

Софонисба Ангвиссола: «известная», «забытая» или «великая»? Основные проблемы в историографии творчества

Е. С. Новикова

Российский государственный гуманитарный университет,
Российская Федерация, 125993, Москва, Миусская пл., 6

Для цитирования: Новикова, Екатерина. «Софонисба Ангвиссола: ‘известная’, ‘забытая’ или ‘великая’? Основные проблемы в историографии творчества». *Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение* 14, no. 3 (2024): 543–560. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2024.306>

С каждым годом тема женского искусства становится все более актуальной: растет интерес как к творчеству художниц в целом, так и к отдельным личностям. Софонисба Ангвиссола — важная фигура для понимания общей проблематики женского творчества XVI в. благодаря множеству документальных свидетельств и довольно большому живописному наследию. В России художница малоизвестна, а информация о ней в отечественных работах в основном носит весьма обобщающий характер и часто содержит неточности и ошибки, что и определяет актуальность исследования. Целью статьи является анализ историографии творчества С. Ангвиссолы, которая позволит определить современное состояние дел в понимании темы, а также выявить проблемы и перспективы, связанные с рассмотрением ее искусства, которое по-разному оценивалось с момента первого упоминания в литературе. Биографы XVI–XVII вв. в основном отзывались о ней в довольно возвышенном тоне. Искусствоведы-знатоки, не умаляя ее мастерства, отмечали, что она слишком много заимствовала у других художников. С расцветом феминистского искусствоведения ракурс взгляда на творчество С. Ангвиссолы изменился в сторону большего восхваления. В современной литературе появляются научные работы, которые демонстрируют новые аспекты и подходы для исследования творчества художницы: фактор художественного образования в ее произведениях, степень влияния разных мастеров, особенности пребывания в Испании, художественная специфика автопортретов. Всестороннее изучение искусства С. Ангвиссолы позволяет не только выявить художественные особенности ее работ, но и рассмотреть социально-культурный контекст, в котором она жила и работала. В условиях развития современного искусствознания, которое отличается значительной популярностью гендерных исследований, взвешенность подхода к биографии и творчеству художницы оказывается необходимым качеством ученого для корректного осмысления ее места в истории искусства.

Ключевые слова: Софонисба Ангвиссола, историография, Ренессанс, Италия, XVI век, женское искусство, портретная живопись, автопортрет.

Введение

Тема женского искусства с каждым годом становится все более актуальной: растет интерес как к творчеству художниц в целом, так и к отдельным личностям в частности. Софонисба Ангвиссола (ок. 1532–1625) — один из интереснейших мастеров позднего Возрождения, иногда причисляемых и к маньеристам. Ее творческий путь во многом уникален: она родилась в благородной семье, но стала одной из первых художниц XVI в., была приглашена ко двору испанского короля Филиппа II, оставила после себя большое творческое наследие.

С. Ангвиссола была известна при жизни, хотя затем на долгие годы оказалась забытой. С начала XX в. ее имя все чаще фигурирует в различных статьях и книгах, а с 1970-х годов начинается особый интерес к ее личности, связанный с развитием феминистского искусствоведения. С этого времени творчество С. Ангвиссолы регулярно попадает в книги, посвященные художницам. В России, к сожалению, она все еще малоизвестна: информация в отечественных публикациях носит довольно обобщенный характер и часто содержит неточности и ошибки. Например, часто указывается, что Ангвиссола была ученицей Микеланджело [1, р. 248]. Более того, до сих пор отсутствует единообразие в написании ее имени: в различных источниках оно все еще указывается по-разному (Ангвиссиола, Анквишола и т. д.). На сегодняшний день в отечественной литературе отсутствуют научные работы, которые всесторонне изучали бы художественные особенности ее творчества, влияние как других мастеров на ее стиль, так и самой художницы на искусство современников, что и определяет актуальность исследования: подробное изучение историографии позволит определить современное состояние дел в понимании темы, а также выявить проблемы и перспективы, связанные с исследованием ее творчества. Пристальное внимание к мастеру обладает и более широким значением в научном плане. Во-первых, благодаря множеству документальных свидетельств и довольно большому художественному наследию С. Ангвиссола оказывается важной фигурой для понимания общей проблематики женского творчества XVI в. Во-вторых, с учетом благородного происхождения Ангвиссола, конечно, представляется скорее исключением в ряду художниц-дочерей, но на своем примере демонстрирует общие проблемы и основные подходы к изучению женского искусства.

Попытка классифицировать публикации, посвященные С. Ангвиссоле, основываясь лишь на хронологическом или методологическом принципе, вызывает определенные трудности. Исследование творчества художницы развивалось неравномерно: долгое время отсутствовали крупные научные труды, в определенные периоды информация о ней носила поверхностный характер, и лишь в XX в. началось активное исследование ее работ с различных сторон и точек зрения. Однако более важным представляется то, что само творчество С. Ангвиссолы как женщины-художницы объединяет различные подходы к его изучению.

Опора только на хронологический принцип вызывает ряд проблем для представления историографии художницы. Во-первых, совмещены не только жанры публикаций, но и методологические подходы к пониманию творчества С. Ангвиссолы: крупные работы в таком случае теряются в массиве отдельных статей, затрудняя понимание, на какой материал опирались авторы монографий. Во-вторых, лишенными необходимого разделения оказываются труды по общей проблематике

(стиль, влияния, атрибуция) и работы, посвященные гендерным вопросам (само-репрезентация, проблемы художницы). Включение данных работ необходимо для комплексного изучения творчества С. Ангвиссолы, однако представляется правильным их перемещение в специальный раздел статьи: многие из них раскрывают проблематику женского творчества в целом, а не только Ангвиссолы. В-третьих, с учетом особой известности художницы в наше время в первую очередь автопортретами важно краткое освещение литературы на данную тематику: портреты Ангвиссолы дают возможность изучить не только творчество женщин, но и статус художника в целом. В этой связи литература, посвященная С. Ангвиссоле, разделена на следующие категории:

- 1) ранние публикации XVI–XIX вв. (формирование базовых представлений о художнице и оценок ее творчества на основе существующих источников);
- 2) научные статьи XX в. (более основательное освещение различных конкретных аспектов ее жизни и творчества с обращением к новым документам);
- 3) научные монографии, изданные за последние 50 лет (создание законченных концепций о творчестве мастера с различных научных позиций);
- 4) каталоги выставок (систематизация информации о произведениях художницы и предложение новых ракурсов рассмотрения ее творчества);
- 5) труды по гендерной истории искусства (применение взглядов и идей феминистского искусствознания на примере художницы);
- 6) работы по искусству автопортрета (осмысление личности и статуса художницы в собственном творчестве).

Предложенная структура рассмотрения историографии С. Ангвиссолы в статье позволяет не только избежать пересечения различных жанров публикаций между собой, но и выделить исследования по гендерной проблематике и автопортретному жанру, расширяющие взгляд на понимание творчества художницы в наши дни. В рамках отдельных категорий публикации будут рассматриваться в хронологическом порядке.

Ранние публикации: сбор сведений

Письменные источники, непосредственно связанные с жизнью и творчеством С. Ангвиссолы, долгое время отсутствовали. Вероятно, малое количество писем связано в первую очередь непосредственно с ее полом: будучи девушкой, она не имела права вести переписку с мужчинами, и дела от ее лица вел отец. Самое раннее опубликованное письмо от имени художницы приводит Дж. Вазари, однако с самой С. Ангвиссой он знаком не был. Отдельные письма были известны, но долгое время их не переводили на английский язык. Лишь в XX в. с ростом интереса к творчеству художницы были найдены и опубликованы многие другие источники, в том числе переписка ее отца с различными видными людьми своего времени и финансовые документы, связанные с ее жизнью после службы при испанском дворе.

Работы об искусстве, созданные начиная с XVI в., не обладают монографическим характером, не раскрывают полностью биографию С. Ангвиссолы, а также содержат различные ошибки, но зачастую выполняют для ученых более позднего времени функцию первоначальных источников, влияющих на логику и характер

научного рассмотрения. Самое раннее упоминание имени С. Ангвиссолы относится к 1550 г., когда ученый и гуманист Марко Джироламо Вида, также родом из Кремоны, включил 15-летнюю девушку в свою книгу, в которой освещал художественные, литературные и научные успехи своих соотечественников [2]. М. Вида помещает имя С. Ангвиссолы «среди выдающихся художников современности» (*inter egregios pictores nostri temporis*) [3, p. 85]. Однако в наши дни исследователи отмечают, что сам текст предшествует любым известным на сегодняшний день картинам художницы и по факту описывает ее в паре с писательницей Партенией Галлерати как «двух самых талантливых дев нашего города» (*duas praeclarissimas virgines cives nostras*) [4, p. 90].

Следующий автор — Джорджо Вазари — включил С. Ангвиссолу в свою книгу «Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих» [5]. В издании 1568 г. можно найти упоминание о ней сразу в двух главах: о Проперции деи Росси и других художницах и Бенвенуто Гарофало и других ломбардских и феррарских художниках. Дж. Вазари отмечает ее умения, за которые она была приглашена к испанскому двору, однако приводит очень скудные сведения о ее биографии, при этом называя ее учителем Джулио Кампо, что не соответствует действительности. В своей книге Дж. Вазари упоминает увиденные им в доме отца художницы картины, при этом высоко оценивая ее мастерство: «Они [отец и сестра с братом] также написаны так хорошо, что кажется, будто они дышат совсем как живые» [5, p. 613].

При жизни С. Ангвиссолы ее имя встречается и у других авторов, в основном у тех, кто писал о кремонской школе живописи, однако эти данные носят довольно обобщенный характер [6; 7]. Например, Дж. Заист лишь упоминает художницу в рассказе о ее первом учителе Б. Кампи, хотя, в отличие от Дж. Вазари, правильно называет ее вторым учителем Б. Гатти [6, p. 35–6]. А. Кампи в своей книге говорит о всех сестрах семейства Ангвиссолы и высоко отзывается о творчестве самой художницы: «Превосходна в живописи, в которой она достигла такого совершенства, что созданные ею работы можно сравнить с работами любого другого художника» (*Eccellentissima nella Pittura, nella quale ella è riufeita tale, che l'opere da lei fatte fi ponno agguagliare à quelle di qual*) [7, p. 192], но приводит лишь самые скудные биографические данные (рождение в Кремоне, приглашение ко двору Филиппа II, браки).

Среди ранних примеров жизнеописания С. Ангвиссолы необходимо упомянуть испанского автора Педро Пабло де Рибера (Пьетро ди Рибера). Его самая важная работа представляет собой сборник, который включает биографии более 800 знаменитых женщин от библейских персонажей до современных деятелей [8]. Свой рассказ автор начинает с ранних лет художницы, однако очень быстро и без особых подробностей переходит к моменту ее подготовки к отплытию в Испанию. П. де Рибера упоминает несколько работ, выполненных портретисткой при дворе, но не называет ее придворной художницей, наоборот, он отмечает, что она была фрейлиной королевы, а затем занималась воспитанием инфанты. Сборник был издан еще при жизни С. Ангвиссолы, поэтому повествование заканчивается ее пребыванием в Генуе. В отличие от своих итальянских коллег, П. де Рибера не упоминает ни Дж. Вазари, ни Микеланджело, ни ее учителей, лишь указывая в общей форме, что многие влиятельные люди хотели иметь работу ее кисти.

Книга Рафаэля Сопрани 1674 г., посвященная художникам Генуи, — первый появившийся уже после смерти С. Ангвиссолы труд и самое раннее подробное ее

жизнеописание [9]. Автор приводит биографию художницы, а также упоминает несколько ее работ и их заказчиков. Исследователи отмечают, что Р. Сопрани серьезно и основательно отнесся к написанию своей работы, проверяя многие факты и даты [10]. Благодаря этому его книга, как считается, заслуживает большего доверия, чем работа Дж. Вазари, хотя и он допустил ряд неточностей. Например, Р. Сопрани, так же как и предыдущие авторы, называет ее учителем Дж. Кампо (правда, в примечании отмечена его ошибка). Кроме того, в качестве первой картины С. Ангвиссолы он указывает портрет ее отца с ее братом и сестрой, однако известны и более ранние работы. Описывая последний творческий этап художницы уже в Италии, Р. Сопрани ошибочно называет год (1620 вместо 1625) и место ее смерти — Геную, хотя в настоящее время известно, что последние годы жизни она провела в Палермо, где и находится ее могила [9, р. 416]. Данная ошибка представляется немного странной в связи с упоминанием встречи С. Ангвиссолы и Антониса Ван Дейка, которая состоялась в 1624 г. именно в Палермо, хотя автор и не упоминает год. Можно предположить, что Р. Сопрани допустил эту неточность намеренно, чтобы еще больше связать художницу с Генуей, о мастерах которой он и писал свою книгу.

С XVII в. имя С. Ангвиссолы все реже появляется в различных работах. Сначала она, как и прежде, упоминается в книгах о художниках Италии (правда, в основном регионального масштаба) [11–14]. Авторы не стремятся дать оценку ее творчеству, лишь повторяя общие сведения, в том числе ошибки, которые были допущены предыдущими авторами: неверная информация о работах, год и место смерти. Начиная с XIX в. имя С. Ангвиссолы в основном уже попадает на страницы книг, которые по своей сути являются каталогами музеев [15–17]. Хотя некоторые авторы все же дают краткие сведения о художнице, акцент в их работах по большей части делается на самих произведениях, находящихся как в определенной галерее, так и в тех местах, где их встречал автор.

Если еще в 1794 г. С. Ангвиссола упоминается как «знаменитая» (*celebre*) [11, р. 115], то уже в самом начале 1900-х ее имя попадает в разряд «забытых художников». Раймон Фурнье-Сарловез сначала в статье [18], а затем и в книге [19], повторяя за коллегами более раннего времени, переносит на страницы своих работ общие данные, ранее опубликованные письма и те же ошибки, особенно касающиеся последних лет жизни художницы. Интересно, что главу он начинает не с описания искусства самой С. Ангвиссолы, а с творчества ее сестер, указывая их умения и возможные живописные работы. Автор приводит список картин, приписываемых мастеру, а также включает собственное исследование, благодаря которому, как на тот момент он считал, был найден ее портрет кисти А. Ван Дейка. В заключении автор надеется, что сестры-художницы станут примером для образованных женщин его времени.

Научные статьи: определение исследовательских проблем

Лишь в XX в. С. Ангвиссола привлекла внимание исследователей. До этого времени работы о художнице не имели научной концептуальности: книги повторяли биографические данные, рассказанные более ранними авторами, а новые атрибуции носили преимущественно знаточеский характер. С 1910-х годов научное изучение творчества С. Ангвиссолы выходит на новый уровень. В отличие от моно-

графий, которые появились довольно поздно, статьи о художнице стали регулярно публиковаться уже с начала XX в. Именно анализ содержания этих работ позволяет рассмотреть, как менялся подход к изучению ее творчества.

В самых ранних статьях искусствоведов (особенно тех из них, кто относился к знаточескому направлению) интересовал в первую очередь вопрос атрибуции картин. Чарльз Джон Холмс последовательно описывает свою работу над атрибуцией портрета Филиппа II из Национальной портретной галереи Лондона [20]: на основе документов, сравнения стилей и личного опыта автор делает вывод, что работа принадлежит кисти С. Ангвиссолы. Ч. Дж. Холмс дает неоднозначную характеристику творчеству художницы: не умаляя ее портретное мастерство, он, однако, считает, что она слишком много заимствовала у других мастеров. Эту тенденцию продолжили и многие другие исследователи, в том числе современные [21–24]. В подобных статьях обычно не представлены ни биография художницы, ни оценка ее творчества: авторов интересует либо изменение атрибуции работ, либо проблема идентификации изображенного на картине.

Постепенно творчество С. Ангвиссолы начинает интересовать исследователей с различных сторон. Шарль де Тольнай рассматривает влияние Микеланджело на творчество художницы [25]: на основе ее ранних рисунков и нескольких писем он прослеживает взаимоотношения между двумя мастерами. Автор не называет Микеланджело ее учителем, хотя и подчеркивает важное влияние, которое он оказал на художницу. Тему продолжает Илья Сандра Перлингьери, которая изучает ранние рисунки С. Ангвиссолы, считая, что они являются важным ключом к пониманию ее более поздних работ [26].

Анализом стиля С. Ангвиссолы занималась Шарли Муллинс Гленн [27]. Подробно рассмотренная биография на основе имеющихся на тот момент данных позволила автору изучить влияние, которое на художницу оказали другие мастера. В целом Ш. М. Гленн отмечает, что сложно проследить художественное развитие Ангвиссолы, так как сохранилось небольшое количество ее работ испанского периода и последних лет жизни. По мнению автора, портреты раннего периода стилистически напоминают картины современника художницы Джованни Баттиста Морони, а работы испанского периода выполнены под влиянием шедевров испанской дворцовой коллекции, в том числе Тициана и Антониса Мора. Картины последнего периода творчества художницы Ш. М. Гленн связывает с религиозной живописью Луки Камбьязо. Исследовательница считает не совсем корректным причисление С. Ангвиссолы к маньеристам, так как под влиянием своих учителей Б. Кампи и Б. Гатти она оказывается ближе к «натуралистическому направлению ломбардского искусства» [27, p. 300] (*naturalistic trends of Lombard art*). Несмотря на то что в творчестве художницы явно прослеживается влияние различных мастеров, Ш. М. Гленн называет ее «одаренной» [27, p. 305] (*gifted*) художницей.

С 1990-х годов отдельно стала исследоваться творческая деятельность С. Ангвиссолы при испанском дворе Филиппа II. В первую очередь речь, конечно, идет о многочисленных статьях Марии Куше — одной из ведущих исследовательниц, которая всесторонне изучала творчество художницы и сделала несколько новых атрибуций. Так, именно она в 1990 г. поставила под сомнение приписываемый ранее Эль Греко знаменитый портрет «Дама в меховой накидке» и назвала его автором С. Ангвиссолы. В своих работах М. Куше исследовала общие вопросы пребывания

художницы в Испании [28–30], художественные особенности ее работ, созданных при дворе, а также влияние испанских мастеров на ее стиль [31–33]. Кроме того, М. Куше занималась атрибуцией ее картин [34].

Изучение творчества художницы в Испании продолжила Сесилия Гамберини [35]. Она прослеживает связи между ее семьей и различными дворами Италии, которые, по ее мнению, и стали одной из главных причин, по которой она была приглашена в Испанию. Исследовательница рассматривает приглашение С. Ангвиссолы к испанскому двору не как высокую оценку ее творчества, а как признание ее в качестве идеальной *cortegiana*, описанной в популярной на тот момент книге Б. Кастильоне. Автор подчеркивает, что ни в одном из документов она не указывалась придворной художницей [35, р. 34]. В 2024 г. ожидается издание отдельной монографии С. Гамберини, посвященной С. Ангвиссоле. Как указано в аннотации, книга исследует эволюцию искусства художницы: от ее обучения в Кремоне, службы при дворе Филиппа II в Мадриде до более поздних лет в Генуе и на Сицилии. Гамберини развивает тему, которую поднимала в своих публикациях и выступлениях: успех С. Ангвиссолы при дворе она связывает с социальными и политическими предпосылками, поэтому основное внимание уделяет образованию и связям семьи художницы с дворянскими дворами Италии и Испании.

Научные монографии: создание концепций творчества

Одной из первых публикаций о творчестве художниц стала работа пионера феминистского искусствоведения Элеоноры Тафтс «Наше скрытое наследие: пять столетий женщин-художниц» [36]. На примере биографий 22 женщин XVI–XX вв. автор рассматривает их жизнь и творчество. Книга стала первой работой в XX в., в которой вновь на основе ранних источников (преимущественно жизнеописаний Дж. Вазари) воплощено общее представление о С. Ангвиссоле. Работа по своей сути не является фундаментальным исследованием с тщательной разработкой научных проблем, поэтому, вероятно, многие факты были сознательно опущены или, наоборот, подчеркнуты, чтобы показать художницу в более выгодном свете. Однако автору удалось привлечь внимание публики к малоизвестным на тот момент художницам.

Благодаря интересу к личности С. Ангвиссолы и в целом к женскому творчеству со временем появились и отдельные значительные монографии, посвященные художнице. Одним из первых исследователей ее творчества стал Флавио Кароли, итальянский историк искусства. В 1987 г. он выпустил первую крупную монографию не только о самой художнице, но и о ее сестрах, в которой дается подробная библиография, а также рассматриваются такие вопросы, как проблемы атрибуции картин С. Ангвиссолы и работ ее сестер, образование и художественная подготовка девушек [37]. В книге наряду с биографическими данными представлен каталог всех картин, который автор составил на основе различной информации. Однако в настоящее время в связи с последними исследованиями каталог потерял актуальность, так как многие работы поменяли атрибуцию. В своей книге Ф. Кароли в основном занимался биографическими вопросами, не уделяя внимания иконографической интерпретации и содержательным аспектам работ С. Ангвиссолы. Автор говорит о той среде, в которой она родилась и воспитывалась, о мастерах, которые

повлияли на ее стиль, называя не только ее учителей Б. Кампи и Б. Гатти, но и Л. Лотто, Микеланджело, Тициана. Благодаря этому Кароли удалось убедительно доказать различие в стилях художницы и ее сестер, особенно Лючии. Автор анализирует и письма современников (Дж. Вазари, Микеланджело, А. Каро, Ф. Сальвиати), подтверждая таким образом, что Ангвиссола была известна в свое время как портретистка [37, р. 36–8]. Стоит отметить, что именно Ф. Кароли обратил внимание на важность испанских источников для понимания творчества художницы.

Еще один историк искусства, изучавший творчество С. Ангвиссолы, — Илья Сандра Перлингьери, написавшая в 1989 г. статью о ее ранних рисунках [26]. В 1992 г. вышла ее книга «Софонисба Ангвиссола: первая великая женщина-художница Ренессанса», которая считается одной из самых полных монографий, посвященных художнице [38]. И. С. Перлингьери развивает начатую Ф. Кароли тему и уделяет особое внимание творчеству художницы при испанском дворе. Заслугой исследовательницы является публикация новых документов, раскрывающих деятельность С. Ангвиссолы в Испании. Из них стало ясно, что она была приглашена ко двору в качестве придворной дамы, т. е. обладала более высоким званием, чем придворный художник. И. С. Перлингьери довольно подробно рассматривает многие ее работы, анализируя не только портреты и автопортреты, но и религиозные картины, давая им как историческую, так и стилистическую характеристику. Несмотря на то что для своего времени это исследование представляло собой самую полную монографию, посвященную Ангвиссоле, книга также имеет ряд спорных моментов. И. С. Перлингьери рассматривает автопортреты художницы в контексте маньеризма XVI в., а иногда и более позднего барокко, что приводит к путанице. Многие критики также отмечали, что, вероятно, для оправдания названия своей книги И. С. Перлингьери, хотя и ссылаясь на документы и письма, часто невнимательно к ним относится или же обращает внимание читателя лишь на те моменты, которые представляли С. Ангвиссолу в самом лучшем свете. Например, автор называет художницу ученицей Микеланджело, хотя хорошо известно, что она обучалась в мастерской Б. Кампи [38, р. 75].

В 2003 г. увидела свет книга М. Куше «Портреты и портретисты: Алонсо Санчес Коэльо и его соперники Софонисба Ангвиссола, Хорхе де ла Руа и Ролан Мойс» [39], в основу которой легли в том числе уже упомянутые выше статьи М. Куше. Книга, не являясь монографией об искусстве художницы, на сегодняшний момент может считаться самым полным исследованием об испанском периоде ее творчества. Хотя главным героем книги является А. Коэльо, отдельная глава посвящена С. Ангвиссоле. М. Куше прослеживает развитие ее творчества от ранних работ в Кремонне до поздних в Генуе. Анализируя испанский период творчества художницы, М. Куше сосредоточивается преимущественно на репликах и произведениях со спорной атрибуцией, что позволяет ей сравнивать работы С. Ангвиссолы и А. Коэльо. Помимо стилистического анализа работ, М. Куше приводит письма и документы современников художницы, которые раскрывают многие биографические факты ее жизни. По мнению исследовательницы, благородное происхождение, образование и красота в большей степени, чем художественные заслуги, позволили ей добиться особого статуса при дворе. Во многих публикациях С. Ангвиссола определяется придворной художницей, что, по мнению авторов, добавляет ей весомости в истории искусства. М. Куше, в свою очередь, отмечает, что при дворе она официально такой статус не имела

и писала «для удовольствия» (*por placer*) [39, p.187]. Следовательно, именно отсутствие формального статуса позволило С. Ангвиссоле преодолеть роль ремесленника и стать свободным творцом, о чем только могли мечтать другие мастера.

В 2020 г. вышла монография историка искусства Майкла Коула, посвященная С. Ангвиссоле [3]. Само название книги — «Урок Софонисбы» (*Sofonisba's Lesson*) — указывает на ракурс, который выбирает М. Коул: изучить ее как образованную женщину. Он исследует искусство художницы в контексте проблем художественного образования: через отношения с отцом (который способствовал ее обучению), с преподавателями (которые учили ее живописи), с собственными учениками (сестры и королева Испании), а также с другими художницами (которые последовали ее творческому примеру). В данной логике центральной темой искусства С. Ангвиссолы была демонстрация умений и знаний женщин (чтение, рисование, игра в шахматы), поэтому, по мнению автора, ее картины бросали вызов общепринятым представлениям об обучении молодых девушек эпохи Возрождения. Однако следует отметить, что М. Коул не рассматривает творчество С. Ангвиссолы с гендерной точки зрения: признавая «гонку с препятствиями», с которыми сталкивались женщины, он считает, что к картинам художницы следует относиться как к работам любого другого мастера того времени [3, p. 14–5].

Рассматривая творчество С. Ангвиссолы в историко-художественном и социальном контексте, М. Коул сравнивает ее портреты с работами А. Бронзино, ее роль при испанском дворе — с положением Леонардо да Винчи в Милане, а также уделяет внимание ее взаимоотношениям с Микеланджело и А. Ван Дейком. М. Коул не ограничивается биографическим подходом к картинам художницы, рассматривая композиционную структуру и иконографию некоторых ее работ, но и дает собственные комментарии относительно того, какой смысл она вкладывала в свои работы. Особенно стоит отметить тщательно организованный и иллюстрированный каталог из 242 картин и рисунков, созданных или приписываемых С. Ангвиссоле, которые М. Коул объединяет в несколько групп (по надежности атрибуции), давая им краткую характеристику и библиографию.

Каталоги выставок: систематизация искусства

В связи с растущим интересом к творчеству художниц все чаще в различных музеях по всему миру организуются соответствующие выставки. Картины С. Ангвиссолы регулярно экспонируются в разных проектах, посвященных как ей персонально, так и общей тематике творчества женщин, начиная с самой первой, ставшей исторической выставки 1975 г. «Женщины-художницы: 1550–1950 гг.» [40]. Организаторы ставили перед собой цель познакомить широкую публику с художницами и их работами. Каталог выставки представляет собой отдельное исследование женского творчества. С. Ангвиссола рассматривается в каталоге очень кратко (впрочем, как и другие женщины), при этом указывается, что, хотя она и не была первой художницей эпохи Возрождения, именно ее пример повлиял на многих отцов, которые стали обучать своих дочерей живописи.

В 1985 г. на родине С. Ангвиссолы в Кремоне прошла выставка «Кампи и кременская художественная культура XVI в.» [41], которая познакомила аудиторию с портретисткой и вызвала новый всплеск интереса к художнице и ее творчеству,

что в дальнейшем привело к разработке и созданию первой монографической выставки «Софонисба Ангвиссола и ее сестры», которая была организована в 1994 г. в Италии [42], уже в следующем году проведена в Музее истории искусства в Вене [43], а затем в Национальном музее женщин в искусстве в Вашингтоне [44]. Выставка и выставочные каталоги впервые реконструировали творчество художницы на различных этапах ее жизни (Кремона, Испания, Сицилия и Генуя), а также уделили внимание работам ее сестер.

В 2007 г. творчество С. Ангвиссолы освещалось на выставке «Итальянские женщины-художницы от Ренессанса до барокко» [45]. Выставка ставила своей целью разрушить миф о том, что художницы были «гражданами второго сорта в Италии» (*second-class citizens in Italy*) [45, p. 10], и показать, что они полноценно взаимодействовали с обществом и отражали культуру своего времени.

В 2020 г. в музее Прадо прошла выставка «Рассказ о двух художницах: Софонисба Ангвиссола и Лавиния Фонтана» [46], на которой впервые было собрано вместе более 65 работ обоих мастеров. Сопоставление их картин, а также выявление как общих черт, так и отличий продемонстрировали два различных пути становления художниц в XVI в. Хотя обе девушки родились в Италии и запомнились потомкам в первую очередь портретами и автопортретами, они прошли непохожий творческий путь. Выставка, показывая широкий диапазон тем и жанров, расширяет наше понимание как о творчестве женщин, так и о возможных перспективах их профессионального развития в XVI в.

В 2022–2023 гг. в Дании проходила выставка «Софонисба Ангвиссола — забытое историей чудо» [47], которая затем была повторена в Нидерландах уже под названием «Софонисба Ангвиссола — портретист эпохи Возрождения» [48]. На выставке были представлены 18 работ С. Ангвиссолы и три картины ее сестер. Кураторы ставили перед собой цель показать художественное развитие мастера через три важных этапа ее жизни: юность и образование в Кремоне, пребывание в качестве фрейлины при испанском дворе в Мадриде и последние годы на Сицилии и в Генуе.

Труды по гендерной истории искусства: фиксация роли мастера

Особое внимание к С. Ангвиссоле с 1970-х годов во многом связано с развитием феминистского искусствоведения, которое усиливает интерес к искусству женщин-художниц со стороны как исследователей, так и публики. Материал о С. Ангвиссоле присутствует во многих книгах и статьях, посвященных в целом художницам и проблемам их творчества. Однако довольно часто подобные работы носят концептуальный и субъективный характер, раскрывая лишь нужный автору ракурс, или имеют ознакомительную функцию, не предполагающую подробного исследования. В связи с этим представляется необходимым выделить лишь некоторые наиболее значимые книги и статьи.

Первой хотелось бы назвать ранее упомянутую работу Э. Тафтс «Наше скрытое наследие: пять столетий женщин-художниц» [36]. Как уже говорилось, книга по своей сути не является фундаментальным исследованием, однако она стала первой крупной работой в XX в., освещающей жизнь и творчество ряда забытых к этому времени художниц. Во многом именно благодаря Э. Тафтс у широкой публики за-

родился интерес к женском творчестве, а многие другие представительницы феминистского искусствоведения продолжили ее труд.

В 1990-х годах был опубликован ряд статей, в которых творчество художниц рассматривалось исключительно с феминистских позиций, с особым акцентом на проблему саморепрезентации, оставляя в стороне многие факторы, среди которых социальная роль женщины, само творчество мастера и культура Италии позднего Возрождения.

Фредерика Якобс размышляла над словами Вазари, которыми он отозвался о творчестве С. Ангвиссолы: «Но если женщины так хорошо умеют делать живых людей, следует ли удивляться тому, что те из них, которые пожелают, сумеют сделать их так же хорошо и на портрете?» [5, р. 799]. По мнению Ф. Якобс, высказывание Вазари можно толковать двояко: с одной стороны, оно является настоящей похвалой, констатируя естественность создания изображения людей для женщины, а с другой — выявляет уникальность художницы (способность С. Ангвиссолы рисовать, т. е. делать то, что доступно только мужчинам), что как раз-таки отличает ее от женщин [49, р. 83]. Мысль относительно неспособности женщин творить восходит к Аристотелю, но была широко принята в эпоху Возрождения. Творческий процесс Ф. Якобс рассматривает в отношении к гендеру, поэтому главной целью ее работы является определение вопроса влияния пола на художественные способности. Якобс делает вывод, что и античные мыслители (Аристотель), и ренессансные авторы (Дж. Вазари), и последующие критики проводили связь между полом и творчеством в определенном контексте: это означало не отказ женщинам в способности рисовать, а признание невозможности стать «великой художницей» [49, р. 98].

Мэри Дюбоз Гаррард продолжает рассуждать о проблеме «мифического мужского творческого потенциала» [50, р. 573] (*the mythic masculinity of artistic creativity*). Автор рассматривает такие проблемы «женского» искусства XVI в., как отношения «художник — заказчик — модель», идеализация женской красоты, объективизация дам на картинах, а также способы, которыми женщины боролись против нее. Однако многие обсуждаемые вопросы не имеют под собой научных оснований, например идея о том, что С. Ангвиссола выбирала для своих автопортретов темные платья и скромный образ, чтобы представить себя как мужчину, не учитывает не только многие другие ее портреты, на которых она одета в роскошные одежды или с украшениями, но и традиции ломбардской портретной живописи.

Паола Тинагли в работе «Женщины в искусстве итальянского Ренессанса: гендер, репрезентация и личность» [51] подробно на примере множества живописных и графических произведений рассматривает, как менялся социальный статус, роль и место женщины в обществе в Италии XV–XVI вв. С. Ангвиссоле в книге посвящена небольшая глава, в которой не освещается ее биография, а лишь перечисляются некоторые ее автопортреты. П. Тинагли делает акцент на репрезентации художницы на своих работах. Она утверждает, что строгость в одежде и отсутствие украшений должны были подчеркнуть ее знатное происхождение и образование, однако не учитывает, что не на всех своих автопортретах художница изображена в столь сдержанном образе. По мнению П. Тинагли, Ангвиссола привнесла в портретную живопись новый образ творческой, интеллектуально развитой женщины — «активного субъекта работы» (*the active subject of the work*) [51, р. 114]. Вероятно, имеет-

ся в виду, что на многих своих работах она изображена с книгой или музыкальным инструментом. Однако следует отметить, что подобные женские портреты существовали и до середины XVI в.

Среди книг, освещающих творчество женщин, стоит отметить работу Делии Газе «Словарь женщин-художниц» [52], которая объединила в себе 550 статей о разных мастерах. Каждая статья включает биографию, библиографию и эссе, в котором рассматривается как творчество в целом, так и отдельные произведения художниц. Вводные обзоры посвящены обучению и меняющимся условиям для женщин со времен Средневековья. Над статьями о С. Ангвиссоле работала уже упомянутая Ф. Якобс.

Работы по искусству автопортрета: осмысление женской личности

В наше время С. Ангвиссола во многом стала известна благодаря своим автопортретам (точное их количество варьируется в различных публикациях). В настоящее время примерно десять работ получили общепризнанное подтверждение и еще столько же являются предметом научных споров. Главной проблемой с учетом активной творческой деятельности сестер из семейства Ангвиссола остается определение изображенной модели на портрете и авторства того или иного произведения. Однако автопортреты С. Ангвиссолы, привлекая внимание многих авторов, пока еще не стали темой отдельного крупного исследования.

Кэтрин Кинг размышляет над вопросом саморепрезентации художниц, в том числе С. Ангвиссолы, на автопортретах [53]. Создается впечатление, что искусство женщин рассматривается автором сначала с гендерной точки зрения (как творчество именно женщин), а уже затем — с профессиональной (как творчество художников). Размышляя об автопортретах, К. Кинг утверждает, что «женщинам-художницам, вероятно, приходится изобретать за пределами основной иконографии мужчин-художников» (*the female artist might have to invent right outside the mainstream iconography of the male artist*) [53, p. 388]. Тем не менее художницы по большей части не «изобретали» новые типы автопортретов, а пользовались правилами и практикой женских портретов, чтобы, как утверждает К. Кинг, «рекламировать свои профессиональные навыки и одновременно благородное происхождение и девичество» (*advertising her professional skills and at the same time her gentle birth and maidenly mein*) [53, p. 388]. При этом следует отметить, что такая тенденция была общей для портретной живописи той эпохи независимо от гендерной принадлежности мастера: как художницы предпочитали использовать образы благородных женщин, так и художники изображали себя в первую очередь как ученых мужей, достигших высокого статуса. Автопортреты, по которым мы можем с уверенностью сказать, что перед нами художник, чрезвычайно редки и станут популярны лишь во второй половине XVI в.

Книга Джоанны Вудс-Марсден «Автопортреты Ренессанса: визуальная конструкция личности и социальный статус художника» [4] — одна из немногих работ, в которой рассматривается проблематика автопортретного жанра. Отдельная глава в книге посвящена женским автопортретам на основе работ С. Ангвиссолы и Л. Фонтаны. Дж. Вудс-Марсден начинает рассказ с освещения исторического контекста для понимания того, как в эпоху Возрождения постепенно меняется отношение к художникам и художницам. С. Ангвиссолу автор называет, возможно, са-

мым известным мастером Чинквеченто после Микеланджело и Тициана [4, p. 191]. Интересно отметить, что, в отличие от некоторых ученых, которые рассматривали гендерные проблемы творчества художниц, Дж. Вудс-Марсден считает, что именно благородное происхождение, красота и образованность помогли С. Ангвиссоле прославиться. Так как изображение женской красоты в эпоху Возрождения ценилось и считалось «чудом искусства» (*marvel of art*), автопортреты художниц вдвойне подпадали под это определение, и как изображение женщины, и как ее творение [4, p. 192]. Другим фактором, позволившим добиться популярности С. Ангвиссоле, Дж. Вудс-Марсден считает выбор портретного жанра. Она подробно рассматривает деятельность отца художницы в продвижении ее таланта, считая, что без высокого патронажа со стороны различных влиятельных лиц своего времени Ангвиссола осталась бы незначительной фигурой в истории искусства. В отдельной главе Дж. Вудс-Марсден исследует некоторые основные автопортреты художницы — рассматривает их иконографию и выявляет возможные смыслы, которые она могла вложить в свои работы. На их примерах исследовательница выстраивает определенную эволюцию автопортретов С. Ангвиссолы, однако рассматривает только те портреты, которые были сделаны в первой половине творчества, и заканчивает исследование произведением, которое дошло до сегодняшнего дня лишь в гравюре и, более того, в настоящее время не считается автопортретом.

Френсис Борзелло в книге «Видя себя: женские автопортреты» [54] исследует творчество художниц через призму их автопортретов. Отдельная глава посвящена XVI в., в которой рассматриваются и работы С. Ангвиссолы. Создается впечатление, что автор выбрала для себя определенную концепцию понимания женских автопортретов, подстраивая под нее многие факты и идеи. Например, свои тезисы она подкрепляет изображениями картин и рисунков, атрибуция которых часто не принята другими исследователями. Ф. Борзелло не сопоставляет женские автопортреты и женские портреты, рассматривая первые изолированно от последних. Такой подход позволяет ей сделать вывод о том, что С. Ангвиссола «изобрела» многие типы женских автопортретов: со служанкой, с музыкальным инструментом. Доля правды в этом присутствует, но более корректной представляется мысль о том, что художница была первой, кто перенес некоторые элементы женских портретов в область автопортрета. Несмотря на важную идею о том, что автопортрет является отражением жизни женщины в историческом контексте, книга носит скорее обобщенный характер.

Заключение

С каждым годом все больше растет интерес к творчеству С. Ангвиссолы. Среди мастеров эпохи Возрождения она получила больше внимания со стороны историков искусства, чем любая другая художница. Этот факт обусловлен как особенностями биографии, так и большим количеством сохранившихся работ по сравнению с другими коллегами-женщинами. Тем не менее ее творчество все еще остается предметом дискуссий.

Биографы XVI–XVII вв., рассказывая о С. Ангвиссоле, часто связывали ее творческий путь с Микеланджело, а затем и с А. Ван Дейком, а ее пребывание в Испании — с написанием портретов королевской семьи, хотя и не называли ее при-

дворной художницей. Ранние тексты полны ошибок как случайного характера, связанных с незнанием тех или иных фактов, так и сознательно допущенных с целью повысить статус портретистки. До XX в. авторы не ставили своей целью концептуально исследовать творчество С. Ангвиссолы: повторяя идеи из более ранних текстов, они зачастую переносили ошибки в ее биографии в свои книги. Однако их работа также очень важна в историографии вопроса: именно искусствоведы знаточеского направления в различных каталогах собрали информацию о многих произведениях художницы, данные о которых до этого были весьма разрозненны, и все чаще стали высказывать предположения о том, что многие портреты испанских придворных могли быть написаны ее рукой.

Постепенно появляется более серьезный интерес к различным сторонам жизни и творчества С. Ангвиссолы. С начала XX в. написаны многочисленные статьи, освещающие различные научные вопросы, а также изданы три монографии, посвященные ее творчеству. Тексты о художнице приобретают более комплексный характер: авторы перестают опираться только на ранние источники и начинают вводить в научный контекст документы, открывающие новые факты о разных аспектах искусства С. Ангвиссолы. В целом статьи могут быть разделены на три группы:

1) уточнение вопросов атрибуции картин;

2) рассмотрение различных аспектов творчества художницы: общие проблемы и конкретные произведения, художественные особенности картин и влияние других мастеров на ее стиль;

3) осмысление ее искусства с позиций феминистского искусствоведения с акцентом на проблеме саморепрезентации.

С. Ангвиссола также регулярно упоминается в книгах, которые посвящены общей истории художниц, но зачастую они не носят глубокий исследовательский характер, а лишь приводят различные факты ее биографии. Постепенно изменяется и интерес к работам С. Ангвиссолы. Несмотря на то что ее автопортреты упоминались уже в самых ранних источниках, они никогда не обладали приоритетным вниманием ученых. Как правило, перечислялись работы с изображением важных людей того времени, как, например, портрет королевы Испании для папы Пия IV, что, вероятно, позволяло авторам подчеркнуть статус художницы. Автопортреты, которые во многом определяют известность С. Ангвиссолы в наши дни, стали предметом исследования лишь со второй половины XX в. Данный факт обусловлен развитием феминистского искусствоведения, которое делало акцент на автопортретах для понимания внутреннего мира и социального положения художниц.

Творчество С. Ангвиссолы по-разному оценивалось с момента ее первого упоминания в литературе. Биографы XVI–XVII вв. подчеркивали благородное происхождение художницы, ее образование, успех, щедрые подарки и личную жизнь, но скупно отзывались непосредственно о ее художественном мастерстве. В основном авторы писали о ней в довольно возвышенном тоне, что может иметь разные объяснения. Лестное отношение к творчеству С. Ангвиссолы, с одной стороны, связано с характером текстов, которые прославляли художников и иных известных деятелей определенных областей Италии, а с другой — определяется ее благородным происхождением, которое в значительной степени поспособствовало ее международному признанию в качестве художницы. Искусствоведы-знатоки обычно не стремились дать общую оценку творчеству С. Ангвиссолы, а занимались

лишь отдельными работами. Некоторые исследователи начала XX в., не умаляя ее мастерство, отмечали, что она слишком много заимствовала у других художников.

С расцветом феминистского искусствоведения взгляд на творчество С. Ангвиссолы изменился в сторону большего восхваления. Так, И. С. Перлингбери в названии своей книги говорит о ней как о «первой великой женщине-художнице Ренессанса» [38]. Подобное определение получило серьезную критику со стороны некоторых женщин-историков, которые отметили, что, несмотря на вклад С. Ангвиссолы в историю женского искусства, считать ее первой великой художницей эпохи Возрождения неверно. Многие искусствоведы и арт-критики не единожды отмечали слишком сильное желание некоторых своих коллег выставить творчество как С. Ангвиссолы, так и других художниц Ренессанса в преувеличенно восхваляющей манере. Например, в обзоре выставки 1995 г. отмечалось, что «выставка пытается изобразить ее [С. Ангвиссолу] более впечатляющей, чем она есть на самом деле» (...*this show strives to paint her as more impressive than she is*), а сама С. Ангвиссола «...была художницей второго ранга. Ее навыки были средними» (...*was a painter of the second rank. Her skills were merely middling*) [55].

Несмотря на противоречивое отношение к С. Ангвиссоле, сочетающее пренебрежительные и восхваляющие характеристики, отметим, что ее биография — уникальный пример жизни женщины XVI в. Исследование творчества художницы лишь с гендерных позиций представляется ограниченным подходом, который часто приводит не только к утрате интереса к рассмотрению историко-культурных и художественных особенностей ее конкретных произведений, но и к сужению научной проблематики. В современной литературе о С. Ангвиссоле появляются научные работы, которые демонстрируют новые аспекты и подходы для исследования ее творчества: фактор художественного образования в формировании ее как мастера, степень влияния различных художников на ее творчество, особенности пребывания в Испании, художественная специфика автопортретов.

Однако все еще остаются и малоизученные вопросы. Среди работ С. Ангвиссолы до отъезда в Испанию значительное внимание уделяется ее автопортретам, но портреты данного периода рассматриваются редко. Вместе с тем на сегодняшний день отсутствует серьезное научное исследование автопортретов художницы. В современных публикациях практически не освещена деятельность С. Ангвиссолы после возвращения в Италию. До настоящего времени этап ее творчества в Генуе и на Сицилии не получил надлежащего исследования, что ограничивает осмысление художественного наследия художницы. Остаются вопросы и с атрибуцией многих работ С. Ангвиссолы.

Таким образом, широта научного подхода к изучению С. Ангвиссолы представляется значимой по нескольким причинам. С одной стороны, всестороннее изучение ее творчества позволяет не только выявить художественные особенности ее работ, но и рассмотреть социально-культурный контекст, в котором она жила и работала. С другой стороны, в условиях развития современного искусствознания, которое отличается значительной популярностью феминистских исследований и демонстрирует особое внимание к периоду формирования женского искусства в эпоху Ренессанса, взвешенность подхода к биографии и творчеству С. Ангвиссолы оказывается необходимым качеством ученого для корректного осмысления ее места в истории искусства.

Литература/References

1. Opimakh, Irina. *Artists, muses, philanthropists*. Moscow: Lomonosov Publ., 2021. (In Russian)
2. Vida, Marco Girolamo. *Cremonensium orationes III. Aduersus Papienses in controuersia principatus*. S.l.: [s. n.], 1550.
3. Cole, Michael. *Sofonisba's Lesson: A Renaissance Artist and Her Work*. Princeton: Princeton University Press, 2020.
4. Woods-Marsden, Joanna. *Renaissance Self-Portraiture: The Visual Construction of Identity and the Social Status of the Artist*. New Haven: Yale University Press, 1998.
5. Vasari, Giorgio. *Lives of the Most Excellent Painters, Sculptors, and Architects*. Rus. ed. Transl. by Aleksandr Gabrichevskii and Aleksandr Venediktov. Moscow: Al'fa-kniga Publ., 2019. (In Russian)
6. Zaist, Giovanni Battista. *Notizie istoriche de' pittori, scultori, ed architetti cremonesi (1584)*. 2 vols. Cremona: Nella stamperia di Pietro Ricchini, 1774, vol. 2.
7. Campi, Antonio. *Cremona fedelissima citta et nobilissima colonia de Romani*. Cremona: in casa dell'autore, 1585.
8. Ribera, Pietro Paolo di. *Le Glorie immortali de' trionfi, et heroiche imprese d'ottocento quarantacinque donne illustri antiche, e moderne, dotate di conditioni, e scienze segnalate*. Venice: Evangelista Deuchino, 1609.
9. Soprani, Raffaele. *Le vite de' pittori, scultori, et architetti genovesi*. Genova: Nella Stamperia Casamara, Dalle Cinque Lampadi., 1768.
10. Ostrowski, Jan. "Studi su Raffaele Soprani". *Artibus et Historiae* 13, no. 26 (1992): 177–89.
11. Aglio, Giuseppe. *Le pitture e le sculture della città di Cremona*. Cremona: Giuseppe Feraboli, 1794. <https://doi.org/10.11588/diglit.26536>
12. Lancetti, Vincenzo. "Sofonisba Anguissola, 1535?–1625". In *Biografia cremonese*, 250–60. Milano: Borsani, 1819.
13. Sacchi, Federico. *Notizie pittoriche cremonesi*. Cremona: Tipografia Ronzi e Signori, 1872.
14. Berenson, Bernard. *North Italian Paintings of the Renaissance*. New York; London: G.P.Putnam's Sons, 1907.
15. [Morelli, Giovanni] Lermolieff, Ivan. *Kunstkritische Studien uber italienische Malerei: Die Galerien Borghese und Doria Panfili in Rom*. Leipzig: F. A. Brockhaus, 1890. <https://doi.org/10.11588/diglit.2151>
16. Venturi, Adolfo. *Il museo e la galleria Borghese*. Roma: Società laziale, 1893.
17. Longhi, Roberto. *Precisioni nelle gallerie italiane, I: Galleria Borghese*. Rome: Pinacotheca, 1928.
18. Fournier-Sarlovèze, Joseph Raymond. "Sofonisba Anguissola et ses sceurs". *La Revue de l'art ancienne et moderne*, no. 5–6 (1899): 2–28.
19. Fournier-Sarlovèze, Joseph Raymond. *Artistes oubliés: Claude Lulier, Sofonisba Anguissola, Pierre de Franqueville, Lebrun et Michel Anguier à Vaux-le-Vicomte, Lampi, Ferdinand de Meÿs, Costa de Beauregard, le général Lejeune, Massimo d'Azeglio*. Paris: P. Ollendorff, 1902.
20. Holmes, Charles John "Sofonisba Anguissola and Philip II". *The Burlington Magazine for Connoisseurs* 26, no. 143 (1915): 181–7.
21. Cook, Herbert. "More Portraits by Sofonisba Anguissola". *The Burlington Magazine for Connoisseurs* 26, no. 144 (1915): 228–36.
22. Longhi, Roberto. "Antologia di artisti: Indicazioni per Sofonisba Anguissola". *Paragone Arte* 14, no. 196 (1963): 50–2.
23. Haraszti-Takács, Marianne. "Nouvelles données relatives a la vie et a l'oeuvre de Sofonisba Anguissola". *Bulletin du Musée Hongrois des Beaux Arts*, no. 31 (1968): 53–67.
24. Simon, Robert. "The Identity of Sofonisba Anguissola's 'Young Man'". *The Journal of the Walters Art Gallery*, no. 44 (1986): 117–22.
25. Tolnay, Charles de. "Sofonisba Anguissola and Her Relations with Michelangelo". *The Journal of the Walters Art Gallery*, no. 4 (1941): 114–9.
26. Perlingieri, Ilya Sandra. "Sofonisba Anguissola's Early Sketches". *Woman's Art Journal* 9, no. 2 (1988): 10–4. <https://doi.org/10.2307/1358314>
27. Glenn, Sharlee Mullins. "Sofonisba Anuissola: History's forgotten prodigy". *Women's Studies: An inter-disciplinary journal*, no. 18 (1990): 295–308. <https://doi.org/10.1080/00497878.1990.9978837>
28. Kusche, Maria. "Sofosnisba Anguissola en España". *Archivo español de arte* 62, no. 248 (1989): 391–420.
29. Kusche, María. "Sofonisba Anguissola: vuelta a Italia; continuación de sus relaciones con la corte española". *Paragone Arte* 43, no. 513 (1992): 10–35.

30. Kusche, María. “Sofonisba Anguissola retratista de la corte española”. *Paragone Arte* 34–35, no. 509–511 (1992): 3–34.
31. Kusche, María. “La antigua galería de retratos del Pardo”. *Archivo español de arte* 65, no. 257 (1992): 1–36.
32. Kusche, María. “El retrato de D. Carlos por Sofonisba Anguissola”. *Archivo español de arte* 73, no. 292 (2000): 385–94.
33. Kusche, María. “Más retratos de Sofonisba Anguissola”. In *sapientia libertas: Escritos en homenaje al profesor Alfonso E. Pérez Sánchez* (2007): 182–90.
34. Kusche, María. “Comentarios sobre las atribuciones a Sofonisba Anguissola por el Doctor Alfio Nicotra”. *Archivo español de arte* 82, no. 327 (2009): 285–95.
35. Gamberini, Cecilia. “Sofonisba Anguissola at the Court of Philip II”. In *Women artists in Early Modern Italy: Careers, Fame, and Collectors*. Ed. by Sheila Barkes, 29–38. Turnhout: Brepols, 2016.
36. Tufts, Eleanor. *Our Hidden Heritage: Five Centuries of Women Artists*. New York: Paddington Press, 1974.
37. Caroli, Flavio. *Sofonisba Anguissola e le sue sorelle*. Milan: Mondadori, 1987.
38. Perlingieri, Ilya Sandra. *Sofonisba Anguissola: The First Great Woman Artist of the Renaissance*. New York: Rizzoli, 1992.
39. Kusche, María. *Retratos y retratadores: Alonso Sánchez Coello y sus competidores Sofonisba Anguissola, Jorge de la Rúa y Rolán Moys*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del arte Hispánico, 2003.
40. Harris Ann Sutherland, Linda Nochlin. *Women Artists: 1550–1950*. New York: Los Angeles County Museum of Art; Knopf, 1976.
41. Gregori, Mina. *I Campi e la cultura artistica cremonese del Cinquecento*. Milano: Electa, 1985.
42. Gregori, Mina. *Sofonisba Anguissola e le sue sorelle*. Milan: Leonardo Arte, 1994.
43. Pagden, Sylvia Ferino. *Sofonisba Anguissola: die Malerin der Renaissance (um 1535–1625); Cremona, Madrid, Genua, Palermo; la prima donna pittrice*. Wien: Kunsthistorisches Museum, 1995.
44. Ferino-Pagden, Sylvia, and María Kusche. *Sofonisba Anguissola: A Renaissance Woman*. Washington D. C.: National Museum of Women in the Arts, 1995.
45. Fortunati, Vera, Jordana Pomeroy, and Claudio Strinati. *Italian Women Artists from Renaissance to Baroque*. Washington D. C.: National Museum of Women in the Arts, 2007.
46. Gómez, Leticia Ruiz. *A Tale of Two Women Painters: Sofonisba Anguissola and Lavinia Fontana*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2019.
47. Karberg, Andrea Rygg, Giorgio Vasari, and Leticia Ruiz Gómez. *Sofonisba — Historiens glemte mirakel*. Denmark: Nivaagaards Malerisamling, 2022.
48. Vries, Nelleke de. *Sofonisba Anguissola — Portrettist van de renaissance*, ed. by Menno Jonker. Zwolle: Waanders Uitgevers, 2023.
49. Jacobs, Frederika. “Woman’s Capacity to Create: The Unusual Case of Sofonisba Anguissola”. *Renaissance Quarterly* 47, no. 1 (1994): 74–101. <https://doi.org/10.2307/2863112>
50. Garrard, Mary. “Here’s Looking at Me: Sofonisba Anguissola and the Problem of the Woman Artist”. *Renaissance Quarterly* 47, no. 3 (1994): 556–622. <https://doi.org/10.2307/2863021>
51. Tinagli, Paola. *Women in Italian Renaissance Art: Gender, Representation, and Identity*. Manchester; New York: Manchester University Press, 1997.
52. Gaze, Delia. *Dictionary of Women Artists*. 2 vols. London; Chicago: Fitzroy Dearborn Publishers, 1997, vol. 2.
53. King, Catherine. “Looking a Sight: Sixteenth-Century Portraits of Woman Artists”. *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 58, no. 3 (1995): 381–406. <https://doi.org/10.2307/1482820>
54. Borzello, Frances. *Seeing Ourselves: Women’s Self-portraits*. London: Thames & Hudson, 2016.
55. Richard, Paul. “The lady-no-longer-in-waiting”. *The Washington Post* (1995). Accessed November 23, 2023. <https://www.washingtonpost.com/archive/lifestyle/style/1995/04/16/the-lady-no-longer-in-waiting/93856d06-e4cc-4743-952f-b29555646024/>.

Статья поступила в редакцию 28 ноября 2023 г.;
рекомендована к печати 6 мая 2024 г.

Контактная информация:

Новикова Екатерина Сергеевна — <https://orcid.org/0009-0002-9944-4500>, Novikov.kate@gmail.com

Sofonisba Anguissola: “Celebre”, “Forgotten” or “Great”? The Main Problems in the Historiography of Creativity

E. S. Novikova

Russian State University for the Humanities,
6, Miusskaya pl., Moscow, 125047, Russian Federation

For citation: Novikova, Ekaterina. “Sofonisba Anguissola: ‘Celebre’, ‘Forgotten’ or ‘Great’? The Main Problems in the Historiography of Creativity”. *Vestnik of Saint Petersburg University. Arts* 14, no. 3 (2024): 543–560. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2024.306> (In Russian)

Every year the women’s art becomes more and more relevant issue: interest to the women’s art in common and to its individual representatives is growing. Sofonisba Anguissola, due to a lot of documentary evidences and a fairly large pictorial heritage, is an important figure for understanding the general problems of female creativity in the 16th century. In Russia, the artist is still little known, and information about her in works is mostly very general and often contains inaccuracies and errors, which determines the relevance of the study. The purpose of this article is to analyze the historiography of S. Anguissola’s work, which would allow to define the current state of affairs in the issue of understanding of the topic, as well as to identify problems and prospects related to the consideration of her art, which has been evaluated in different ways since its first mention in the literature. The 16th and 17th centuries biographers talked about her mostly in a rather high tone. Art connoisseurs, without detracting from her skills, noted that she adopted too much from other artists. With the rise of feminist art studies, the perspective of S. Anguissola’s work has changed towards greater appreciation. In modern literature there are scientific works that demonstrate new aspects and approaches to the study of the artist’s art, such as pedagogical view of her works, the degree of influence of various masters, her staying in Spain, the artistic specificity of self-portraits. Comprehensive study of the S. Anguissola’s art allows not only to identify the artistic features of her works, but also to consider the socio-cultural context in which she lived and worked. In the conditions of the development of modern art history, marked by a growing popularity of gender studies, the balanced approach to the artist biography and to her art is a necessary quality for a scientist to correctly understand her place in the history of art.

Keywords: Sofonisba Anguissola, historiography, Renaissance, Italy, 16th century, women’s art, portraiture, self-portrait.

Received: November 28, 2023

Accepted: May 6, 2024

Author’s information:

Ekaterina S. Novikova — <https://orcid.org/0009-0002-9944-4500>, Novikov.kate@gmail.com