

Научная статья

УДК 7.034.5

DOI: 10.36871/hon.202303074

ЖЕНСКИЙ АВТОПОРТРЕТ XVI ВЕКА В ИТАЛИИ И ЕГО ФОРМАЛЬНЫЕ КРИТЕРИИ

Екатерина Сергеевна Новикова

Российский государственный гуманитарный университет
125047, Российская Федерация, Москва, Миусская площадь, 6
novikov.kate@gmail.com, ORCID: 0009-0002-9944-4500

Начиная со второй половины XVI века, количество женщин-художниц и скульпторов постепенно увеличивалось. Их творчество имело исключительное значение уже в силу того, что оно впервые претендовало на успех в своей области, где до этого слава предназначалась исключительно мужчинам. Автопортреты в XVI веке стали чрезвычайно популярным видом художественного творчества среди живописцев, в том числе женщин. В целом практика выставления художниками подписи на картинах не выходила за рамки итальянских традиций. Однако можно предположить, что засвидетельствование своей работы стало важным моментом для женщин того времени, когда все еще был популярен миф, что творить может только мужчина. Автопортреты занимают различное место в творчестве художниц: С. Ангвиссола написала более десятка автопортретов, Л. Фонтана — лишь один. Однако разнообразие портретных образов не отменяет наличия в них общих черт, характерных для работ всех художниц. Цель исследования — определение формальных критериев применительно к итальянским женским автопортретам XVI века. Выявленные критерии позволяют понять, насколько женские автопортреты соответствуют традициям женской портретной живописи своего времени.

Ключевые слова: автопортрет XVI века, женский образ, Софонисба Ангвиссола, Лавиния Фонтана, Барбара Лонги, Мариэтта Робусти, Феде Галиция, ренессанс, Италия

Для цитирования: Новикова Е. С. Женский автопортрет XVI века в Италии и его формальные критерии // Художественное образование и наука. 2023. № 3 (36). С. 74–82. <https://doi.org/10.36871/hon.202303074>

Original article

XVITH CENTURY FEMALE SELF-PORTRAITURE IN ITALY AND ITS FORMAL CRITERIA

Ekaterina S. Novikova

© Новикова Е. С., 2023

Russian State University for the Humanities
6 Miusskaya pl., Moscow, 125047, Russian Federation
novikov.kate@gmail.com, ORCID: 0009-0002-9944-4500

Since the second half of the XVIth century, the number of female artists and sculptors gradually increased. Their work was extremely important already because for the first time it claimed success in a field where, until then, the fame had belonged exclusively to men. Self-portraits in the XVIth century became an extremely popular form of artistic creation among painters, including women. In general, the practice of artists putting their signatures on paintings did not go beyond the Italian tradition. However, it can be assumed that witnessing their work was an important moment for women of that time, when the myth that only a man could create was still popular. Self-portraits occupied a different place in the work of female artists: S. Anguisola painted more than a dozen self-portraits, L. Fontana — only one. Yet, the variety of portrait images does not deny the presence of common features characteristic of the work of all artists. The purpose of the study is to define formal criteria for Italian women's self-portraits of the XVIth century. The revealed criteria allow to understand to what extent women's self-portraits corresponded to the traditions of female portraiture of their time.

Keywords: self-portrait of the XVIth century, female image, Sofonisba Anguissola, Lavinia Fontana, Barbara Longhi, Marietta Robusti, Fede Galizia, Renaissance, Italy

For citation: Novikova E. S. XVIth century Female Self-Portraiture in Italy and Its Formal Criteria. *Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka [Arts Education and Science]*. 2023, no. 3 (36). P. 74–82. <https://doi.org/10.36871/hon.202303074> (In Russian)

В настоящее время женское живописное творчество стало одной из самых актуальных тем: изучаются отдельные биографии художниц, регулярно издаются монографии и появляются статьи, освещающие различные аспекты их творчества, ставится вопрос о роли женщины в искусстве в тот или иной исторический период. Однако крупных работ, в которых исследовались бы автопортреты художниц с применением сравнительного анализа и установления типологии, до настоящего времени не появилось. В статьях наблюдается некоторый «перекос» в сторону творчества отдельных художниц, которым уделено значительно большее внимание, тогда как другие фигуры остаются в тени. Все вышесказанное определяет актуальность настоящего исследования. Цель статьи состоит в определении формальных критериев, характерных для автопортретов художниц, работавших в XVI веке в Италии.

В работе рассмотрены автопортреты таких художниц, как Софонисба Ангвиссола (ок. 1532–1625), Лавиния Фонтана (1552–1614), Барбара Лонги (1552–1638), Мариэтта Робусти (1560–1590) и Феде Галиция (1578–1630). Отметим, что автопортрет в их творчестве занимает различное по своему значению место. Так, С. Ангвиссола написала более десятка произведений, если считать те, которые имеют принятую большинством ученых атрибуцию, в то время как Ф. Галиция — только один, да

и тот является скрытым и вызывает вопросы относительно того, может ли он называться автопортретом. Однако при внимательном изучении становится понятным, что все автопортреты итальянских художниц имеют много общего. Среди общих формальных критериев большинства автопортретов назовем подпись, размер, форму, время выполнения, а также причины и мотивы написания работ.

Первым критерием является подпись. Она запечатлена на большинстве женских автопортретов, рассмотренных в данной работе. Важно отметить, что чаще всего именно те полотна, которые не имеют подписи, вызывают вопросы, связанные с идентификацией изображений. При этом есть и такие примеры, где подпись определяет жанр автопортрета. Однако в данном случае стоит быть осторожным, так как подобные работы чаще не имеют подтвержденных документальных свидетельств и их причисление к автопортрету относится к разряду гипотез, хотя нередко и принимаемых за реальность в феминистском искусствоведении.

Большая часть автопортретов С. Ангвиссолы и Л. Фонтаны подписана. Нередко обе художницы не ограничивались только именем и датой создания работы, но включали и другие надписи (рис. 1). Например, обе художницы прибавляют к своим подписям имена отцов: «*Amilcaris*» (дочь Амилькара) и «*Prosperi*» (дочь Просперо). Есть предположение, что подобным образом художницы подчеркивали не только

свою принадлежность к семье, но и проявляли дань уважения своим отцам, один из которых отдал свою дочь в обучение редкому для девушки в то время ремеслу художника, а второй — сам занимался с дочерью живописью [4, 73].

Однако обе художницы после замужества изменили свои подписи, добавив к ним фамилию мужа. С. Ангвиссола прибавила «*Lomellino*» [4, 181], а Л. Фонтана — «*Zappis*», часто и вовсе убирая имя отца. Во втором случае подобная смена может быть связана с тем, что ее муж происходил хотя и из незажиточной, но дворянской семьи, что означало повышение ее собственного статуса. Известно, что после свадьбы Л. Фонтана была принята в более высоких слоях общества, что благоприятно повлияло на ее карьеру [9, 188].

Что касается С. Ангвиссолы, то она изначально происходила из дворянской семьи. В связи с этим можно предположить, что прибавление фамилии мужа было обусловлено социальными традициями того времени, когда женщина играла в семье второстепенную роль. В данном случае упоминание главы семьи могло означать соблюдение моральных норм, «приличия», обозначая, что написавшая работу девушка имеет хорошее происхождение либо принадлежит к замужним женщинам.

В своих подписях С. Ангвиссола часто называла себя «*virgo*» (дева). Л. Фонтана так-



Рис. 1. Софонисба Ангвиссола. Автопортрет. Ок. 1554 г. Дерево, масло. 19,5 см x 12,5 см. Музей истории искусств, Вена



Рис. 2. Лавиния Фонтана. Автопортрет со спинетом и служанкой. 1577 г. Холст, масло. 27 см x 23,8 см. Академия Святого Луки, Рим

же использовала это слово в «Автопортрете со спинетом и служанкой» (рис. 2), написанном еще до замужества. Некоторые исследовательницы переводят надпись «*virgo*» как «девственница», считая, что таким образом художницы обращали внимание на свою безукоризненную нравственность [8, 580]. К тому же вполне вероятно, что они могли понимать термин «дева» по ассоциации с древнегреческой Афиной как синоним независимости и самообладания [10, 79–80]. Однако данные теории кажутся слегка натянутыми: в случае с Л. Фонтаной надпись скорее подчеркивает ее незамужнее положение, что являлось ключевым фактором для брачного соглашения.

Рассмотрение этого вопроса в случае С. Ангвиссолы представляется более сложным: никаких данных, что один из автопортретов был написан для будущего супруга, нет, хотя известно, что в начале 1550-х годов ее отец искал для дочери мужа [4, 21]. Некоторые исследователи предполагают, что с помощью термина «*virgo*» С. Ангвиссола подчеркивала не только проживание в доме отца, но и независимость от отца и мужа, в то время как другие видят в ряде ее подписей сопро-

тивление гендерным нормам [4, 14]. Так, на бостонском автопортрете (рис. 3) большой палец художницы закрывает часть слова «*virgo*» (дева), из-за чего получается «*vir*» (мужчина).

На двух других работах художница употребляет местоимение «*ipsum*», которое обозначает мужской пол. Возможно, для С. Ангвиссолы деление на «мужское» и «женское» было не столь значимым: она обучилась мужскому ремеслу и уже с 1559 года приносила отцу и семье значительный доход, а с материнскими обязанностями никогда не сталкивалась [4, 13]. Надпись «*seipsam fecit*» («она сама сделала»), встречающаяся в произведениях С. Ангвиссолы и Л. Фонтаны, подчеркивает не столько то, кто именно изображен на полотне, сколько то, что эта работа не является анонимной, а написана рукой именно этой художницы. Подобная формулировка однозначно дает понять, что перед зрителем автопортрет. Таким способом художницы одновременно увековечивали себя и в качестве модели и в роли творца.

Еще одна надпись, встречающаяся на женских автопортретах, — «*Ex [S]peculo*» на бостонской работе С. Ангвиссолы (рис. 3)

и «*Ex Speculo*» на портрете Л. Фонтаны со служанкой (рис. 2), что можно перевести как «[выполненные] с зеркала». Некоторые зарубежные исследователи считают, что упоминание зеркала в подписи можно интерпретировать как попытку вписать себя в традицию женщин-художниц [12, 63]. Подобная сцена имеется в иллюстрированной рукописи XV века Джованни Бокаччо (1313–1375) «О знаменитых женщинах» — сборнике, пользовавшимся популярностью в XV–XVI веках и посвященным исключительно женским биографиям.

Исследователи отмечают, что художницы, вероятно, были знакомы с этим текстом, однако нет однозначного ответа насчет того, видели они или нет подобные миниатюры. Отечественные авторы неоднократно размышляли о взаимосвязи зеркала и ренессансного портрета. Так, М. И. Андроникова в своей книге «Об искусстве портрета» отмечала связь портрета и зеркала: «Принятый в эту эпоху формат портрета исследователи ставят в связь с бытовавшим в ту пору форматом зеркала» [1, 49]. И. Е. Данилова в своей работе «Проблема жанров в европейской живописи» подчеркивала, что в XV–XVI веках «зеркало воспринималось как синоним портрета и наоборот — портрет как синоним зеркала» [2, 21].

Подпись С. Ангвиссолы часто включает такие слова, как «*Cremonae / Cremonese*» (из Кремоны), то есть отсылку к конкретному городу. Подобная практика существовала и раньше. Многие художники получали прозвище от названия места, где они родились или работали (например, Пизанело от города Пизы, Пьетро Перуджино от Перуджо, Паоло Веронезе от Вероны). Однако С. Ангвиссола совмещает в подписи и свое полное имя, и место рождения. К сожалению, в настоящее время нет предположений, что могло означать включение названия родного города в подпись. Можно допустить, что таким способом С. Ангвиссола пыталась «встроить» свое имя в традиции итальянской живописи и приблизиться к старым мастерам.

Ф. Галиция подписала свою картину «Юдифь с головой Олоферна» (рис. 4), хотя многие свои полотна она оставила без подписи, что в настоящее время усложняет атрибуцию ее работ. Согласно имеющимся данным среди шести картин на данный сюжет только две имеют подпись — они довольно просты и включают лишь имя и дату создания. В связи с тем, что нет никаких достоверных источников, указывающих, что данные картины являются автопортретами, подобная подпись является обычной.



Рис. 3. Софонисба Ангвиссола.
Миниатюрный автопортрет.
1556 г. Пергамент, масло. 8,3 см х 6,4 см.
Музей изящных искусств, Бостон



Рис. 4. Феде Галиция. «Юдифь с головой Олоферна» (Автопортрет?). 1596 г. Холст, масло. 120,7 см х 94 см. Художественный музей Ринглингов, Флорида



Рис. 5. Барбара Лонги. Предполагаемый автопортрет в образе святой Екатерины Александрийской. Ок. 1580–1582 гг. Холст, масло. Коллекция Алтомани и сыновья (Altomani & Sons), Пезаро

Работы Б. Лонги большей частью не подписаны. Лишь на нескольких имеется подписи: «*B. L. P.*» (рис. 5) и «*B. L. F.*», которые расшифровываются, соответственно, как «*Barbara Longhi Pinxit*» (Барбара Лонги изобразила) и «*Barbara Longhi Fecit*» (сделано Барбарой Лонги) [7, 167]. Подобное краткое сокращение и частое отсутствие подписи могут означать, что в отличие от предыдущих работ, она творила не как самостоятельный художник, а в мастерской своего отца.

Автопортрет М. Робусти (рис. 6) не имеет подписи. Учитывая, что она, как и Б. Лонги, трудилась в мастерской отца, данные факты могут быть взаимосвязаны. В настоящее время только одна работа из немногочисленных приписываемых ей картин имеет надпись «*MR*», что делает ее единственной сохранившейся подписью художницы.

То, что художницы подписывали свои картины, и то, как они это делали, в целом не выходит за рамки традиций. Однако можно предположить, что все же засвидетельствование своей работы было важным моментом для женщин-художниц. Это явление может быть связано с тем, что в XVI веке все еще был популярен миф о «гении», описанном Аристотелем, в соответствии с которым возможность

творить понималась как Божий дар, которым обладали только мужчины [9, 79].



Рис. 6. Мариэтта Робусти. Автопортрет с нотами. 1578 г. Холст, масло. 93,5 см х 91,5 см. Галерея Уффици, Венеция

Вторым критерием является размер произведения. Большая часть рассмотренных автопортретов относится к средним полотнам. Их формат является типичным для своего времени, а небольшой размер может указывать на то, что работы предназначались для личного пользования и оставались в семье, это часто подтверждается документально. К тому же некоторые исследователи указывают, что подобный небольшой формат позволял быстро и просто отправить картину заказчику [12, 62].

Так, например, большинство автопортретов С. Ангвиссоли, которые были написаны в качестве подарков, имеют небольшой размер, что может подтверждать версию о более простой и быстрой транспортировке. Некоторые из ее работ являются типичными миниатюрными портретами, распространенными в XVI веке и предназначенными для семьи. Автопортреты Л. Фонтаны также небольшого размера. Документально подтверждено, что они были написаны на заказ, а небольшой формат позволял быстро доставлять их заказчику. Миниатюрный портрет (рис. 7) также является совсем небольшой работой, однако в данном случае размер определяется его функцией частной вещи, не предназначенной для показа.

К концу XVI века размер автопортретов увеличивается, что связано с особенностями развития этого жанра. У С. Ангвиссоли не так много крупных по формату автопортретов. Самыми большими из них являются «Автопортрет с Бернардино Кампи» (108 см на 106 см) и «Автопортрет» 1610 года (97 см на 76 см). Последний был создан уже в начале XVII века, когда в основном писали крупные портреты, близкие по размеру к парадным. «Автопортрет с Бернардино Кампи» вызывает у исследователей вопросы в атрибуции, однако это связано не с его размером, а, в первую очередь, с техникой и не свойственной для художницы иконографией.

Автопортрет М. Робусти довольно большого размера, почти метр на метр. Он был написан в 1578 году и его формат отвечает запросу того времени: со второй половины XVI века в Венеции вошли в моду большеформатные полотна, по размеру и композиции скорее напоминающие парадные портреты. Скрытые автопортреты чаще всего имеют крупный размер и, вероятно, являются работами, которые создавались на заказ. В связи с этим их размер чаще всего обусловлен не выбором мастера, а пожеланиями заказчика. Среди подобных работ выделяются автопортреты Б. Лонги: они различны по размеру,



Рис. 7. Лавиния Фонтана. Двойной свадебный портрет (автопортрет и портрет мужа). 1579 г. Медь, масло. 17 см x 14 см. Музей Сарагосы

но крупных полотен среди них нет. Однако в связи с тем, что ее картины, в первую очередь, являются религиозными изображениями, к тому же выполненными в мастерской, можно предположить, что их размер зависел не от желания художницы, а от предпочтений заказчика. Скрытые автопортреты Л. Фонтаны — крупноформатные полотна, которые были написаны на заказ, поэтому их размер, вероятно, определялся в договоре. К тому же картина «Видение Мадонны с младенцем святым» (рис. 8) предназначалась для церкви, а значит — для публики, что, возможно, и определило ее размеры.

Автопортрет Ф. Галиции с большой долей вероятности был написан на заказ, что косвенно подтверждается его многократным копированием, в связи с чем можно предположить, что размер полотна зависел от желания покупателя. В целом же к концу XVI века в живописи уже преобладают крупные полотна.

Третьим критерием, общим для автопортретов, является форма. Если говорить об этом аспекте, то можно выделить два типа формы, которыми пользуются художницы, — это прямоугольник и круг (рис. 9). Обе формы являются типичными для портретов XVI века: первая использовалась для парадных портретов и изображений частных лиц, вто-



Рис. 8. Лавиния Фонтана. «Видение Мадонны с младенцем святым» (*Apparition of the Madonna and Child to the Five Saints*).

1601 г. Холст, масло. 152 см x 108,5 см.
Национальная пинакотека, Болонья

рая — для более интимных миниатюрных портретов. Среди всех упомянутых работ своей формой выделяется лишь овальный бостонский автопортрет С. Ангвиссола (рис. 3). Однако если верить гравюре 1801 года, то он также изначально был круглым, а его нынешняя форма связана с техническими вмешательствами 1900-х годов [4, 35].

Четвертый критерий — время написания работ. Большую часть автопортретов С. Ангвиссола выполнила в 1550-х годы, то есть в самом начале своей творческой карьеры. Впоследствии их количество значительно уменьшилось. К тому же поздние автопортреты чаще всего не имеют однозначной атрибуции, особенно когда мы говорим о работах, выполненных в период пребывания художницы в Испании. Отсутствие достоверных автопортретов в испанский период творчества С. Ангвиссола может быть связано с тем, что художница была занята при дворе своей основной деятельностью, выполняя роль придворной дамы при обеих королевах. Однако, как отмечают некоторые исследователи, вероятно так-

же и то, что у художницы отсутствовала необходимость писать автопортреты, посредством которых она в начале карьеры зарабатывала себе репутацию [4, 144].

Л. Фонтана создавала автопортреты в конце 1570-х годов с небольшой разницей во времени. В этот период она уже работала как самостоятельная художница и писала портреты аристократок Болоньи. К 1600-м годам относятся ее картины, автопортретный характер которых подтверждается лишь косвенно, посредством некоторого сходства и подписи. В это время она работала в основном над картинами на религиозные сюжеты, поэтому и скрытые автопортреты в образе святой или библейской героини в целом не выходят за рамки ее творчества. Б. Лонги писала себя в образе святой Екатерины в 1580-х годах. Учитывая дату рождения художницы (1552 год) и тот факт, что к 1570 году она уже закончила свое обучение, можно констатировать, что автопортреты появились в начале ее творческого пути. М. Робусти написала свой автопортрет в 1578 году, когда ей было около 20 лет. В связи с тем что о других ее работах сохранилось мало сведений, сложно говорить, на каком этапе карьеры она находилась в то время. Однако, если учитывать, что художница прожила недолгую жизнь, и тот факт, что она начала работать рано [13, 98], можно с большой долей уверенности утверждать, что автопортрет относится к первой половине ее творчества. Ф. Галиция написала свой скрытый автопортрет в 1596 году: в это время ей было около 18 лет. Извест-



Рис. 9. Лавиния Фонтана. Автопортрет. 1579 г. Медь, масло. 15,7 см в диаметре.
Галерея Уффици, Флоренция

но, что она начала работать рано и писала в основном портреты. К натюрмортам, которыми она в большей степени знаменита, Ф. Галиция перешла после 1600 года [5, 191]. Автопортрет относится к началу ее карьеры.

Пятым критерием автопортретов являются причины и мотивы их написания. Большая часть рассмотренных выше полотен была выполнена на заказ. Например, благодаря сохранившимся письмам отца С. Ангвиссола известно, что он отправлял многие автопортреты дочери различным видным персонам своего времени [14, 114]. Данная практика позволила ему упрочить репутацию дочери в качестве художницы и во многом была связана с вошедшей в середине века модой на собирание портретов, в том числе автопортретов художников. Ранние автопортреты Л. Фонтаны также были выполнены на заказ, о чем имеются документальные свидетельства: один — в качестве подарка на помолвку [7, 135], а другой — для частного коллекционера [там же, 24]. Автопортрет, выполненный М. Робусти, был написан около 1578 года, и учитывая, что в этот же год состоялась ее свадьба, можно предположить, что работа была создана для будущего мужа, что отчасти подтверждается нотным текстом, который находится в ее руках [11, 6].

Исследования, касающиеся написания скрытых автопортретов, зачастую усложняются отсутствием достоверных источников об этих картинах. Исключением можно назвать оба полотна Л. Фонтаны, так как существуют данные о том, что они были заказаны болонской аристократкой («Юдифь и Олоферн») [3, 252] и монастырем в Болонье («Видение Мадонны с младенцем святым») [6, 158]. Можно предположить, что и картины Б. Лонги также были написаны по заказу частных лиц или церкви. Почти невозможно представить, чтобы мастерская художника в то время работала без предварительных заказов. Какие-либо документальные свидетельства относительно работы Ф. Галиции в настоящее время отсутствуют.

В некоторых современных исследованиях автопортреты художниц довольно часто рас-

сматриваются как некий свободный творческий акт [8, 556–622], что особенно касается С. Ангвиссола, о портретах которой написано больше всего научных работ. Однако несмотря на то, что художницы выполнили большинство автопортретов в начале своей карьеры, назвать их работы учебной практикой не представляется возможным. К моменту написания все они уже закончили свое обучение и создавали также другие картины, в том числе портреты заказчиков.

Итак, проведенное исследование позволяет сделать вывод о том, что, несмотря на различное место рассмотренных выше автопортретов в творчестве художниц, все их произведения соответствуют ряду схожих формальных критериев. В большинстве случаев автопортреты были написаны в первой половине их творческого пути. Ранние работы имеют небольшой размер, обычный для своего времени и удобный для транспортировки. К концу века картины увеличиваются в размерах, что связано как с общими изменениями, характерными для портретной живописи, так и с тем, что данные работы, в первую очередь, являлись жанровыми произведениями, включающими скрытые автопортреты. В основном художницы подписывали свои работы, что являлось нормой для того времени. Картины, лишённые подписи, чаще всего представляют собой скрытые автопортреты, на которых художницы изображены в образе святых или библейской героини Юдифи. Большая часть автопортретов была написана либо по заказам частных лиц, либо для личного пользования. Исключением являются работы со скрытыми автопортретами. При том что отдельных исследований и документальных свидетельств о них не существует, с большой долей вероятности можно предположить, что эти картины также были написаны на заказ. В целом отметим, что автопортреты художниц, за некоторым исключением, соответствуют традициям женской портретной живописи своего времени и не являются обособленным и уникальным явлением.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Андроникова М. И. Об искусстве портрета. М. : Искусство, 1975. 326 с.
2. Данилова И. Е. Проблема жанров в европейской живописи: Человек и вещь. Портрет и натюрморт. М. : РГГУ, 1998. 100 с.
3. Bohn B. Female Self-Portraiture in Early Modern Bologna // *Renaissance Studies*. 2004. No. 18.2. P. 239–286.
4. Cole M. W. Sofonisba's Lesson: A Renaissance Artist and Her Work. Princeton: Princeton University Press, 2020. 312 p.
5. Fede Galizia. *Mirabile pittoressa* / G. Agosti, L. Giacomelli, J. Stoppa (ed.)

- Trento: Museo Castello Buonconsiglio, 2021. 407 p.
6. Fortunati V. Lavinia Fontana of Bologna (1552–1614). Milan: Electa, 1998. 175 p.
 7. Italian Women Artists from Renaissance to Baroque / V. Fortunati, J. Pomeroy, C. Strinati (ed.) Milan: Skira, 2007. 270 p.
 8. Garrard M. D. Here's Looking at Me: Sofonisba Anguissola and the Problem of the Woman Artist // *Renaissance Quarterly*. 1994. Vol. 47. No. 3. P. 556–622.
 9. Jacobs F. H. Woman's Capacity to Create: The Unusual Case of Sofonisba Anguissola // *Renaissance Quarterly*. 1994. Vol. 47. No. 1. P. 74–101.
 10. King C. Looking a Sight: Sixteenth-century Portraits of Woman Artists // *Zeitschrift für Kunstgeschichte*. 1995. Bd. 58. P. 381–406.
 11. McIver K. Lavinia Fontana's Self-Portrait Making Music // *Woman's Art Journal*. 1998. Vol. 19. No. 1. P. 3–8.
 12. Murphy C. Lavinia Fontana: A Painter and Her Patrons in Sixteenth-century Bologna. New Haven: Yale University Press, 2003. 236 p.
 13. Ridolfi C. The Life of Tintoretto, and of His Children Domenico and Marietta / trans. Catherine and Robert Enggass. University Park: Pennsylvania State University Press, 1984. 103 p.
 14. Tinagli P. Women in Italian Renaissance Art: Gender, Representation, and Identity. Manchester; New York: Manchester University Press, 1997. 206 p.
1. Andronikova M. I. Ob iskusstve portreta [About the Art of Portraiture]. Moscow, 1975. 326 p. (In Russian)
 2. Danilova I. E. Problema zhanrov v evropejskoi zhivopisi: Chelovek i veshch'. Portret i natiurmort [The Problem of Genres in European Painting: Man and Thing. Portrait and Still Life]. Moscow, 1998. 100 p. (In Russian)
 3. Bohn B. Female Self-Portraiture in Early Modern Bologna. *Renaissance Studies*. 2004, no. 18.2. P. 239–286. (In English)
 4. Cole M. W. Sofonisba's Lesson: A Renaissance Artist and Her Work. Princeton, 2020. 312 p. (In English)
 5. Agosti G., Giacomelli L., Stoppa J. (ed.) Fede Galizia. Mirabile pittoressa [Fede Galizia. Wonderful Painter]. Trento, 2021. 407 p. (In Italian)
 6. Fortunati V. Lavinia Fontana of Bologna (1552–1614). Milan, 1998. 175 p. (In English)
 7. Fortunati V., Pomeroy J., Strinati C. (ed.) Italian Women Artists from Renaissance to Baroque. Milan, 2007. 270 p. (In English)
 8. Garrard M. D. Here's Looking at Me: Sofonisba Anguissola and the Problem of the Woman Artist. *Renaissance Quarterly*. 1994, vol. 47, no. 3. P. 556–622. (In English)
 9. Jacobs F. H. Woman's Capacity to Create: The Unusual Case of Sofonisba Anguissola. *Renaissance Quarterly*. 1994, vol. 47, no. 1. P. 74–101. (In English)
 10. King C. Looking a Sight: Sixteenth-century Portraits of Woman Artists. *Zeitschrift für Kunstgeschichte [Journal of Art History]*. 1995, vol. 58. P. 381–406. (In English)
 11. McIver K. Lavinia Fontana's Self-Portrait Making Music. *Woman's Art Journal*. 1998, vol. 19, no. 1. P. 3–8. (In English)
 12. Murphy C. Lavinia Fontana: A Painter and Her Patrons in Sixteenth-century Bologna. New Haven, 2003. 236 p. (In English)
 13. Ridolfi C. The Life of Tintoretto, and of His Children Domenico and Marietta. University Park, 1984. 103 p. (In English)
 14. Tinagli P. Women in Italian Renaissance Art: Gender, Representation, and Identity. Manchester; New York, 1997. 206 p. (In English)

REFERENCES

- Информация об авторе:
- Новикова Е. С.** — магистрант.
- Information about the author:
- Novikova E. S.** — Master's student.

Статья поступила в редакцию 15 июля 2023 года; одобрена после рецензирования 13 августа 2023 года; принята к публикации 16 августа 2023 года.

The article was submitted July 15, 2023; approved after reviewing August 13, 2023; accepted for publication August 16, 2023.

