УДК 75.041.5(492)

Проказа Любовь Васильевна, студентка,
ФГБОУ ВО «Луганская государственная академия
культуры и искусств имени Михаила Матусовского»
Prokaza Lyubov Vasilievna , student,
Lugansk State Academy of Culture and
Arts named after Mikhail Matusovsky

Научный руководитель:
Никишкина Елена Ивановна,
старший преподаватель кафедры теории и истории искусств,
ФГБОУ ВО «Луганская государственная академия
культуры и искусств имени Михаила Матусовского»
Nikishkina Elena Ivanovna,
Senior Lecturer, Department of Theory and History of Arts,
Lugansk State Academy of Culture and
Arts named after Mikhail Matusovsky

РАННИЕ АВТОПОРТРЕТЫ РЕМБРАНДТА: ОСОБЕННОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА
REMBRANDT'S EARLY SELF-PORTRAITS: FEATURES OF THE ARTISTIC IMAGE

Аннотация. В статье рассматриваются живописные и графические автопортреты Рембрандта 1628–1631 гг. С помощью формально-стилистического и сравнительного анализа выявляется роль мимики, костюма, композиции и светотени в построении художественного образа. Показано, что ранние самоизображения художника располагаются между этюдом выражения (трони) и костюмированной самопрезентацией.

Abstract. The article examines Rembrandt's painted and etched self-portraits of 1628–1631. Formal-stylistic and comparative analysis reveals the role of facial expression, costume, composition and chiaroscuro in constructing the artistic image. The artist's early self-images are shown to occupy a field between the study of expression (tronie) and costumed self-presentation.

Ключевые слова: Художественный образ, автопортрет, трони, светотень, костюмированный автопортрет, самопрезентация.

Keywords: Artistic image, self-portrait, tronie, chiaroscuro, costumed self-portrait, self-presentation.

Автопортрет занимает в творчестве Рембрандта Харменса ван Рейна (1606–1669) исключительное место: художник обращался к нему на протяжении всей жизни, причём только в 1628–1640 гг. его лицо появляется в двадцати двух картинах, двадцати четырёх офортах и четырёх рисунках [12]. Особый интерес представляют автопортреты лейденского периода (1628–1631), в которых складываются приёмы, ставшие затем основой зрелого метода мастера.

Ранние самоизображения Рембрандта трактуются в историографии по-разному. Х. П. Чепмен видит в них свидетельство нового для XVII в. Самосознания художника [3]. Э. Ван де Ветеринг подчёркивал, что собственное лицо служило молодому живописцу самой доступной моделью для изучения выражений и освещения; Э. Я. Слёйтер, полемизируя с этим взглядом, связывает ранние автопортреты с театральной культурой эпохи и комическими

ролевыми типами [12]. В отечественной науке творчество раннего Рембрандта рассматривалось в контексте становления реализма в голландской живописи [1] и в общей картине западноевропейского искусства XVII в [2].

Актуальность исследования определяется тем, что анализ ранних автопортретов позволяет уточнить, как формировался художественный метод Рембрандта, и соотнести наблюдения над конкретными произведениями с современной дискуссией о природе его самоизображений.

Объект исследования – живописные и графические автопортреты Рембрандта 1628–1631 гг.

Предмет исследования – изобразительные средства, с помощью которых Рембрандт строит художественный образ в ранних автопортретах.

Под **художественным образом** в автопортрете в работе понимается целостное представление художника о себе, воплощённое в совокупности изобразительных средств: позы и мимики, костюма и атрибутов, композиции, светотени и живописной фактуры.

Цель исследования – выявить особенности художественного образа в ранних автопортретах Рембрандта.

Задачи исследования:

1) охарактеризовать художественный контекст – традицию автопортрета и трони в голландском искусстве 1620-х гг.;

2) рассмотреть роль мимики, костюма и атрибутов в построении образа;

3) проанализировать роль композиции, светотени и живописной фактуры.

Методы исследования: формально-стилистический анализ, иконографический метод, сравнительно-исторический подход; привлекаются данные технико-технологических исследований. Произведения указываются с датой, техникой, размерами, местом хранения и, где возможно, номером по «Корпусу живописи Рембрандта» [13].

Автопортрет и трони в голландском искусстве 1620-х гг.

Начиная с эпохи Возрождения автопортрет постепенно обособляется в самостоятельный жанр. Художники вводили своё изображение в многофигурные композиции, где оно служило своеобразной подписью, или представляли себя в облике мифологических и библейских персонажей, соотнося себя с сюжетом. В нидерландском искусстве начала XVII в. обращение к собственному лицу получило и практическое обоснование: К. ван Мандер в «Книге о художниках» (1604) советовал живописцам упражняться перед зеркалом в передаче душевных состояний [11]. Зеркало позволяло использовать собственное лицо как натуру – изучать повороты головы, мимику, переходы света и тени.

Для понимания ранних работ Рембрандта ключевое значение имеет трони (нидерл. *tronie* – «лицо», «физиономия») – изображение головы или полуфигуры характерного типа, нередко в экзотическом или театральном костюме, которое не было портретом конкретного лица и ценилось любителями как самостоятельное произведение [6]. В Лейдене трони и караваджистская полуфигура в театральном костюме были введены Яном Ливенсом, работавшим рядом с Рембрандтом; именно эту традицию молодой мастер избрал «носителем» своих самоизображений [12]. Ливенс ещё в 1624–1625 гг. изобразил горжет на солдате в картине «Игроки в трик-трак», а около 1626 г. написал «Голову смеющегося солдата» [12] – мотивы, которые вскоре появятся в автопортретах Рембрандта. Сам Слёйтер избегает употреблять термин «трони» как строгую искусствоведческую категорию [12]; в настоящей статье он используется в описательном смысле, для обозначения одного из полюсов – этюда выражения, в котором лицо художника служит моделью. Противоположный полюс составляет самопрезентация, где узнаваемость автора входит в замысел.

Мимика, костюм и атрибуты

Первым, по-видимому, живописным самоизображением Рембрандта является «Смеющийся Рембрандт» (ок. 1628; медь, масло, 22,2 × 17,1 см; Музей Дж. Пола Гетти, Лос-Анджелес; [13, № 18]) [12]. Художник откидывает голову назад в открытом смехе; на нём солдатский костюм с металлическим горжетом. Слёйтер связывает замысел с описанием смеющихся автопортретов Ганса фон Аахена у ван Мандера, а также с соперничеством с Франсом Халсом, чьи изображения смеющегося актёра в роли Пекелхаринга датируются около 1628–1630 гг. Движение головы и подчёркнуто видимый мазок не дают выражению застыть в гримасе [12]. Образ строится здесь как роль – тщеславного вояки из комедии, которую художник «играет» собственным лицом.

Иначе решён небольшой «Автопортрет» 1629 г. из Старой пинакотеки в Мюнхене (дерево, масло, 15,5 × 12,7 см; [13, № 31]). Голова повёрнута к зрителю, губы разомкнуты, и возникает впечатление, будто изображённый обращается к невидимому собеседнику. Это позволяет соотнести работу с понятием *ritratto parlante* – «говорящего портрета», разработанным применительно к барочному скульптурному портрету, в частности к бюстам Дж. Финелли [4]. Перенос этого понятия на живописный автопортрет (*autoritratto parlante* – «говорящий автопортрет») является гипотезой автора статьи и требует дальнейшей проверки.

В 1630 г. Рембрандт создаёт группу небольших офортов, в которых использует собственное лицо для изучения выражений: «Автопортрет нахмурившийся» (B. 10), «Автопортрет с открытым ртом, словно кричащий» (B. 13), «Автопортрет в шапке, смеющийся» (B. 316) и «Автопортрет в шапке, с широко раскрытыми глазами и открытым ртом» (B. 320). Лист B. 13 подписан монограммой и датой «RHL 1630» и прямо соотносится с советом ван Мандера изучать душевные состояния перед зеркалом [11]. В описании Британского музея эти офорты охарактеризованы скорее как этюды выражений, чем как автопортреты в собственном смысле: они могли служить образцами и для самого мастера, и для его учеников [10]. Светотень подчёркивает в них объём лица и обостряет эмоцию; однако во фронтально построенном смеющемся офорте, по наблюдению Слёйтера, выражению не удаётся избежать застывшей гримасы [12]. Офорты 1630 г. представляют полюс трони в чистом виде.

К полюсу самопрезентации относится «Автопортрет с горжетом» (ок. 1629; дуб, масло, 38,2 × 31 см; Германский национальный музей, Нюрнберг; [13, № 30]). Долгое время оригиналом считалась версия из Маурицхёйса (Гаага; 37,9 × 28,9 см), однако обнаруженный под красочным слоем подготовительный рисунок, нехарактерный для Рембрандта, позволил признать её копией, выполненной в мастерской; повторное исследование в 2025 г. подтвердило этот вывод [7]. Художник изображён с модной длинной прядью волос, в белом воротнике и металлическом горжете; контраст блеска металла и белизны ткани создаёт выразительный живописный эффект. Поднятые брови и лёгкая складка между ними, подчёркнутая светом, придают лицу выражение надменности; Слёйтер напоминает, что ван Мандер связывал высокомерие именно с бровями [12].

Смысл горжета трактуется по-разному. Х. П. Чепмен видела в автопортретах с горжетом патриотические коннотации, связанные с войной против Испании [3]; Слёйтер считает такую трактовку сомнительной и относит подобные работы к театральному типу «военного» персонажа [12]. Существенно, что горжет появляется уже в «Смеющемся Рембрандте» ок. 1628 г., т. е. служит устойчивой деталью костюма, позволяющей к тому же продемонстрировать умение передать блеск металла [12]. Поэтому однозначно определить замысел художника нельзя; с уверенностью можно говорить лишь о том, что горжет задаёт «военный» облик, а сдержанность позы и взгляда отличает этот образ от экспрессивных этюдов.

Сопоставление дат показывает, что оба направления развивались не последовательно, а параллельно: сдержанный «Автопортрет с горжетом» и мюнхенский автопортрет с

разомкнутыми губами относятся к 1629 г., а офорты с гримасами – к 1630 г. Следовательно, речь идёт не о линейной эволюции «от гримасы к сдержанности», а о двух одновременно разрабатываемых регистрах.

Наиболее развёрнутый костюмированный образ представлен в «Портрете художника в восточном костюме» (подписан и датирован 1631 г.; в музейной датировке 1631–1633; дерево, масло, 66,5 × 52 см; Пти-Пале, Париж, инв. PDUT925). Рембрандт изображает себя в облике восточного правителя: на нём тяжёлый бархатный плащ, атласная туника с расшитым поясом, тюрбан с пером; в руке трость, у ног сидит собака. Костюм не воспроизводит конкретный исторический образ, это условный облик восточного владыки. Это единственный из примерно восьмидесяти известных автопортретов Рембрандта, где художник изображён во весь рост; рентгенография показала, что собака была дописана позднее, чтобы скрыть ноги, положение которых, по-видимому, не удовлетворило художника [8]. Эта деталь свидетельствует о том, что композиция корректировалась в ходе работы.

Костюмированные образы обычно связывают с собранием Рембрандта, включавшим ткани, костюмы, оружие и редкости. Однако состав и масштаб коллекции известны прежде всего по описи имущества, составленной в 1656 г. при объявлении художника несостоятельным [5], и отражают её состояние на исходе амстердамского периода. Поэтому прямо отождествлять реквизит лейденских автопортретов с этим собранием нельзя: речь может идти лишь о раннем этапе собирательства или об использовании театральных костюмов. Показательно, что уже в первых самоизображениях Рембрандт облачается в одежду, которую современники воспринимали как театральную [12].

Композиция, светотень и фактура

«Автопортрет в возрасте 23 лет», известный также как «Автопортрет в берете с пером» (1629; дуб, масло, 89,7 × 73,5 см; Музей Изабеллы Стюарт Гарднер, Бостон; [13, № 29]; [14, кат. 10]), по формату, костюму (берет с пером, золотая цепь) и сдержанности позы ближе всего к парадному портрету; С. Слайв рассматривал его как произведение в характере заказного портрета [9]. Работа входит в группу ранних автопортретов (наряду с мюнхенским), в которых художник экспериментирует с освещением: свет падает сверху слева, одна сторона лица погружается в тень, а волосы или головной убор затеняют глаза [12]. Широкие поля берета скрывают взгляд, направляя внимание зрителя на освещённые нос и щёку; блик на нижнем веке даёт тонкий акцент в затенённой области лица. Притенённые глаза лишают зрителя главной точки контакта с изображённым и смещают акцент со сходства на настроение. Берет с пером и золотой отделкой в последующих автопортретах становится устойчивым атрибутом образа художника.

Композиционные решения ранних автопортретов разнообразны: от небольших погрудных изображений на меди и дереве («Смеющийся Рембрандт», мюнхенский автопортрет, «Автопортрет с горжетом») к поясному изображению (Бостон) и единственному ростовому (Париж). С увеличением формата возрастает роль костюма и атрибутов, а мимика становится сдержаннее. Различается и фактура: в малых работах на меди и дереве видимый мазок передаёт движение и живость выражения, тогда как в более крупных Рембрандт сочетает тонкие слои краски в тенях с плотными мазками в освещённых участках, меняя манеру письма и степень детализации в зависимости от задачи.

Выводы

1. Ранние автопортреты Рембрандта складываются на пересечении двух традиций, представленных в Лейдене 1620-х гг.: автопортрета как самопрезентации художника и трони как этюда выражения и характерного типа, во многом введённого в местную практику Я. Ливенсом.

2. Мимика, костюм и атрибуты задают в этих произведениях разные варианты образа – от комической роли («Смеющийся Рембрандт») и этюда выражения (офорты 1630 г.) до сдержанной самопрезентации («Автопортрет с горжетом», «Портрет художника в восточном

костюме»). Сопоставление дат показывает, что эти варианты разрабатывались параллельно, а не сменяли друг друга. «Военный» костюм с горжетом выступает прежде всего как театральная деталь, тогда как его возможное политическое значение остаётся дискуссионным.

3. Композиция, светотень и фактура определяют степень дистанции между художником и зрителем: в малых работах видимый мазок и резкая светотень обостряют выражение, в крупных – затенённые глаза и сдержанная поза переводят акцент со сходства на настроение. Этот приём затенения взгляда становится одной из устойчивых черт рембрандтовского автопортрета.

Таким образом, своеобразие художественного образа в ранних автопортретах Рембрандта состоит в том, что собственное лицо художника одновременно служит моделью для изучения выражения и света и средством построения узнаваемого авторского образа. Перспективным направлением дальнейшего исследования представляется проверка гипотезы об *autoritratto parlante* на более широком материале.

Список литературы:

1. Виппер Б. Р. Становление реализма в голландской живописи XVII века / Б. Р. Виппер. – Москва : Искусство, 1957. – Текст : непосредственный.

2. Ротенберг Е. И. Западноевропейское искусство XVII века / Е. И. Ротенберг. – Москва : Изобразительное искусство, 1971. – Текст : непосредственный.

3. Chapman H. P. Rembrandt’s Self-Portraits: A Study in Seventeenth-Century Identity / H. P. Chapman. – Princeton : Princeton University Press, 1990. – Текст : непосредственный.

4. Ciarlo N. «Un marmo audace, che parve cera, ò [Finelli], al tuo scarpello». Giuliano Finelli scultore di ritratti / N. Ciarlo. – Текст : непосредственный // Giuliano Finelli. Carrara 1601 – Roma 1653. – 2019. – P. 41–49.

5. Crenshaw P. Rembrandt’s Bankruptcy: The Artist, His Patrons, and the Art Market in Seventeenth-Century Netherlands / P. Crenshaw. – Cambridge : Cambridge University Press, 2006. – Текст : непосредственный.

6. Hirschfelder D. Tronie und Porträt in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts / D. Hirschfelder. – Berlin : Gebr. Mann, 2008. – Текст : непосредственный.

7. Mauritshuis presents results of research on three paintings from its collection. – Текст : электронный // Mauritshuis : [сайт]. – URL: https://www.mauritshuis.nl/en/press-releases/mauritshuis-presents-results-of-research (дата обращения: 29.10.2026).

8. Portrait de l’artiste en costume oriental. – Текст : электронный // Petit Palais : [сайт]. – URL: https://www.petitpalais.paris.fr/explorer/collections/panorama-des-collections/xviie-siecle/portrait-de-lartiste-en-costume-oriental (дата обращения: 20.10.2026).

9. Self-Portrait, Age 23. – Текст : электронный // Isabella Stewart Gardner Museum : [сайт]. – URL: https://gardnermuseum.emuseum.com/objects/214/selfportrait-age-23 (дата обращения: 29.10.2026).

10. Self-portrait in a cap, wide-eyed and open-mouthed (B. 320). Museum number F,6.101. – Текст : электронный // The British Museum : [сайт]. – URL: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_F-6-101 (дата обращения: 29.10.2026).

11. Self-portrait Open-mouthed, as if Shouting (B. 13). Object number RP-P-OB-24. – Текст : электронный // Rijksmuseum : [сайт]. – URL: https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/object/RP-P-OB-24--9e378998589b63bd2433f563d062acd9 (дата обращения: 29.10.2026).

12. Sluijter E. J. Rembrandt’s Standard Bearer: On Costume, Comedy, and Self-Portrayal, circa 1627–1637 / E. J. Sluijter. – Текст : электронный // Journal of Historians of Netherlandish Art. – 2024. – Vol. 16, № 2. – DOI: 10.5092/jhna.2024.16.2.2. – URL: https://jhna.org/articles/rembrandts-standard-bearer-costume-comedy-self-portrayal-1627-1637/ (дата обращения: 19.10.2026).

13. A Corpus of Rembrandt Paintings. Vol. IV: The Self-Portraits / ed. by E. van de Wetering. – Dordrecht : Springer, 2005. – Текст : непосредственный.

14. Rembrandt by Himself : exhibition catalogue / ed. by C. White, Q. Buvelot. – London : National Gallery, 1999. – Текст : непосредственный.