

В. Н. ЗАХАРОВА

ЗАРУБЕЖНОЕ ИСКУССТВОЗНАНИЕ 1970 – 2000-х гг. О КАТЕГОРИЯХ “ИДЕАЛЬНОГО” И “ИНДИВИДУАЛЬНОГО” В ПОРТРЕТЕ ФЛОРЕНТИЙСКОГО КВАТРОЧЕНТО

Статья посвящена критическому анализу западноевропейской и американской научной литературы 1970-х–2000-х гг., затрагивающей проблемы флорентийского станкового портрета Раннего Возрождения. Основное внимание уделяется соотношению категорий «идеального» и «индивидуального», которые являются ключевыми для итальянской портретной живописи XV в.

Ключевые слова: зарубежное искусствоведение, итальянское Возрождение, портрет, историография.

Вопрос о категориях «идеального» и «индивидуального» в портретной живописи итальянского Ренессанса неоднократно привлекал внимание исследователей. Еще в начале XX в. Аби Варбург указывал на значение взаимодействия идеально-типизирующей и индивидуализирующей тенденций в портрете эпохи Возрождения¹. Однако лишь начиная с 1970-х гг., в связи с широким распространением социальной истории искусства, эта проблема стала последовательно рассматриваться в контексте общественных отношений.

Портрет флорентийского Кватроченто напрямую связан с двумя основными идеями итальянского Ренессанса – стремлением к подражанию, с одной стороны, и идеей разумного выбора – с другой. Как отмечает Эрвин Панофский, в эпоху Возрождения «наряду с постоянными призывами к верности природе, встречается столь же настойчивое требование выбирать всегда самое прекрасное из множества вещей <...> стремиться не к простой верности природе, а к изображению красоты»². Таким образом, ранний ренессансный портрет ставит ученых перед цен-

¹ «Движущие силы живого портретного искусства нельзя искать лишь в личности художника; следует учитывать, что в процессе работы портретирующий и портретируемый приходят в интимнейшее соприкосновение, которое в эпоху высококачественного вкуса вовлекает обоих в сети изменчивых сдерживающе-побуждающих взаимоотношений, поскольку заказчик, желает он соответствовать господствующему и общепризнанному типу визуальной репрезентации или, напротив, считает достойной отображения именно неповторимость своей личности, так или иначе содействует обращению портретного искусства к типичному либо к индивидуальному». См.: Варбург. 2008. С. 55. В более широком контексте о взаимодействии художника и заказчика в связи с проблемой сходства в портрете см.: Винтер. 2008.

² Панофски. 2002. С. 45.

тральной проблемой миметического искусства – иллюзией в различных ее проявлениях. Именно поэтому вопрос о соотношении «индивидуального» и «идеального» в портрете принадлежит к числу проблем, наиболее обсуждаемых исследователями итальянского Возрождения.

Исходной точкой в дискуссии о соотношении «идеального» и «индивидуального» применительно к интересующему нас хронологическому периоду в историографии флорентийского портрета XV века может считаться работа Джоанны Вудс-Марсден, посвященная проблемам «идеализма» и «реализма» в портрете Кватроченто³. В этой небольшой, но содержательной статье был определен круг вопросов, впоследствии разработанных в текстах других авторов, в частности, вопрос о функции портрета в эпоху Возрождения.

Одним из ключевых моментов для американской исследовательницы становится противоречие между декларируемым ренессансными мастерами и их патронами стремлением к созданию изображений *al naturale* и одновременным тяготением к идеализации портретных образов. Опираясь на сохранившиеся письменные источники (преимущественно, зафиксированные в письмах отзывы заказчиков и стихотворные произведения, обращенные к портретам), Д. Вудс-Марсден затрагивает важный вопрос о восприятии ренессансного портрета его первыми зрителями. Приведенные ею примеры говорят о том, что в подавляющем большинстве случаев одобрение портрета его заказчиком и/или портретируемым зависело от степени идеализации внешности изображенного. Так, портреты Мантеньи, художника, не желавшего работать без модели и не стремившегося к идеализации в той же мере, как большинство его коллег, могли вызывать недовольство заказчиков избыточной верностью натуре. Более того, некоторые патроны отказывались видеть какое-либо сходство между собой и образами, созданными Мантеньей. В числе недовольных портретами живописца оказались Изабелла д'Эсте и Галеаццо Мария Сфорца. Последний «был так раздражен работой Мантеньи, что сжег листы, где были запечатлены его черты»⁴. Даже Людовико Гонзага, заинтересованный в поддержании репутации Мантеньи как выдающегося мастера был вынужден признать, что хотя «Андреа хорош в других вещах – в портретах он мог бы обладать большей грацией»⁵. В то же время искусство тяготевшего к идеализации Пизанелло воспринималось, как буквальное отражение природы: «восхищенные

³ Woods-Marsden. 1987.

⁴ Ibid. P. 210.

⁵ Ibidem.

талантом художника воспроизводить “формы вещей”, гуманисты утверждали, что находят его работы чрезвычайно реалистичными»⁶.

Стремление к идеализации собственного образа рассматривается Д. Вудс-Марсен, как типичное и естественное для представителей аристократии эпохи Возрождения, связанное с функциями, которыми обладал портрет в ренессансной Италии. Портреты правителей могли быть использованы «для расширения их внешней политики» или утверждения «легитимности режима» внутри государства. В частности, упомянуты случаи размещения изображений правителей во дворцах их союзников из других городов или государств, а также примеры массового производства портретов, которые могли быть подарками для князей и монархов других стран. Живописные образы властителей, как своего рода «визуальная пропаганда», должны были обладать не только сходством с изображенными «для мгновенного узнавания», но и определенной степенью идеализации⁷. Особенность подхода Д. Вудс-Марсен к портретам эпохи Возрождения заключается в том, что ее интересуют, главным образом, социальные аспекты, связанные с произведением: роль заказчика, его положение в обществе; обстоятельства исполнения заказа и место размещения портрета в итальянских палаццо XV–XVI вв. Однако такой важный вопрос как мемориальная функция ренессансного портрета, практически не рассматривается автором⁸.

⁶ Woods-Marsden. Op. cit. P. 209.

⁷ Ibid. P. 213.

⁸ О мемориальной функции портрета в связи с идеализацией упоминает Чарльз Розенберг: «Индивидуальные флорентийские портреты обычно предназначались для домашнего размещения, где их могли видеть преимущественно родственники и друзья. Они были <необходимы> для того, чтобы напоминать об изображенном его или ее современникам и чтобы запечатлеть его или ее внешность для будущих поколений. Две эти аудитории – настоящая и будущая, налагали две <...> обязанности на художника. Прежде всего, он должен был создать образ, имеющий сходство с моделью. Во-вторых, это изображение должно было отражать его внутренние качества, которые, по крайней мере, с точки зрения заказчика, делали его достойным памяти будущих поколений». (Rosenberg. 1993. P. 187). Об ориентации ренессансных портретов как на современников, так и на потомков косвенно свидетельствует тот факт, что они могли сопровождаться надписями, указывающими на имя изображенного даже если портрет был предназначен для домашнего размещения и выполнен при жизни модели. (Welch. 1998. P. 92). Другой подход к этому вопросу демонстрирует Лорн Кэмпбелл в своей монографии, посвященной различным аспектам ренессансного портрета. Мемориальная функция рассматривается автором, как основная для портретов данного периода. При этом в произведениях XV в. (в частности, в портретах Ван Эйка и Боттичелли) Л. Кэмпбелл видит скорее гиперболизацию индивидуальных черт модели, чем их идеализацию. (Campbell. 1990. P. 9-10; Campbell. 2010. P. 41-42).

Близкая к позиции Д. Вудс-Марсден точка зрения на портрет Ренессанса продемонстрирована в опубликованном в том же году эссе Питера Бёрка⁹. Хотя Бёрк упоминает о том, что он опирается на общие работы по истории итальянского портрета эпохи Возрождения, в частности монографию Джона Поуп-Хеннесси¹⁰, его подход отличается от традиционного взгляда на ренессансный портрет. Исследователь стремится рассмотреть портрет «не с привычной точки зрения – художников и их <...> достижений, но с точки зрения моделей»¹¹. Портрет интересует Бёрка как документ эпохи и, поскольку в XV–XVI вв. он в значительной степени оставался привилегией аристократии, как свидетельство высокого социального положения, богатства, силы и власти изображенного. Этот документ, однако, не должен восприниматься, как точное воспроизведение внешности модели. Напротив, в ренессансном портрете, с точки зрения исследователя, облик изображенного приводится в соответствие с его социальной ролью и положением¹². В этом смысле, Бёрк следует за Энрико Кастельнуово, который одним из первых указал на «важнейшую функцию» портрета Кватроченто – «демонстрировать силу, богатство, величие <...> прославлять добродетели, семейные и деловые связи, привычки <портретируемого>»¹³. Однако как специалиста по культурной истории, Бёрка значительно больше, чем идеализация черт лица, интересуют другие способы передачи статуса в портрете – жесты, одежда, украшения и аксессуары.

Статья Д. Вудс-Марсден и П. Бёрка объединяет восходящий к новаторской работе Майкла Баксандалла¹⁴ подход к произведению искусства как продукту эпохи. Сконцентрировавшись на социальных аспектах портрета, оба автора игнорируют вопрос о связи ренессансного портрета с учением неоплатонизма. Между тем, воззрения неоплатоников, в частности, Фичино, утверждавшего в своих трудах идею телесной красоты как отражения красоты души, оказали непосредственное воздействие на портретную живопись Кватроченто¹⁵. Не только члены Платоновской

⁹ *Burke*. 1987.

¹⁰ *Ibid.* P. 251. Бёрк ссылается на труд британского автора, впервые опубликованный в 1966 г. Мы используем последнее издание: *Pope-Hennessy*. 1989.

¹¹ *Burke*. 1987. P. 150.

¹² *Ibid.* P. 153.

¹³ *Castelnuovo*. 1973. P. 1050.

¹⁴ Книга М. Баксандалла была впервые опубликована в 1972 г. Мы используем последнее издание: *Baxandall*. 1988.

¹⁵ Тем не менее, трактовка красоты у Фичино и его последователей могла значительно отличаться от оригинальной. Как отмечает Люк Сизон, «идея Платона о взаимосвязи между красотой и добродетелью, по-разному осмыслялась в эпоху Ре-

академии в Кареджи, но и многие другие итальянские мыслители XV–XVI вв. развивали восходящую к классической античности мысль о гармоничном сочетании этического и эстетического начал. Внешняя красота воспринималась ими как отражение внутренних добродетелей.

Литературно-философские истоки идеализации в раннем ренессансном портрете были рассмотрены Любой Фридман в статье об «идеальных образах» в искусстве итальянского Возрождения¹⁶. Несмотря на обобщающее название, в центре статьи – почти исключительно созданные во Флоренции станковые живописные и скульптурные портреты Кватроченто – начала Чинквеченто. В основе авторского подхода – презумпция появления и распространения в эпоху Возрождения особой категории портретной живописи. Эта категория охарактеризована автором как тяготеющая к изображению «скорее типического, чем индивидуального, в большей степени идеального, нежели точного сходства, эталона, а не конкретной модели»¹⁷. В качестве термина, определяющего этот тип произведений, исследовательница предлагает использовать «антипортрет»¹⁸, поскольку «в этих примерах портрет перестает быть портретом в строгом смысле слова, он отрицает свою собственную природу, выходя за пределы только лишь передачи индивидуального сходства»¹⁹. Появление «антипортрета» связывается Фридман не с живописью, а со скульптурой, в частности, с творчеством Альберти, а первым его образцом назван «Автопортрет» этого мастера, созданный в 1430-е гг. и воспроизводящий не «реальный», а идеализированный образ²⁰.

В целом, концепция автора выглядит несколько прямолинейной и схематичной. Справедливо выводятся свойственные ренессансным мастерам тяготение к идеализму в портрете из реалий общественной жизни эпохи, связывая его с ренессансной верой в гармоническое сосущество-

нессанса. Хотя Платон предположил, что прекрасное тело и лицо человека могут быть лишь низшим выражением красоты души, <высказывания> Марсилио Фичино по поводу платоновской любви обнаруживают упрощения – красота <у Фичино> могла выступать как <понятие> более или менее синонимичное с внутренней добродетелью». См.: *Syson*. 2010. P. 24.

¹⁶ *Freedman*. 1993.

¹⁷ *Ibid*. P. 63.

¹⁸ Употребляемый И.Е. Даниловой термин «непортрет» не может быть использован в данном случае, поскольку И.Е. Данилова относит его к произведениям, внешне напоминающим портрет, но таковым не являющимся, а Л. Фридман говорит о произведениях, изначально задуманных как портретные изображения. См.: *Данилова*. 1984. С. 205; *Данилова*. 2005. С. 85.

¹⁹ *Freedman*. 1993. P. 63.

²⁰ *Ibid*. P. 67–68.

вание этического и эстетического и с мечтой о создании идеального человека, Фридман довольно односторонне применяет теоретический материал к рассматриваемым произведениям искусства. Стремление свести различные скульптурные и живописные портреты эпохи Возрождения к одной-единственной идее идеализации неизбежно ведет к упрощению авторской теории и желанию видеть в произведении только определенные черты. Так, сомнительным, на наш взгляд, выглядит положение о том, что «Портрет юноши» работы Донателло в Барджелло не является изображением конкретного человека, но воплощает некий абстрактный идеал, созданный силой воображения мастера²¹. К такому выводу автора статьи приводит «округлость черт лица в сочетании с отсутствием конкретного выражения», «тщательно выверенные пропорции»²² и камея с изображением колесницы с крылатым возничим на груди юноши²³.

Однако для другого исследователя портрета Кватроченто, Франка Цёльнера, та же камея является отправной точкой для выстраивания параллелей между скульптурой Донателло и идеями неоплатонизма²⁴, а в конечном счете, и связи портрета из Барджелло с реально существующей, хотя и неизвестной в настоящее время моделью²⁵. Тщательное исследование произведения Донателло позволило Цёльнеру обнаружить в нем не только идеальные, но и вполне индивидуальные черты: «две вздувшиеся вены с правой стороны <...> гладкого лба», «различные <по форме> ушные раковины, подбородок, который при взгляде спереди, выглядит выступающим, но при взгляде сбоку – мягким и срезанным», а также «слегка крючковатый нос». По мнению автора, «всё это подразу-

²¹ Ibid. P. 68, 74.

²² Freedman. 1993. P. 68.

²³ Камея с изображением колесницы, пары коней и крылатого обнаженного возничего. Композиция восходит к античной гемме, поступившей в собрание Лоренцо Медичи в 1471 г. (камея на сардониксе, I в. до н. э., в настоящее время находится в Национальном Археологическом музее Неаполя). Ф. Цёльнер связывает изображение на камее в произведении Донателло с «Комментарием» Фичино на диалог «Федр» Платона и с неоплатонической идеей восхождения, где колесница сравнивается с человеческой душой, а возница – с разумом. Zöllner. 2005. P. 37–39.

²⁴ Ф. Цёльнер следует за Э. Панофским, трактующим это произведение как один из наиболее ярких примеров влияния неоплатонического учения на искусство Раннего Возрождения. См.: Панофский. 2006. С. 291–292. Другим важным источником Ф. Цёльнера является Рудольф Виттковер который одним из первых акцентировал внимание на неоплатоническом смысле камеи. Wittkower. 1938.

²⁵ Некоторые итальянские исследователи полагают, что бюст из Барджелло является идеализированным портретом конкретного молодого человека, возможно, Джованни Антонио да Нарни, сына Гаттамелаты. Ciaroni, Charles. 2007. P. 22.

мевае, что изображение, хотя и сильно идеализированное, скорее всего, может быть портретом определенного <...> молодого человека»²⁶.

Пример с бюстом из музея Барджелло показывает, как предложенный Фридман термин «антипортрет» (охарактеризованный как идеализированный портрет конкретной личности) смешивается ею с понятием «идеального» образа, не являющегося портретом в принципе: ряд произведений («Портрет юноши» Донателло. «Брут» Микеланджело) названы плодом фантазии их создателей и в то же время отнесены к категории «антипортретов». В отличие от скульптурного, живописный «антипортрет», по мнению Фридман, представлял собой сочетание идеального и реального: «идеал мыслился воспринимаемым через специфические черты модели»²⁷. Автор связывает появление тенденции к идеализации в живописи с женскими портретами Боттичелли и его школы²⁸, а наивысший расцвет «антипортрета» – с произведениями Рафаэля.

Итальянская исследовательница Клаудиа Чери Виа говорит о ренессансном «идеализме» в статье, посвященной портретным образам Кватроченто и начала Чинквеченто²⁹. Важная роль в идеализации портретов XV столетия, по мнению автора, принадлежит ракурсу. Обращаясь к той же работе Мантеньи, что и Д. Вудс-Марсден (портретные изображения в Камере дельи Спози Палаццо Дукале), К. Чери Виа называет их «манифестом портретной живописи Кватроченто»³⁰ и упоминает о том, что внешность изображенных людей в данном случае была идеализирована с помощью обращения художника к профильному ракурсу. Роль профиля как средства идеализации образа восходит к античным монетам, медалям и рельефам, связь портрета с которыми автор неоднократно подчеркивает. Тем не менее, К. Чери Виа подходит к этому вопросу менее категорично, чем Э. Кастельнуово. Если Э. Кастельнуово связывает происхождение профиля в портретах Раннего Ренессанса исключительно с изображениями на античных монетах и медалях, то К. Чери Виа указывает и на другие источники этого ракурса (изображения донаторов в алтарных композициях).

Профильное изображение модели в портретах Кватроченто связывается исследовательницей с мемориальной функцией этих изображений. В качестве наиболее яркого примера подобного использования профиля автор называет посмертный портрет Джованни дельи Альбиц-

²⁶ Zöllner. 2005. P. 38.

²⁷ Freedman. 1993. P. 74.

²⁸ Ibid. P. 76.

²⁹ Cieri Via. 1989.

³⁰ Ibid. P. 66.

ци³¹, в котором профильное положение сочетается с надписью, привносящей символические коннотации³². В то же время, профильный ракурс мог отвечать и другому предназначению портретов XV столетия – демонстрировать значимые декоративные элементы костюма (например, вышитые геральдические эмблемы на рукавах платья) или тщательно проработанную прическу модели³³. Эта функция профиля, по мнению К. Чери Виа характерна для декоративных образов, таких как женские портреты братьев Поллайоло или Алессо Бальдовинетти.

Вопросы ренессансного «идеализма» не были оставлены без внимания авторами, принадлежащими к такому влиятельному направлению социальной истории искусства, как феминизм. Одна из наиболее известных на сегодняшний день представительниц феминистского искусствознания, Патриция Саймонс, затрагивает эту проблему в нескольких исследованиях о портретной живописи Возрождения. Хотя в ее трудах мужские и женские портреты обычно рассматриваются по отдельности, мы можем выделить некоторые общие положения, касающиеся вопросов «идеализма» и «натурализма» в портрете в целом.

Портрет итальянского Ренессанса, по мнению П. Саймонс, представляет собой «образцовый, нормативный образ, <предназначенный> для восхищения и подражания» или же «идеал, перед которым изображенный и зритель оценивают самих себя»³⁴. Причины же тяготения художников и моделей к идеализации скрыты в реалиях общественной жизни аристократии того времени, когда «потенциальная утрата силы и богатства была повсеместной и предметы материальной культуры, такие как портреты, конструировали видимую иллюзию стабильности, элитизма и уникальности»³⁵. Позиция Саймонс по поводу идеализма в портретах эпохи Возрождения и его связи с «государственной пропагандой»³⁶, демонстрирует влияние Д. Вудс-Марсден, однако показателен тот факт, что одна и та же цитата из Альберти о том, что портрет «отсутствующих делает присутствующими» («*fa gli uomini assenti essere presenti*») трактуется учеными по-разному. Так, Д. Вудс-Марсден использует фразу Альберти для подтверждения своей теории о важной роли портретов, направляемых в соседние страны для поддержания по-

³¹ Доменико Гирландайо. Портрет Джованни дельи Альбицци. 1488 (?). Музей Тиссен-Борнемиса. Мадрид.

³² *Cieri Via*. Op. cit. P. 65.

³³ *Ibid.* P. 65–66.

³⁴ *Simons*. 1995. P. 271.

³⁵ *Ibid.* P. 273.

³⁶ *Ibid.* P. 269.

литических союзов с правителями этих государств: «висящие на стенах <дворцов>, эти портреты служили как послы, сохраняющие лица правителей и как следствие, их главные интересы в центре <внимания> их союзников»³⁷. П. Саймонс акцентирует другое значение фразы Альберти. Она видит в ней, прежде всего, отсылку к мемориальной функции портрета и, как следствие, прославление художника, искусство которого фактически способно обессмертить человека в глазах потомков³⁸.

Статья немецкого исследователя Стефана Веппельманна, посвященная проблеме сходства в итальянских портретах Раннего Ренессанса³⁹, может рассматриваться как своего рода резюме, в котором суммированы основные идеи его предшественников: синтез «идеального» и «индивидуального» в портрете XV века, связь идеализации с добродетелью изображенного и с функцией портрета. Автор исходит из утверждения, что точное сходство с моделью не является обязательным для портретной живописи итальянского Возрождения⁴⁰. Так, женские портреты Кватроченто передают не столько индивидуальные, сколько идеальные черты, заимствованные из поэтических произведений. Идеализация внешнего облика намекает на внутреннее совершенство изображенных⁴¹. В случае с таким произведением как посмертный портрет Джованны дельи Альбицци (послуживший образцом для фрески капеллы Торнабуони в Санта Мария Новелла), увековечивание красоты и добродетелей модели играет важную роль в сохранении политического альянса семей Альбицци и Торнабуони⁴².

Значительная часть работы Веппельманна посвящена «Даме с горностаем» Леонардо да Винчи. Это произведение, с одной стороны, обращается к решению формальных проблем, затронутых в портретной живописи Кватроченто, а с другой, «открывает новую главу в истории искусства»⁴³. В портретах Раннего Ренессанса изображенный «погружен в себя, <существует> вне времени и становится только знаком, ассоциируемым с определенными качествами»⁴⁴. В портрете Чечилии Галлерани, по мнению автора, происходит отход от воспроизведения только внешнего сходства или архетипа в сторону передачи вырази-

³⁷ Woods-Marsden. 1987. P. 213.

³⁸ Simons. 1995. P. 269.

³⁹ Weppelmann. 2011–2012.

⁴⁰ Ibid. P. 64.

⁴¹ Ibid. P. 67.

⁴² Weppelmann. 2011–2012. P. 68.

⁴³ Ibid. P. 70.

⁴⁴ Ibid. P. 76.

тельности. Таким образом, «Дама с горностаем» рассматривается как логическое завершение поисков портретной живописи XV столетия.

Анализ зарубежной литературы 1970-х–2000-х гг., затрагивающей проблемы «идеального» и «индивидуального» в портрете флорентийского Кватроченто, позволил прийти к следующим выводам. В американской и западноевропейской историографии активно развивается мысль о сосуществовании «идеализирующей» и «индивидуалистической» тенденций в рамках одного произведения, однако большинство авторов склоняются к идее господства идеально-типизирующей тенденции в портретах XV века. Поскольку в зарубежной академической традиции эти произведения чаще всего изучаются в тесной связи с социальным положением модели и/или заказчика, а портрет в период Ренессанса был привилегией феодальной или финансовой аристократии, идеализация рассматривается как способ демонстрации добродетелей портретируемого или легитимизации режима внутри государства. Такие авторы как П. Бёрк, Д. Вудс-Марсен, П. Саймонс и С. Веппельманн, продолжая традицию М. Баксандалла, связывают идеализацию образа с социальными функциями ренессансного портрета. Л. Фридман выдвигает теорию о существовании в эпоху Ренессанса особого типа изображений, отличающихся чрезвычайно высокой степенью идеализации и охарактеризованных как «антипортреты».

БИБЛИОГРАФИЯ

- Baxandall M.* Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy. A primer in the social history of pictorial style. Oxford, New York: Oxford University Press, 1988. 184 p.
- Burke P.* The presentation of the self in the Renaissance portrait // Burke P. The historical anthropology of early modern Italy: essays on perception and communication. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 1987. P. 150-167.
- Campbell L.* Renaissance portraits: European portrait-painting in the 14th, 15th, and 16th centuries. New Haven, London: Yale University Press, 1990. 290 p.
- Campbell L.* The Making of Portrait // Campbell L., Falomir M., Fletcher J., Syson L. Renaissance faces: Van Eyck to Titian. Exh. cat. National Gallery, London, 2008-2009. London: National Gallery Company Limited, 2010. P. 32-45.
- Castelnuovo E.* Il significato del ritratto pittorico nella società // Storia d' Italia. Vol. 5: I documenti. T. 2. Torino: Einaudi, 1973. P. 1033-1094.
- Ciaroni A., Charles A.* Dai Medici al Bargello. Vol. 2: I Bronzi del Rinascimento: Il Quattrocento. Milano: Altomani & Sons, 2007. 237 p.
- Cieri Via C.* L'immagine del ritratto. Considerazioni sull'origine del genere e sulla sua evoluzione dal Quattrocento al Cinquecento // Il Ritratto e la memoria. Materiali 1 / A cura di A. Gentili. Roma: Bulzoni Editore, 1989. P. 45-92.
- Freedman L.* The Counter-Portrait: The Quest for Ideal in Italian Renaissance Portraiture // Il Ritratto e la memoria. Materiali 3 / A cura di A. Gentili. Roma: Bulzoni Editore, 1993. P. 63-81.

- Pope-Hennessy J.* The Portrait in the Renaissance. The A. W. Mellon Lectures in the Fine Arts. 1963. The National Gallery of Art, Washington, D.C. Bollingen Series XXXV. 12. Princeton: Princeton University Press, 1989. 348 p.
- Rosenberg C. M.* Virtue, Piety and Affection: Some Portraits by Domenico Ghirlandaio // Il Ritratto e la memoria. Materiali 2 / A cura di A. Gentili. Roma: Bulzoni Editore, 1993. P. 173-196.
- Simons P.* Portraiture, Portrayal, and Idealization: Ambiguous Individualism in Representations of Renaissance Women // Language and Images of Renaissance Italy / Ed. by A. Brown. Oxford: Clarendon Press, 1995. P. 263-311.
- Syson L.* Witnessing Faces, Remembering Souls // Campbell L., Falomir M., Fletcher J., Syson L. Renaissance faces: Van Eyck to Titian. Exh. cat. National Gallery, London, 2008-2009. London: National Gallery Company Limited, 2010. P. 14-31.
- Welch E.* Naming Names. The Transience of Individual Identity in Fifteenth-Century Italian Portraiture // The Image of the Individual. Portraits in the Renaissance / Ed. by N. Mann, L. Syson. London: British Museum Press, 1998. P. 91-102.
- Weppelmann S.* Some Thoughts on Likeness in Italian Early Renaissance Portraits // The Renaissance Portrait: From Donatello to Bellini. Exh. cat. Bode-Museum, Berlin, 2011. The Metropolitan Museum of Art, New York, 2011-2012 / Ed. by K. Christiansen, S. Weppelmann. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2011. P. 64-76.
- Wittkower R.* A Symbol of Platonic Love in a Portrait Bust by Donatello // Journal of the Warburg Institute. 1938. Vol. 1. № 3. P. 260-261.
- Woods-Marsden J.* «Ritratto al Naturale»: Questions of Realism and Idealism in Early Renaissance Portraits // Art Journal. 1987. № 3. P. 209-216.
- Zöllner F.* The «Motions of the Mind» in Renaissance Portraits: The Spiritual Dimension of Portraiture // Zeitschrift für Kunstgeschichte. 2005. Bd. 68. P. 23-40.
- Варбург А.* Искусство портрета и флорентийское общество. Доменико Гирландайо в церкви Санта-Тринита и портреты Лоренцо Медичи и его окружения // Варбург А. Великое переселение образов: Исследование по истории и психологии возрождения античности. СПб.: Азбука-классика, 2008. С. 51-104.
- Виппер Б. П.* Проблема сходства в портрете // Виппер Б. П. Введение в историческое изучение искусства. М.: Издательство В. Шевчук, 2008. С. 265-275.
- Данилова И. Е.* Портрет в итальянской живописи кватроченто // Данилова И. Е. Искусство Средних веков и Возрождения. Работы разных лет. М.: Советский художник, 1984. С. 204-213.
- Данилова И. Е.* Судьба картины в европейской живописи. СПб.: Искусство-СПб, 2005. 294 с.
- Пановски Э.* Idea: К истории понятия в теориях искусства от античности до классицизма. СПб.: Андрей Наследников, 2002. 237 с.
- Пановский Э.* Ренессанс и «ренессансы» в искусстве Запада. СПб.: Азбука-классика, 2006. 544 с.
- Захарова Вера Николаевна**, аспирант факультета истории искусств Европейского университета в Санкт-Петербурге; vzaharova@eu.spb.ru