма и соответственно от художественной образности, ориентации на духовную реальность, красоту и возвышенное, почти полностью дегуманизировалось.»<sup>59</sup> Эту же идею выражает испанский философ и социолог Х.Ортега – и – Гассет. Он говорит о том , что если раньше художники стремились к тому, чтобы содержание их полотен сохраняли тот же облик , что и вне картины, т.е соответствовали «живой» или «человеческой» реальности «Человек , дом или гора узнаются здесь с первого взгляда – это наши старые знакомые»<sup>60</sup>, то теперь художник идет против этой реальности, добиваясь увеличить или даже стереть дистанцию между объектом и картиной «...художник разрушил мосты и сжег корабли , которые могли бы перенести нас в наш обычный мир, вынуждая иметь дело с предметами, с которыми невозможно обходиться «почеловечески»...мы должны найти, изобрести новый, небывалый тип поведения, который соответствовал бы столь непривычным изображениям». <sup>61</sup> Художник нового типа, пишущий портрет или автопортрет больше не претендует на сходство в передаче изображаемого лица, теперь он рисует схематичный набор отдельных характеристик, подобранные сознанием. «Картина, отказавшись состязаться с реальностью, превратилась бы в то, чем она и является на самом деле, то есть в ирреальность. Экспрессионизм, кубизм и т. п. в разной мере пытались осуществить на деле такую решимость, создавая в искусстве радикальное направление. От изображения предметов перешли к изображению идей: художник ослеп для внешнего мира и повернул зрачок внутрь, в сторону субъективного ландшафта.»<sup>62</sup> Стоит отметить что как раз на примере автопортретного жанра мы можем отлично наблюдать постепенный

---

<sup>59</sup> Бычков В.В. Триалог: Разговор Первый об эстетике, современном искусстве и кризисе культуры Текст. / В.В. Бычков, Н.Б.Маньковская, В.В.Иванов; Рос. акад. наук, Ин-т философии. М., : ИФРАН, 2007. С. 21

<sup>60</sup> *Ортега –и –Гассет Х.* Восстание масс; Дегуманизация искусства; Бесхребетная Испания М., 2008. - С. 213

<sup>61</sup> Там же С. 215

<sup>62</sup> Там же. С. 220

разрыв между реальностью и художественным образом. Ни одно столетие не имело таким многообразием автопортретных форм выражения.

Прекрасной иллюстрацией этому можно назвать два автопортрета известного итальянского художника, графика и скульптора, одного из лидеров футуризма в живописи - Джино Северини. На первом автопортрете датированном 1908-ым годом художник изображает себя в стиле импрессионизма, в мягких бежевых тонах, лицо художника спокойно и задумчиво и что не менее важно, данный автопортрет передает внешнюю схожесть с автором. На втором же автопортрете 1912 ( см. Приложение 7)года художник изображает себя уже в духе футуризма, части тела смещены, мы видим лицо автора словно в разбитом зеркале или калейдоскопе, глядя в который очень сложно сфокусировать взгляд на какой то отдельной детали. Лицо автора искривлено постоянным динамическим процессом, где различные части накладываются друг на друга. Мы видим не только явную трансформацию художественного языка автора, но и трансформацию всей картины мира. Художники – футуристы сущность современной жизни теперь видят в движении и динамизме. Они одни из первых попытались выразить эту новую оптику восприятия и рассматривания мира.

Основоположником итальянского футуризма был поэт, писатель публицист Филиппо Томазо Маринетти, который придумал идеологию направления, написал большую часть основных манифестов, воспевал красоту прогресса, машин и скорости. В первом манифесте, опубликованном 20 февраля 1909 года в журнале «Figaro» Маринетти пишет «Мы объявляем, что великолепие мира обогатилось новой красотой: красотой быстроты. Ночной автомобиль со своим кузовом, украшенным громадными трубами со взрывчатым дыханием . . . рычащий автомобиль, как будто бегущий по

картечи, прекраснее Самофракийской Победы. Не существует красоты вне борьбы. Нет шедевров без агрессивности.»<sup>63</sup>

Футуристический мир был миром движения. Это мир не покоя и тишины, а шума как раз того движения и скоростей, в которых вырастал новый мир. Интересно, что в 1913 году Луиджи Русоло, последователь идей Маринетти, напишет свой манифест «Искусство шумов», где будет говорить о том, что возможности классической музыки исчерпаны, и в качестве построения нового типа музыки говорил о необходимости использования звуков фабрик, машин, мотоциклов. В «Манифесте футуристической живописи», подписанным 11 апреля 1910 года живописцами Джино Северини, Джакомо Балла, Умберто Боччони, говорится о яром желании художников сделать свое искусство выражением стремительных перемен. «Для футуристов искусство - это действие, преобразующее сознание и психику человека, задающие новые ритмы и пробуждающие неизвестные энергии, непосредственно, вторгающиеся в жизнь в «прямом действии» художника в социальной и политической сфере».<sup>64</sup> Футуристическая живопись запечатлевала как эти новые ощущения от изменившегося темпа жизни меняют наше восприятие мира и себя в этом мире. Они пишут : «Движение, которое мы хотим воспроизвести на полотне, не будет более закрепленным мгновением всемирного динамизма. Это будет само динамическое ощущение. В самом деле, все двигается, бежит, все быстро трансформируется. «Движение и свет уничтожают материальность тел»<sup>65</sup>. Однако многие из художников, до того, как последовать за Маринетти, писали свои произведения в реалистической манере, испытывая влияние такого направления, как дивизионизм. Примером этому может служить «Автопортрет» (1905, ) Умберто Боччони, сидящего на стуле с кистями в

<sup>63</sup> «Манифесты итальянского футуризма», М., 1914, С.7

<sup>64</sup> Бобринская Е.А. Футуризм. М.: Галарт, 2000 С. 13

<sup>65</sup> «Манифесты итальянского футуризма», М., 1914, С.13

руках , где автор пытается выразить свои принципы не разрывая связи с видимым миром. «Так, в картине Боччони «Драка» (1910, Милан, собрание Э. Иози), собственно говоря, футуристичен только сюжет. Драка дает возможность показать активность человека, изобразить движение. На картине представлены люди, которые размахивая руками, бегут во все стороны, их фигуры мельтешат в большой, высокой, тоже реально нарисованной галерее с вполне реальным и очень определенным источником света, проникающим из стеклянной двери с надписью «Кафе».<sup>66</sup> В этой картине автор пытается передать как раз красоту движения, толпы и массы. Художник словно вовлекает зрителя участвовать в этой потасовке и скандале, а не быть пассивным наблюдателем. Спустя три года Боччони пишет свой второй «Автопортрет» ( 1908) года уже на фоне архитектуры нового типа города, где цивилизация вживается в пейзаж, он начинает исследовать новую промышленную архитектуру. Футуристы мечтают о городах – вавилонах , мегаполисах с массами , пароходами и поездами из труб которых валит дым , изменяющий воздух и атмосферу современности.

Важнейшей особенностью, как для живописи Боччони , так и для многих художников – футуристов в целом , является тенденция к «запутыванию» предметов друг с другом внутри полотна. Ярким примером может служить картина Боччони «Улица входит в дом» 1911 года. Люди и пространство находятся в постоянном взаимодействии, в постоянном становлении. Он буквально рисует как улица вламывается в здание и ломает границы отделяющие дом и пространство вокруг него. Анализируя искусство футуризма Н.Бердяев пишет : «Нарушаются все твердые грани бытия, все декристаллизуется, распластовывается, расплывается. Человек переходит в предметы, предметы входят в человека, один предмет переходит в другой предмет, все плоскости смещаются, все планы бытия смешиваются. Это новое ощущение мировой жизни пытается выразить футуристическое искусство.»<sup>67</sup>

<sup>66</sup> Модернизм. Анализ и критика основных направлений. Сб. статей. - М.: Искусство, 1969, С. 64

<sup>67</sup> Бердяев Н.А. Кризис искусства. М.: Интерпринт, 1990. – С. 10



Полотна художников – футуристов будто затягивают зрителя в воображаемую воронку и закручивает его внутрь, где все смешивается со всем, где уже нельзя сказать об автономности и самодостаточности того или иного человека или предмета. В этом мире, где нет уже разделения между предметами, людьми и пространством. В автопортретах человек может стать геометрической фигурой, животным, предстать на полотне без какой – либо части тела, например «Автопортрет» Джино Северини 1959 года, «Я и моя женщина» Фортунато Делеро 1919 г. «В старом, казавшемся вечным, искусстве образ человека и человеческого тела имел твердые очертания, он был отделен от образов других предметов мира, от минералов, растений и животных, от комнат, домов, улиц и городов, от машин и от бесконечных мировых пространств. В искусстве футуристическом стирается грань, отделяющая образ человека от других предметов, от огромного механизированного чудовища, именуемого современным городом.»<sup>68</sup> В этой постоянно меняющейся атмосфере города художник не может писать человеческое лицо, которое ускользает от его взгляда и сменяется толпами других лиц, человек постепенно растворяется в этой суете и больше не является центром мира. «В наши дни мыслить можно лишь в пустом пространстве, где уже нет человека... Всем тем, кто еще хочет говорить о человеке, его царстве и освобождении, всем тем, кто еще ставит вопросы о том, что такое человек в его сути, всем тем, кто хочет исходить из человека в своем поиске истины, и наоборот, всем тем, кто сводит всякое познание к истинам самого человека...кто вообще не желает мыслить без мысли о том, что мыслит именно человек - всем этим несуразностям и нелепым формам рефлексии можно противопоставить лишь философический смех, то есть, иначе говоря, безмолвный смех».<sup>69</sup> Это чувство растворенности и распада личности в бездушном городе, естественным образом порождает и чувство

---

<sup>68</sup> Бердяев Н.А. Кризис искусства. М.: Интерпринт, 1990. – С. 10

<sup>69</sup> Фуко М. Слова и вещи. М., 1994. С. 404

одинокства. Российский социолог и философ И. Кон пишет , что в XX веке «общество предстает как безличная , автоматически, помимо людей функционирующая «социальная система», а личность , при всех ее притязаниях, оказывается социально бессильной и внутренне опусташенной». <sup>70</sup>Происходит переход от эйфории, вызванной сумасшедшими изменениями внешнего мира к полной противоположности. Миссия художника теперь – протянуть руку помощи и вызволить человека из грохота и гула современного города. Такими «мастерами тишины» можно считать художников, относивших себя к направлению метафизической живописи, которое возникает в Италии в 1917 году. Яркими представителями этого стиля можно назвать Дж. Де Кирико, К. Карра (принадлежавший ранее к футуристам), Дж. Моранди, Ф. Казорати. Если в живописи футуристов мы наблюдаем улицы переполненными бегущими людьми и рычащими машинами, то в метафизической живописи толпы людей стираются с пространства города. Действующими лицами картин выступают манекены и тени , которые являются лишь намеком на человека. Образ манекена мы обнаруживаем как на полотнах Джоржо де Кирико (например «Трубадур» 1968г. , «Великий метафизик» 1924., «Археологи» 1927), так и у Джоржо Моранди ( «Метафизический натюрморт» 1918) и Карло Кара ( «Мать и сын» 1917) . Джоржо де Кирико сам скажет что «В тени человека, идущего под солнцем, больше тайны, чем во всех настоящих, бывших и будущих религиях». Важнейшим принципом художников метафизиков является передача не динамизма и хаоса современной и познаваемой реальной жизни , но застывшие и не подвижные образы мира сновидений и воображения. Известный итальянский историк искусства Джлулио Карло Арган скажет , что художники «Пытаются обрести в метафизической застылости убежище от футуристического динамизма». <sup>71</sup> Только оказавших в этом спокойном убежище , в состоянии «художественной медитации» художник может

<sup>70</sup> Кон И.С. Открытие «Я». М., Политиздат, 1978. С. 235

<sup>71</sup> Argan, G.C. L'arte moderna 1770-1970 / G.C. Argan. Firenze, 1970.– С.398

исследовать свою внутреннюю сущность. Не удивительно тогда, что художники метафизической живописи часто обращаются к наследию античности и эпохи Возрождения в поисках утраченной гармонии и упорядоченности мира. Примером этому могут служить «Автопортрет» де Кирико написанный в 1922 году. На данном автопортрете художник использует прием раздвоения изображения ( как например «Портрет Гийома Аполлинера» или «Настальгия поэта» 1914 года ), в правой части полотна на нас пристально смотрит де Кирико из XX века, а с другой стороны, автор изображает себя в качестве мраморного бюста , повернувшегося в профиль. Создается впечатление диалога между художником и «эхом» художника облеченном в мраморную статую. На «Автопортрете» 1945 года автор изображает себя практически обнаженным, сидящем в свободной позе. Принято считать , что на этом автопортрете де Кирико изобразил себя в облике греческого философа Диогена. Таким образом в XX веке , человек , растворяясь , вынужден выдумать себя заново и не случайно важное место теперь занимает проблема маски и собственного «Я». Маска помогает человеку скрыть от посторонних глаз внутренние переживания, страхи и стать полностью анонимным. Человек теперь может присвоить себе чье – то чужое обличье. Надев маску, человек высвобождает себя от общественных условностей и больше нет необходимости соответствовать окружающей реальности. «Маска маскирует наш внутренний мир, который может самопроизвольно прописаться на нашем лице.»<sup>72</sup> Однако всегда ли маска дает нам ту желаемую свободу ? Несомненно, маска облегчает адаптацию к внешнему миру, однако здесь существует опасность уходя от реального мира потерять самих себя в этом раздвоении, потерять некогда цельное «Я». Итальянский писатель и драматург Луиджи Пиранделло писал : «каждый из нас напрасно воображает себя «одним», неизменно единым, цельным, в то время как в нас «сто», «тысяча» и больше видимостей... В каждом из нас сидит

---

<sup>72</sup> Бычков В.В. Триалог: Разговор Первый об эстетике, современном искусстве и кризисе культуры Текст. / В.В. Бычков, Н.Б.Маньковская, В.В.Иванов; Рос. акад. наук, Ин-т философии. М., : ИФРАН, 2007. С. 21

способность с одним быть одним, с другим – другим! А при этом мы тешим себя иллюзией, что остаемся одними и теми же для всех, что сохраняем свое «единое нутро» во всех наших проявлениях! Совершеннейшая чепуха!»<sup>73</sup> Ярчайшим мастером маскировки персонажей своих полотен был Амедео Модильяни. Большинство лиц на портретах художника стилизованы под вытянутые африканские маски и лишены зрачков. По поводу отсутствия глаз на изображениях моделей существует много догадок. Очень интересное сравнение приводит Рудольф Арнхейм, сравнивая портреты Модильяни со статуей Будды : «В позиции медитации руки Будды как бы бездейственно смыкаются друг с другом, но на самом деле они создают замкнутую цепь скрытой циркуляции, по которой движется духовная энергия, исходящая из головы. Подобную версию представляют портретные фигуры Модильяни, у которых, кстати сказать, глаза часто лишены зрачков. У Будды глаза так же не сфокусированы на каком- то внешнем предмете».<sup>74</sup> Свой «Автопортрет» в 1919 году, за год до своей смерти Модильяни тоже пишет без зрачков. На другом же автопортрете, который мы рассмотрим более подробно, художник примеряет на себя маску Пьеро «Автопортрет в образе пьеро» 1915( см. Приложение 8). К образу этого грустного персонажа часто прибегают художники конца XIX – начала XX столетия, такие как Сезанн («Пьеро и Арлекин» 1888 г.), Хуан Грис ( «Пьеро» 1919 г. и «) Зинаида Серебрякова («Автопортрет в костюме Пьеро» 1911г. ) , В. Шухаев и А. Яковлев ( «Автопортреты. Арлекин и Пьеро» 1914г. ) , Пабло Пикассо ( «Пьеро» 1918 г.) и многие другие.

Образ Пьеро как никакой другой близок Модильяни, такому чуткому, обаятельному и печальному. Известный искусствовед Паола Волкова отмечает , что : «Во всех вещах Модильяни есть интонация глубокого и абсолютного одиночества».<sup>75</sup> С помощью маски Пьеро и своеобразной игры

<sup>73</sup> *Пиранделло Л.* Пьесы. М., 1960, С.370

<sup>74</sup> *Арнхейм Р. В.* параболах солнечного света. Заметки об искусстве, психологии и прочем СПб. : Алетейя, 2012 . – С. 35

<sup>75</sup> *Волкова П.* Мост через бездну. М., Зебра Е, 2014. С.72

Модильяни выражает свое отчуждение по отношению к агрессивному внешнему миру, маска дает возможность обрести опору в трудной ситуации . Тема «Тайна маски» для всех эпох нам кажется основополагающей и одинаково важной для общества во времена Теренция , Марселя Карне или Феллини»<sup>76</sup>

Доминирующим акцентом картины Модильяни является взгляд художника, один глаз автор оставляет открытым , давая зрителю возможность вступить в диалог с автором и проникнуть в его загадочный внутренний мир. Несмотря на то , что художник большую часть жизни прожил во Франции, в этом автопортрете прослеживается игровой характер итальянской культуры, присущий мироощущению итальянских художников в XX веке ( очень ярко выраженную например в творчестве Феллини). «В искусстве появляются новые лица, новые языки, новые сбивчивые звуки, неуклюжие жесты, искусству надоело говорить языком вчерашнего дня, ему захотелось потанцевать, совсем позабыть о приличиях, ему хочется хотя бы раз надеть шляпу набекрень и пройти по улице качаясь, с заплетающимися ногами»<sup>77</sup>. Смотри на автопортрет Модильяни есть ощущение некоего выпадения из времени, если искусство футуризма является искусством настоящего момента, искусством современности , искусством которое ловит тот момент в котором прошлое исчезает уступив дорогу будущему, то искусство к которому обращается Модильяни будто существует вне времени. Автопортрет художника приобретает черты романтической и драматической экспрессии, благодаря синим и красным тонам.

### **3.2. Новые тенденции автопортретирования.**

---

<sup>76</sup> Там же С. 254

<sup>77</sup> Батракова С.П. Художник XX века и язык живописи: от Сезанна к Пикассо. -М.: Наука, 1996. – С. 34

Основным новшеством в искусстве XX века и по сей день является то, что художник постепенно меняет свой статус, как творящего субъекта, на статус самого произведения искусства. Таким образом, мы видим, что художник сам является средой или ландшафтом для художественных экспериментов и если раньше тело часто использовали как тему для художественного произведения, то в современном мире тело художника является и материалом для самовыражения. Современный французский философ и социолог Ив Мишо отмечает, что «Каковы бы ни были сила и яркость экспрессии, величие гения или амбиции работы, тело художника не успевало за произведением и оставалось в его тени. Художник был бесплотным существом, предназначенным для того, чтобы однажды его прославили биографы».<sup>78</sup> Однако художники XX столетия находят выход и утверждают собственное «Я» в обществе качественно новым способом, нежели изобразительный автопортрет, который господствовал в классическую эпоху. Отличным видом искусства, в котором центрообразующим элементом выступает тело – является жанр перформанса, истоки которого мы находим как раз в экспериментальных практиках итальянских футуристов, соединявших различные виды искусства, как музыка, живопись, литература, танец (а позже видео, кино, фотографию) на одной сцене, с целью провокации и эпатажа. Реакция публики была так же очень активна. Зрители швыряли в художников овощами и фруктами и однажды вечером Карло Кара в ответ на прилетевшую в него картошину ответил «Дураки, швырнули бы идею вместо картошки!»<sup>79</sup> Хотя кажется, что идей у этих виртуозов было предостаточно и важнейшую для современного искусства выразил сам Маринетти «Благодаря нам придет время, когда жизнь не будет больше просто жизнью хлеба и тяжелого труда, но и не праздной жизнью – жизнь станет жизнью – производением искусства»<sup>80</sup>. И действительно, старина

---

<sup>78</sup>История тела: В 3 т. Под редакцией Алена Корбейна, Жан – Жака Куртина, Жоржа Вигарелло. Т. 3: Перемена взгляда : XX век. – М., Новое литературное обозрение, 2016.– С.383

<sup>79</sup>Goldberg R. Performance Art: From Futurism to the Present. London; New York: Thames & Hudson, 2001.- С.18

<sup>80</sup> Goldberg R. Performance Art: From Futurism to the Present. London; New York: Thames & Hudson, 2001.- С.37

Маринетти оказался прав и вот уже около ста лет художники данную идею претворяют в жизнь. Одним из ярчайших современных мастеров перформанса в Италии является Пьер Паоло Косс, известный по всему миру и горячо любящий Россию. Многие площадки Москвы стали местами для его феерических перформансов, такие как Дом музыки, галерея «М'арс», Третьяковская галерея, Театр им.Пушкина. Его называют человеком-перформансом. И действительно, невозможно уловить границу, которая отделяет его реальную жизнь от того образа, в который он перевоплощается в своих представлениях. Вся его жизнь является непрерывным произведением искусства, в котором художник Пьер Паоло выступает и в роли дизайнера, и режиссера и танцора. Как сам маэстро говорил в одном из интервью: «Жизнь – это перформанс. Перформанс – это жизнь. И то и другое имеет свою протяженность, развитие, пространство, участников, чувства. Я живу этим состоянием, как единым дыханием. Люди, города, сцены, театры, музеи и галереи – без них я не представляю жизни»<sup>81</sup>. Пьер Паоло Косс прибегает к жанру перформанса, чтобы отразить свое отношение к актуальным переменам в обществе и выразить происходящий диссонанс действительности через себя и актеров. Во многих перформансах художник присутствуя в действе представления, проецирует некоторые свои чувства, страхи и эмоции либо через других актеров, либо через световое или звуковое сопровождение. Таким образом автор рассыпается на множество частей, раздваивается и утраивается, однако все эти части принадлежат единому художественному пространству. Автор предоставляет множество различных вариантов интерпретации самого себя. Например в перформансе «Daimon» длящийся сорок пять минут, автор представляет нам сильнейшее энергетическое действие из танцоров в струящихся тканях, иногда полураздетых, которые не перемещаются по сцене, а плывут и порхают словно цветные бабочки, совершая невероятные пируэты на шведских стенках.

---

<sup>81</sup> <http://www.deiz.ru/data/04/08.html> ( дата обращения: 01.05.2016)

Женщины, мужчины и их тени сплетаются друг с другом в этом чувственном танце жизни. В этом перформансе художник использует видео и фото материалы, элементы инсталляции, шумы, музыку от классической до авангардной, и все эти компоненты должны быть согласованны, чтобы в итоге создавалось единое пространство, где автор, каждый участник и зритель, со своими эмоциями и чувствами являются частью одного целого, интерпретируя для себя то, что происходит на сцене. Таким образом, автор лишь указывает на некоторую идею, разворачивающуюся перед зрителем, а то как ее понимать и на что обращать внимание в пределах перформанса – задача смотрящего. И это является так же одной из отличительных характеристик искусства XX века. «Именно в эпоху модернизма, в эпоху авангарда, и вплоть до постмодернистского периода художник стал восприниматься не как создатель, а как комментатор. Художник в эпоху модернизма уже не создает искусство, а указывает на искусство»<sup>82</sup>.

Стоит сказать, что интерес к данному способу самозапечатления и самовыражения, как неотъемлемому компоненту пространства современной культурной реальности, за последние десятилетия только возрастает как среди западных художников, так и среди российских.

Еще одним новым способом самонаблюдения и самопрезентации человека появившийся в XX веке, благодаря развитию фотографии, является мультипопулярный в настоящее время фотографический автопортрет (или его более распространенное название «selfie»). Данный термин пришел в наш повседневный обиход от английского сокращенного слова «self – portrait» - автопортрет. На сегодняшний день этот феномен является одним из самых массовых явлений в массовой культуре и становится неким символом нашей эпохи. «Признание в общественном мнении, большая популярность селфи – практик свидетельствует об институционализации этого явления на ценностно

---

<sup>82</sup> *Бакштейн И.* Внутри картины: Статьи и диалоги о современном искусстве. – М.:Новое литературное обозрение, 2015. – С. 369



– нормативном уровне общественного сознания. Так, в 2013 году сотрудники Оксфордского университета назвали слово «селфи» словом года и официально зарегистрировали его в Оксфордском словаре»<sup>83</sup> И это не удивительно, поскольку каждый год технические цифровые устройства ( фотокамеры и мобильные устройства) , развиваясь и обновляясь дают нам возможность все легче делать автопортреты и выкладывать их в социальные сети людям всех категорий и возрастов. В последнее время пишется множество пособий для того, чтобы сделать идеальное селфи и предстать перед публикой в лучшем свете. Зачастую селфи делается для демонстрации своего социального статуса, достатка который демонстрируется наличием предметов определенных марок одежды и брендами. Многие посредством фотоавтопортретов демонстрируют свои увлечения спортом, наукой ( как например прославившаяся на весь мир итальянка Лара Тайт , желающая привлечь внимание людей к научным достижениям посредством написания на своем бюсте различных научных фактов с хэштегом «грудь для науки») хобби, красоту тела, путешествия, запечатлеть свои лица на фоте произведений искусства (руководство многих музеев кстати начинают запрещать данную практику) и многое другое. Стоит сказать, что данные селфи – практики часто могут перерасти в особый вид зависимости, рассматриваемый как вид обсессивно – компульсивного расстройства, есть случаи , когда человек рискует жизнью ради того, чтобы сделать удачный снимок. Известен случай , когда в июле 2015 года в Москве, 60 – летняя итальянка Борки Росселла , пытаясь запечатлеть себя на фоне красоты фресок московского метрополитена, потеряла равновесие и упала с лестницы, получив при этом серьезные травмы, что привело к летальному исходу. Так одна фотография , стоила туристке жизни. В Италии феномен селфи приобретает огромное распространение, и если во многих странах в местах достопримечательностей , музеях и даже в отелях запрещается использование

---

<sup>83</sup> Пчелкина Е.П. Индикаторы и последствия институционализации феномена селфи. 2015. - С.3

различных устройств для автофотопортретов, то в итальянском городе Сарцана расположенном в Лигурии, наоборот этот феномен только приветствуется. В этом городе создаются специальные «места для селфи» и главной задачей этого проекта является реклама городка в популярных социальных сетях. Наблюдая за всем этим селфи – безумием встает очень важный вопрос – что движет человеком, когда он изо дня в день фотографирует себя и выставляет свои фото перед многомиллионной публикой? При фотографировании себя человек таким образом опосредует свое внутреннее и внешнее Я через фотокамеру. Селфи в какой то мере дает нам ответ на самый насущный и древний вопрос : Кто есть Я? И в какой степени соотносится мое внутреннее Я с моей телесной оболочкой или с образом тела, которой мы хотим создать . На многих фотографиях в сети мы можем увидеть лишь какие то части тела того, кто делает фотографию ( например последние два года очень модно стало фотографировать свои ноги на фоне чего – либо), то есть авторское Я здесь выступает в качестве не целого облика, или лица, а смещается и на другие части тела. Возвращаясь к причинам мотивации к фотографированию себя можно назвать присущее человеку чувство нарциссизма. Становится абсолютно не важно человек

Еще одной причиной может быть наша привязанность к виртуальному пространству , вне которого современный человек уже с трудом может представить свое существование. И для того , чтобы не выпасть из этого пространства , человеку нужно регулярно подтверждать свое присутствие в виртуальной реальности , либо новостями , происходящими у него в жизни, либо выкладываем в сеть селфи. Так же селфи становится распространенным способом визуальной коммуникации. Вместо того, чтобы писать длинные сообщения теперь человеку легче сфотографировать себя во время занятия чем – либо и отправить другу. И наконец с помощью селфи, встав в определенную позу и наложив наиболее удачный фильтр в Instagram, мы можем создать идеальный образ себя и предстать перед публикой в виртуальном мире,

надевая определенную маску, другим человеком, нежели в реальной жизни. Паола Волкова скажет об этом так: «Сегодня, в начале XXI века, мир окончательно оделся тайной. Это не «век маски», а «век в маске». Тайной маски стало все: погода, выборы, производство ножей и вилок, имя лидера партии и страны, функции международных организаций и образование. Тайна постепенно засасывает, уводит в «зазеркалье», и мир становится невидимым»<sup>84</sup>

К сожалению, на данный момент существует очень мало научных исследований, которые анализируют данный феномен в культуре более глубоко. Много проводится статистических исследований, которые выявляют кто делает больше селфи: мужчины или женщины, в каких странах делается больше всего селфи и тому подобное. Однако множество этих статистик не отвечают на вопросы почему и для чего человек фотографирует себя.

---

<sup>84</sup> Волкова П. Мост через бездну. М., Зебра Е, 2014. – С.254

## Заключение

Многие столетия мыслители Запада и Востока, в разные эпохи пытались познать природу и самих себя, свою неповторимость и уникальность. Жанр автопортрета, как определенная точка средоточия внешнего и внутреннего обретает свой расцвет в эпоху Ренессанса, в условиях растущего индивидуального самосознания. Автопортрет есть визуальная фиксация диалога художника с самим собой, со своей эпохой и культурой, что является характерной чертой для любого творческого процесса. Автопортрет является очень важным инструментом к пониманию и осмыслению различных культурных процессов. В самом процессе автопортретирования сообщается «Я» художника, произносится его художественная индивидуальность.

Проанализированные в работе ключевые этапы трансформации жанра автопортрета, позволяют заключить, что автопортрет, как порождение европейской культуры, объективирует внутренний и внешний мир личности художника, а так же стиль мышления, характерный для такой неоднозначной эпохи как эпохи Ренессанса. В автопортретном образе сконцентрирован весь уклад художественного отражения мира. Результатом проделанной работы является вывод о том, что самопознание в автопортрете заключается в оценке своего внутреннего мира, в соотнесении его с нравственными эталонами конкретной эпохи.

Анализ, осуществленный в данном исследовании, далеко не исчерпывает заданную в ней проблематику, но задает перспективы для дальнейшего исследования такого сложного феномена как автопортрет.

Представляются перспективным рассмотрение современной художественной жизни общества, где происходит сильная активизация индивидуального в человеке, в которой появляются новые способы самопознания человеком

самого себя. В современной культуре возникают новые жанровые формы автопортрета, которые помогают человеку заявить всему миру о себе. Тут вспоминаются слова известнейшего художника XX столетия Энди Уорхола :«В будущем каждый сможет стать всемирно известным на 15 минут». Прежде всего в современной культуре имеет место такое масштабное и значимое культурное явление, как «селфи», которое, на мой взгляд является продолжением жанра автопортрета и заслуживает комплексного исследования в дальнейшем. На сегодняшний день этот феномен является одним из самых массовых явлений в массовой культуре и становится неким символом нашей эпохи.

## Список использованной литературы

1. *Аверинцев С. С.* Два рождения европейского рационализма (Вопросы философии. 1989, № 3).
2. *Алпатов М. В.* Очерки по истории портрета. М.-Л., 1937.  
*Алпатов М. В.* . Художественные проблемы искусства Древней Греции . М., 1987
3. *Алпатов М. В.* Художественные проблемы итальянского Возрождения. М.: Искусство, 1976.
4. *Альберти Л.Б.* Религия. Добродетель. Рок и Фортуна. М. : Изд - во Московского университета, 1985 .
5. *Арган Д.К.* История итальянского искусства М.: Радуга, 2000.
6. *Арнхейм Р.* В параболах солнечного света. Заметки об искусстве, психологии и прочем СПб. : Алетейя, 2012 .
7. *Бакиштейн И,* Внутри карины: Статьи и диалоги о современном искусстве. – М.:Новое литературное обозрение, 2015.
8. *Баткин Л.М.* Итальянские гуманисты: стиль жизни и стиль мышления. - М. Наука, 1978.- 199
9. *Баткин Л.М.* Итальянское Возрождение в поисках индивидуальности. - М.: Наука, 1989.
10. *Баткин Л.М.* Европейский человек наедине с собой. Очерки о культурно-исторических основаниях и пределах личного самосознания. М.:Российск.гос.гумат. ун-т , 2000 .
11. *Баткин Л.М.* Леонардо да Винчи и особенности ренессансного творческого мышления. М.: Искусство, 1990. - 413 с.-14645. Баткин Л.М. О социальных предпосылках Итальянского Возрождения // Проблемы итальянской истории. М.: Наука, 1975.
12. *Батракова С.П.* Художник XX века и язык живописи: от Сезанна к Пикассо. -М.: Наука, 1996.

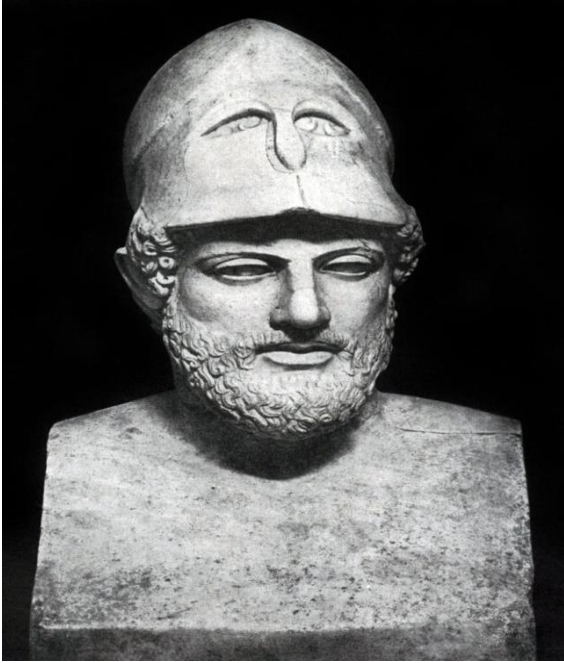
13. Бердяев Н.А. Кризис искусства. М.: Интерпринт, 1990.
14. *Бобринская Е.А.* Футуризм. М.: Галарт, 2000.
15. *Буркхардт Я.* Культура Возрождения в Италии. М.: Интрада, 1996.
16. *Бычков В.В.* Триалог: Разговор Первый об эстетике, современном искусстве и кризисе культуры Текст. / В.В. Бычков, Н.Б.Маньковская, В.В.Иванов; Рос. акад. наук, Ин-т философии. М., : ИФРАН, 2007.
17. *Виппер Б.Р.* Проблема сходства в портрете./ Виппер. Б. Статьи об искусстве. //М.: «Искусство», 1970.
18. *Волкова П.* Мост через бездну. М., Зебра Е, 2014.
19. *Галанов Б.* Искусство портрета. М., 1967.
21. *Гарэн Э.* Проблемы итальянского Возрождения / Пер. с итал. Л. М. Брагиной. М.: Прогресс, 1986.
22. *Гуревич А. Я.* Категории средневековой культуры. М.: Искусство, 1984.
23. *Дажина В.Д.* Слово и образ в творчестве Леонардо да Винчи. Леонардо да Винчи и культура Возрождения / [Отв. Ред. Л.М. Брагина]; Науч. Совет «История мировой культуры». – М.: Наука, 2004.
24. *Данилова И.Е.* Проблема жанров в европейской живописи: Человек и вещь. Портрет и натюрморт. М., Российск.гос.гуманит.ун-т,1998.
25. *Джованни Пико делла Мирандола.* Речь о достоинстве человека //Эстетика Ренессанса. М., 1981.
26. *Долгов К. М.* Итальянские этюды. М.: Худож. лит-ра, 1987.
- Рутенбург В. И. Титаны Возрождения. Л., 1976
- Леонардо да Винчи . Суждения о науке и искусстве. СПб.: Изд. Группа «Азбука-классика», 2010.
27. История тела: В 3 т. Под редакцией Алена Корбейна, Жан – Жака Куртина, Жоржа Вигарелло. Т. 3: Перемена взгляда : XX век. – М., Новое литературное обозрение, 2016.
28. *Караваджо.* Документы. Воспоминания современников / Сост. Белоусова Н.А. М., 1975.

29. *Кон И.С.* Открытие «Я». М., Политиздат, 1978.
30. *Костыря М.А.* Автопортрет в итальянском и северном ренессансе: опыт сравнения. Труды Исторического факультета Санкт-Петербургского университета. Выпуск №16 / 2013.
31. *Лазарев В. Н.* Леонардо да Винчи. М., 1936
- Гастев А.А. Леонардо да Винчи «Молодая гвардия» М., 1982
- Леонардо да Винчи. Книга о живописи. — В кн.: Эстетика Ренессанса. Т. II. М., 1981.
32. *Лосев А. Ф.* Эстетика Возрождения. М.: Мысль, 1982.
33. *Лотман Ю.М. Портрет* // Лотман Ю.М. Об искусстве. — СПб.: Искусство-СПб, 2000.
34. *Лотман, Ю. М.* Биография — живое лицо / Ю. М. Лотман // Новый мир. - 1985.- №2.
35. *Ляшко А.В* «Миф художника» в новоевропейской культуре. Парадокс автопортрета. Смыслы мифа: мифология в истории и культуре. Сборник в честь 90-летия профессора М.И. Шахновича. Серия «Мыслители». Выпуск №8 – СПб.: Издательство Санкт-Петербургского философского общества, 2001.
36. «Манифесты итальянского футуризма» , М., 1914
37. *Махов А.* Караваджо. М.: Молодая гвардия, 2009
38. *Мерло-Понти М.* Око и дух //Французская философия и эстетика XX века. —М: Искусство, 1995.
39. Модернизм. Анализ и критика основных направлений. Под редакцией В.В.Ванслова и Ю.Д. Колпинского. Сб. статей. - М.: Искусство, 1969,
40. *Монтень М. Опыты* / отв. ред. Ю.Б. Вишпер ; пер. с франц. А.С. Бобовича. М. : Наука, 1979-1980.
41. *Ортега –и –Гассет Х.* Восстание масс; Дегуманизация искусства; Бесхребетная Испания М., 2008.
42. *Паскаль Б.* «Мысли»// Антология мировой философии. В 4-х т. Т.2. М., 1970.



43. *Пиранделло Л.* Пьесы. М., 1960,
44. *Пчелкина Е.П.* Индикаторы и последствия институционализации феномена селфи. 2015.
45. *Рыбинцева Г.В.* Музыкальное искусство барокко в контексте мировоззрения эпохи / Мир науки , культуры, образования №4 ( 41) Ростов – на – Дону . 2013 .
46. *Фромм.Э.* Пути из больного общества // Проблема человека в западной философии . – М., 1998.
47. *Фуко М.* Слова и вещи. М.: Прогресс, 1977.
48. *Хафнер Г.* Выдающиеся портреты античности М.: Прогресс, 1984.
49. *Шестаков В.П* Эстетика Ренессанса: Антология: в 2 т. Т. 2. М.: Искусство, 1981.
50. *Эко У.* История красоты- М.: Слово/Slovo, 2005.
51. Эстетика Ренессанса: Антология: в 2 т. Т. 2. / сост. В. П. Шестаков. М.: Искусство, 1981.
52. *Якимович А.К.* Новое время. Искусство и культура XVII-XVIII веков. СПб., Азбука-классика, 2004.
53. *Яременко С.Н.* Внешность человека в культуре. Ростов-на-Дону: Издательский центр ДГТУ. 1997.
54. *Argan, G.C.* L'arte moderna 1770-1970 / G.C. Argan. Firenze, 1970.
55. *Azara Pedro* L' occhio e l'ombra. Sguardi sul ritratto in Occidente 2005
56. *Goldberg R.* Performance Art: From Futurism to the Present. London; New York: Thames & Hudson, 2001.
57. *Caterina Ferri* « Autoritratto:specchio dell'io o rappresentazione allo specchio» 2001.
58. *James Hall* L'autoritratto/ Una storia culturale. Torino Einaudi 2013.

## Приложения



Приложение 1. Кресилай. Портрет Перикла. Около 425 года до н.э.



Приложение 2

Фрагмент. 1306 г. Джотто ди Бондоне.  
Фрески капеллы дель Арена (Скровеньи), Падуя



Приложение 3.

Автопортрет Леонардо да Винчи 1512 год.



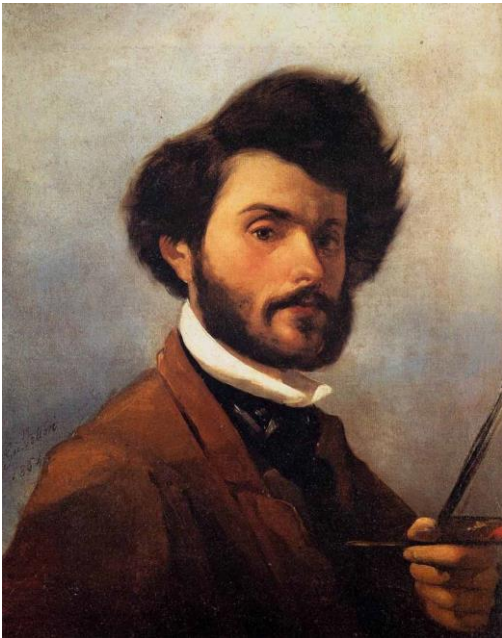
Приложение 4

Караваджо « Больной Вакх» (около 1593 – 1594 года)



Приложение 5

Себастьяно Риччи «Автопортрет» (1702- 1706)



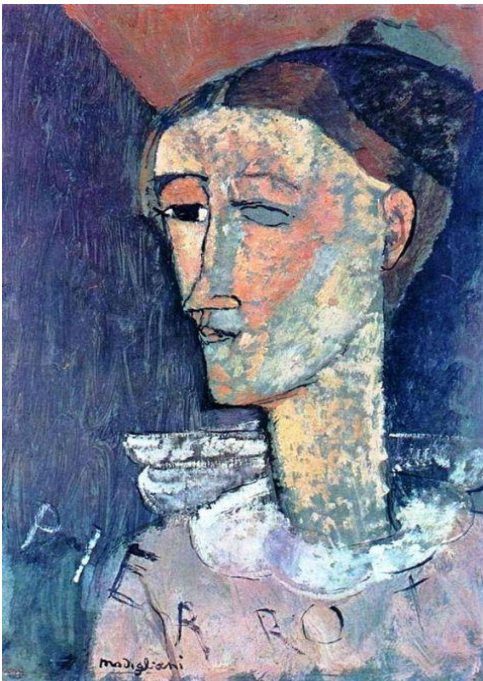
Приложение 6

Джованни Фаттори «Автопортрет» (1854)



Приложение 7

Джино Северини «Автопортрет» 1912



Приложение 8

Амедео Модильяни « Автопортрет в образе Пьеро» 1915