

УДК 821.111 – 31'19'
ББК 83.3

О.А. Джумайло

**MISE-EN-ABYME:
АВТОПОРТРЕТ
РЕМБРАНДТА
В ИСПОВЕДАЛЬНОМ
РОМАНЕ
ДЖОНА ФАУЛЗА
«ДЭНИЕЛ МАРТИН» (1977)**

Рассматривается место приема *mise-en-abyme* в концепции саморефлективного романа Джона Фаулза «Дэниел Мартин» (1977). Включение в роман о художнике размышлений о позднем автопортрете Рембрандта рассматривается как эмблема экзистенциальной подлинности. Подробно анализируются связанные с автопортретом возможности философской и психологической трактовки *mise-en-abyme* и сопутствующих ему приемов саморефлексии (металепсис, «короткое замыкание» (автор-рассказчик-герой), мотив зеркальности, фрагментарность композиции, стилизация и др.). Особое внимание уделено феномену исповедальной незавершенности.

Ключевые слова: *исповедальный роман о художнике, mise-en-abyme, Джон Фаулз, Рембрандт, автопортрет, саморефлексия, незавершенность.*

Джумайло Ольга Анатольевна – канд. филол. наук, доцент кафедры теории и истории мировой литературы факультета филологии и журналистики Южного федерального университета

Тел.: +7-918-513-01-70;
E-mail: dzum2@yandex.ru

© Джумайло О.А., 2013.

Среди работ классика современной английской литературы Джона Фаулза роман «Дэниел Мартин» (Daniel Martin, 1977) занимает особое положение. Причиной этому не только «классический» объем, заставляющий вспомнить неспешный девятнадцатый век, не только отчетливая исповедальная интонация, но и совершенно неигровая, ненарочитая форма размышлений об искусстве и художнике при всех приметах постмодернистской оснастки. Роман подведения итогов заостряет экзистенциальные вопросы, остро звучащие в других произведениях автора – романах «Волхв» (1965), «Женщина французского лейтенанта» (1969), сборнике новелл «Башня из черного дерева» (1974), книге философско-эстетических эссе «Аристос» (1964).

Обратимся к одной значимой детали. На последних страницах произведения герой романа, писатель и сценарист Дэниел Мартин, оказывается в Лондонском дворце-музее Кенвуд перед поздним автопортретом Рембрандта. «С полотна глядел печальный, гордый старик, и в его вечном взгляде виделось не только ясное понимание того, что он – гений, но и сознание, что всякий гений неадекватен человеческой реальности. Дэн смотрел ему в глаза. <...> Высшее благородство этого искусства, плебейская простота этой печали... бессмертный, угрюмый старый голландец ... глубочайшее внутреннее одиночество, выставленное на всеобщее обозрение... дата под рамой, но – неизбывное присутствие, настоящесть, вопреки времени, моде, языку

общения ... оплывшее лицо, старческие глаза в покрасневших веках – и неутолимое зрение провидца. Дэн почувствовал, что он мал, словно карлик, как мал его век, его личное существование, его искусство. <...> Стоя в зале музея, перед портретом Рембрандта, он испытал нечто вроде головокружения – от тех расстояний. На которые ему предстояло вернуться назад» [Фаулз, с. 541 – 542].

Экзистенциальная подоплека пассажа очевидна: Фаулз не устает провозглашать художническую решимость жить, не утрачивая своей подлинности. Ключевая идея воплощена здесь в образе Рембрандта, знающего безыскусную и беспощадную правду экзистенциального существования, но продолжающего жить и творить. Философская максима писателя – «научиться чувствовать» [Фаулз, с. 541] – это выбор свободы «Я», напряженный труд, стойкость перед искушением толпой и, наконец, знание о несвободе от смерти. Данный взгляд, как правило, выступает как итоговый по отношению к роману и творчеству Фаулза в целом. Л. Лемон в заключении к главе, посвященной образу художника в романах Фаулза, пишет: «Для тех, кто должен научиться свободе, но не имеет персонального Кончиса [героя романа Фаулза «Волхв»], всегда есть сам Фаулз. Он прячется за неумолимой улыбкой статуэтки и величественным в своей печали лицом Рембрандта, вновь и вновь говоря нам о том, что единственный способ избежать Ничто – это смелость и риск выбора самого себя» [Lemon, p. 147].

Вместе с тем роман «Дэниел Мартин» представляет собой более сложный экзистенциальный сюжет. Автобиографическое и исповедальное начало в нем тесно связаны с размышлением как об обретении экзистенциальной подлинности, так и о невозможности полного завершения «я». Эта идея представлена несколькими приемами поэтики текста, среди которых *mise-en-abyme*.

Понятие, пришедшее в литературу из искусствоведения и геральдики, отсылает к эмблематичному образу текста внутри него самого, подобно тому, как в одном из углов герба появляется его уменьшенная копия. Автопортрет Рембрандта в романе Фаулза и есть такая эмблема.

Дадим определение, предложенное в работе Б. Макхейла «Сознание бездны: модели, учебники, карты»: «В строгом смысле, под *mise-en-abyme* следует понимать только такие произведения, которые, парадоксальным образом, содержат сами себя, такие как, скажем, “Дон Кихот” или “Фальшивомонетки”. В более широком смысле слова эта категория может включать все виды аналогий и художественного параллелизма среди более или менее автономных частей текста (например, “рамочные” описания, вид из окна, и т.д.). Понятая таким образом, фигура *mise-en-abyme* сводится к общему принципу аналогии, в соответствии с чем любая часть текста может быть построена по принципу аналогии с чем-либо» [McNale, p. 175 – 176]. В самых очевидных примерах это вставная история, повествующая о герое, жизнь которого может быть соотнесена с жизнью или жизненными намерениями протагониста.

Так, сорокалетний Джон Фаулз пишет роман о другом сорокалетнем писателе, Дэниеле Мартине, который в свою очередь думает написать автобиографический роман о герое с именем Саймон Вольф. «<...> Имя, найденное “методом тыка”. Имя ему не нравилось, и он знал, что на самом деле никогда им не воспользуется, но это инстинктивное отторжение придавало имени некую полезную инакость, некую объективность, когда необходимо было провести грань между своим собственным, реальным “я” и гипотетическим литературным образом себя» [Фаулз, с. 126]. Вместе с тем в «случайном» имени героя сокрыта исповедальная лазейка: как уже не раз отмечали критики, оно представляет собой анаграмму имени писателя FOWLES – S. WOLFE [Onega, p. 43].

Саморефлексивная условность персонажа, которая одновременно скрывает и обнажает «я», еще более подчеркивается использованием приема металепсиса, перехода с одного нарративного уровня на другой в системе замкнутого целого текста. «... Дэн сообщил ей, с подобающей случаю иронией, что нашел последнюю фразу для романа, который не собирается писать. <...> этот роман никогда не будет прочитан, ибо весь целиком и навсегда существует лишь в будущем, плохо скрываемый призрак Дэна поставил его несуществующую последнюю фразу в несуществующее начало своего собственного романа» [Фаулз, с. 542]. Читаемый нами роман предстает романом о стремлении написать роман, парадоксальным в своей бесконечной потенциальности завершения. Писатель не желает мыслить роман как дословную исповедь, как исчерпывающий, полный взгляд на самого себя.

Прибегая к сложным метапрозаическим стратегиям – *mise-en-abyme*, *trample – l’oeil*, *short circuit*, металепсису – во всех своих романах Фаулз не столько следует постмодернистским идеям о тотальном исчезновении субъекта, сколько использует их как психологический ресурс, проблематизирующий мучительные поиски «Я». Неслучайно постмодернистский субъект назван Кр. Нэшем «нарциссическим», маниакально вопрошающим о своей идентичности и панически боящимся самообнаружения [Nash].

В этом отношении функционально определение сущности приема *mise-en-abyme* через метафору зеркала, предложенное Л. Дэлленбахом в работе «Зеркало в тексте» [Dallenbach]. Исследователь отказывается от трактовки приема как символа «бесконечности», «головокружения разума», «зазеркалья», приписывания ему метафорического и метафизического смысла [Magny]. Обращаясь к произведениям и эстетическим размышлениям А. Жида, как известно, широко использовавшему данный прием в своем творчестве, Дэлленбах подчеркивает: Жид считает *mise-en-abyme* средством психологического повествования. Сам процесс писания-рассказывания как самопознания становится сюжетом книги. И далее – структура *mise-en-abyme* фиксирует некие стороны субъекта, сущность которого бесконечно текуча и неопределима, при этом *mise-en-abyme* отражает и одновременно искажает субъект, подобно тому как «другой», конструируя «я», всегда «фальсифицирует» его. В этом дина-

мическом единстве скрыто стремление Жида к искренности. В сущности, речь идет о способности / неспособности фиксации субъекта в формах репрезентации. Фокус сосредоточен на отношениях между внутренним и внешним повествованием, между автором, повествователем и героем. И хотя при обращении литературоведов к постмодернистским экспериментам психологическая палитра приема затушевывается, именно она, в отличие от деконструктивистской, позволяет увидеть робкую и всегда незавершенную попытку исповедального самообнажения. Так, в романе Фаулза предстает зеркальная, но ускользающая от присвоения «я» попытка самоидентификации.

Вынесенная в заглавие книги Дэлленбаха метафора зеркала – ключевая для романа Фаулза, как неслучайно и прозвище Дэна в Оксфорде – *Mr Specular Speculans* – человек, лицо которого отражается в зеркале до бесконечности. На стенах его студенческой комнаты не менее пятнадцати зеркал. Но эта метафора указывает и на нечто большее – «о вечные, всю жизнь преследующие его зеркала! [Фаулз, с. 133]: зеркало как эмблема саморефлексии, автореференции, автопортрета становится вариантом уже знакомого нами приема и автобиографического мотива.

В своей монографии «Творчество Джона Фаулза» (1977), вышедшей в том же году, что и роман «Дэниел Мартин», Р. Палмер справедливо считает, что писатель последователен в разработке двух тем – темы художника и темы поиска экзистенциальной подлинности [McSweeney, p. 311]. Любопытно наблюдать повышение тонуса саморефлексии о художнической подлинности в произведениях Фаулза и, в особенности, период с 1968 по 1981 г.; именно в это время публикуются наиболее значимые саморефлексивные опыты о художнике, своего рода зеркала *Mr Specular Speculans*: вторая редакция книги «Аристос: Автопортрет в идеях» (1968), «Башня из черного дерева» (1974), вторая редакция романа «Волхв» (1977), роман «Дэниел Мартин» (1977) и последовавшая за ним комическая метапроза в романе «Мантисса» (1981).

С этой точки зрения появление в романе «Дэниел Мартин» автопортрета Рембрандта легко объяснимо. Фаулза привлекает временная проекция личной судьбы Рембрандта, отраженная в более шестидесяти автопортретах художника. Как известно, годы и удары судьбы были беспощадны к гению, но им он противопоставлял свое искусство, летопись самой жизни. Известные автопортреты-эскизы – Рембрандт с черными глазами, Рембрандт в шапке и белой одежде, Рембрандт с надутыми губами, Рембрандт с открытым ртом, облаченный в военную форму или наряд кавалера, с роскошной шляпой или неопрятным полотенцем на голове. Возможно, Фаулз имеет в виду всю галерею автопортретов великого мастера, включая и тот, где Рембрандт, находясь на пике славы и личного благополучия, изображает себя молодым кавалером в шляпе с пышным плюмажем, с бокалом в руке, нежно и победоносно обнимающим свою молодую жену Саскию? И хотя ранние автопортреты часто трактуются искусствоведами как пробы и упражнения в различных

техниках, есть и другое мнение – перед нами многолетние живописные опыты поиска «я» [Бонафу; Charman].

В романе Фаулза именно этот поиск себя, своей художнической и личностной подлинности становится главной связующей нитью. Отметим особо, что роман подчеркнуто фрагментарен. Образ главного героя Дэниела Мартина дается с разных временных перспектив и в разном режиме повествования. В одном из интервью Фаулз отмечает: «В Дэниеле Мартине я стремился преподнести разные периоды прошлого так, как если бы они находились в равной степени близости и удаленности от настоящего момента» [Foulke, p. 380]. Эта дискретность изображения создает ощущение объема, подобно тому, какое возникает при созерцании автопортретов Рембрандта.

Существует точка зрения на то, что поздние автопортреты художника отсылают к его ранним работам [Charman]. Подобным образом в романе Фаулза перед нами создается коллекция автопортретов героя, написанных в разное время и в разной манере, то с позиции перволичного повествования, то от третьего лица. Вот – маленький Дэниел во время уборки урожая, вот он молодой и амбициозный в Оксфорде, вот – первое любовное свидание, а вот обезличенный голливудский фон его «портрета» в зрелости. Портреты героя, воплощенные вербальными средствами, так же как и автопортреты Рембрандта, повествуют о судьбе, о юных надеждах, о неизбежности смерти и одиночества, о необходимости делать свой выбор.

Причем подобно тому, как Рембрандт подражает итальянцам Рафаэлю и Тициану, создавая автопортрет 1640 г., Фаулз каждый раз имитирует стилистику традиционных жанров английской литературы. Так, образ Дэниела Мартина рисуется средствами романа воспитания, жанра *romance*, романа характеров и среды; легко угадываются приметы романа, написанного в манере Лоуренса (эпизод первой любви) или Гарди (сцены детства), Конрада (путешествие по Нилу); отсылки к Дилану Томасу, Элиоту, Китсу и т.д. При этом наблюдается определенное соответствие жизненного этапа и избираемого стилизовочного решения. Мучительный экзистенциальный кризис дается средствами беккетовского абсурдизма, а обезличенная жизнь в Голливуде – эпизодами, имитирующими сценарий.

Последнее стилизовочное решение особенно интересно, ибо лишает Дэна всякого живого присутствия, редуцируя до отдельных реплик, выхлещивая «я» до его блеклой копии. Согласно мнению искусствоведов-биографов, поздний Рембрандт пишет автопортреты с целью обнаружения своей личной, практически персональной, причастности к создаваемому им искусству. Как известно, коммерческий успех Рембрандта повлек за собой появление множества «Рембрандтов», копий картин, носящих подпись творца. Автопортрет дает возможность оставить след принадлежности имени Рембрандта не посредством подписи, а посредством собственно визуального образа [Wetering].

Однако насколько закономерен данный вопрос в отношении романа? Насколько осведомлен писатель в нюансах биографии Рембрандта и искусствоведческих тонкостях трактовок картин великих мастеров?

Живопись как объект специальной рефлексии Интересует Фаулза на протяжении всего творческого пути и имеет решающее значение для концептуального осмысления его романов. Достаточно вспомнить противопоставление реалистического и абстрактного искусства в «Башне из черного дерева», прерафаэлитский контекст «Женщины французского лейтенанта», героиню-художницу в «Коллекционере». Среди художников далеко неслучайно упомянутых Фаулзом: Марке, Дерен, Нолан, Руссо, Райли, Пасмур, Боннар, Дюфи, Пикабия, Матисс, Уччелло, Гойя, Пикассо, Френсис Бекон, Мане, Шарден, Милле, Тернер, Курбе, Констейбл, Брейгель, Миро, Поллок, Пизанелло и многие другие. Любопытно и появление имени Рембрандта в новелле «Башня из черного дерева». Оно возникает в связи с идеологически заостренным образом Бресли, пожилого художника, противопоставляющего нефигуративному искусству современности саму художественно претворенную жизнь. Фаулз читает автобиографии и мемуары: «Что по-настоящему важно в этих "реальных" автобиографиях – это то, что они учат тебя тому, как создавать иллюзию реального "я" посредством письма. Они учат тому, как передавать твое ощущение прошлого и заставлять других переживать его как подлинное» [Foulke, p. 381].

Но почему в романе «Дэниел Мартин» из многих автопортретов Рембрандта Фаулз избирает именно автопортрет 1665 г.? Почему это не автопортрет уже разорившегося художника, изобразившего себя покойно и величественно сидящим с тростью и скипетром в левой руке? Или не самый последний, где старик Рембрандт взирает с портрета устало и невозмутимо?

Как представляется, ключ к решению этого вопроса — в загадочных окружностях, изображенных на заднем плане.

Самые простые предположения интерпретаторов трактуют дуги как прообраз карты полушарий (популярная роспись в домах голландцев XVII века) или очертаний реквизита (см. [Porter]).

Однако есть и другая точка зрения: Рембрандт изображает дуги, чтобы показать свое мастерство, желая доказать, что ничем не уступает Джотто, который якобы был способен без циркуля начертить безупречную окружность. К этому подталкивают и аргументы Я. Эмменса, отметившего возможную символическую отсылку автопортрета к статьям «Теория» и «Практика» в знаменитой «Иконологии» (1593) Чезаре Рипа, где возникает символ компаса [Porter, p. 193]. Согласно Б. Броссу, совершенство линий на полотне связано с каллиграфическим искусством, ценившемся в эпоху Рембрандта так же высоко, как и искусство живописи [Porter, p. 189]. Резонно предполагать и то, что линии на фоне — насмешливая отсылка к упражнениям в голландских школах живописи, которые Рембрандт не посещал.

А между тем современники Рембрандта не раз сравнивали великого мастера с Апеллесом, знаменитым живописцем эпохи Александра Македонского, упомянутым у Плиния. С Апеллесом связана история о совершенных дугах, нарисованных им, чтобы показать свое превосходство над собратьями по профессии. *Nulla dies sine linea* (Ни дня без линии / строчки) – афоризм, приписываемый Апеллесу; важно и то, что «незавершенность» портрета Рембрандта и его загадочных дуг, возможно, отсылает к бесчисленным, почти невидимым линиям на картине из исторического сюжета о состязании в мастерстве Апеллеса и Протогена. Эти линии предстают не меньшим шедевром, чем основной сюжет картины [Porter, p. 190].

Но в романе Фаулза в отношении искусства Рембрандта есть немаловажная ремарка: «В конечном счете, дело не в умении, не в знании, не в интеллекте; не в везении или невезении, но в том, чтобы предпочесть чувство и научиться чувствовать» [Фаулз, с. 541].

Как представляется, речь здесь не только о мастерстве, но и о полноте самоосуществления. По мнению В. Мандера, уже упомянутый нами Джотто нарисовал круг, чтобы подчеркнуть идею совершенства [Porter, p. 192]. Так, согласно одной из легенд известно, что папа Бенедикт IX, намереваясь провести некоторые живописные работы в соборе св. Петра, послал из Тревизы в Тоскану, Флоренцию и Сиену одного из своих придворных. Получив рисунки многих мастеров, тот прибыл во Флоренцию и, явившись однажды утром в мастерскую, где работал Джотто, изложил ему намерения папы. Обмакнув кисть в красную краску, Джотто начертил идеальный круг. Круг – символ божественной полноты и совершенства творения – и, изображая именно круг, художник эпохи Возрождения провозглашал себя творцом, декларировал свою правомочность мыслить и творить, сознавая совершенную полноту собственного искусства. Возможно, иначе мыслил Рембрандт: часть окружности – лишь часть дарованного художнику знания о мире, понимание роковых ограничений, неизбывного удела человеческого, бесконечного поиска главного знания о самом себе.

Вот почему в романе Фаулза современный художник Дэн «почувствовал, что он мал, словно карлик, как мал его век, его личное существование, его искусство» [Фаулз, с. 541]. Перед нами и знающий о безграничной полноте искусства, верящий в себя Джотто, и философски взирающий на свою жизнь Рембрандт, глубоко проникнувший в знание правды о себе, но сознающий, что это лишь часть пути, и современный художник – Джон Фаулз, создавший собственный автопортрет в слове, но не находящий возможность назвать его своим.

В связи с этим интересна трактовка С. Парк нильского эпизода в романе Фаулза. Во время путешествия по Нилу Дэн узнает о Ка – духе человека, жизненной силе, идеальном образе собственной жизни согласно древнеегипетским представлениям. После смерти человека Ка продолжает существовать внутри гробницы. Тогда художники, запечатлевшие свой дух в искусстве, предстают великими фараонами [Park, p. 167]. По

сравнению с другими поздними автопортретами художника, лицо Рембрандта на автопортрете 1665 г. лишено печати страдания. Весь портрет сообщает величие.

В этом отношении концептуально значимо наблюдение Ж.-М. Кларка, считающего, что автопортрет и портрет Гертруды Стайн, написанные Пикассо в 1906 г., году 300-летнего юбилея Рембрандта, и имеющие узнаваемые дуги на фоне, вдохновлены данным автопортретом великого голландца [Clarke]. Так, из невнятных элементов фона дуги вырастают в знак причастности совершенству.

Вместе с тем, неполнота круга несет и другой смысл, особенно значимый в связи с исследуемым нами романом о становлении художника, написанного в форме повествовательного металеписца (финальная строка романа в конечном счете возвращает нас к его первой строке).

Важно, что данный автопортрет один из двух известных автопортретов художника, представляющих его как человека профессии, художника с палитрой и кистями в руке. Важно и то, что со времен Сэра Джошуа Рейнольдса данный автопортрет считается незавершенным; на нем нет подписи и даты. Возможно также, что Рембрандт создает образ художника, находящегося *в процессе создания* картины, застигнутого в момент ее незавершенности.

К этой версии подталкивает факт изменения Рембрандтом положения рук на картине, обнаруженный при исследовании полотна рентгеновскими лучами. Палитра, традиционно находящаяся в левой руке художника, при зеркальном отображении, должна была оказаться в правой, что придало бы ей характер символической причастности ремеслу. Переписывание данного фрагмента картины указывает не только на стремление к реалистичности видения, но к созданию образа «художника в работе». Только мастер, в руках которого палитра, способен завершить окружности. Тогда мы можем согласиться с Дж. Кларк в том, что позади Рембрандта собственно холст, на котором он пишет [Clarke]. Но станет ли таким мастером Дэниел Мартин, герой романа Фаулза?

В одном из интервью писатель признается: «Я очень привязан к своему роману “Дэниел Мартин”. <...> Практически все удовольствие от работы заключается для меня в процессе создания текста, а не в его завершении и публикации. Я обожаю незавершенные книги именно потому, что они еще живые» [Barnum, p. 193 – 194]. К незавершенности подталкивает и невозможная завершенность исповеди о «я». Фрагментарность романа Фаулза, а также то, что писатель не считает возможным мыслить роман полной исповедью, а героя собственным отражением, – все это несет тот же смысл, что и дуга от лишь воображаемой полной окружности на автопортрете Рембрандта 1665 г. И все же здесь есть характерная амбивалентность.

Полагают, Рембрандт был убежден, что вправе «оставить какие-то детали картины не прописанными, чтобы зритель мог их домыслить» [Камминг, с. 49]. Положение *mise-en-abyme* – автопортрета Рембрандта на границе не/возможности художнического самоосуществления Дэни-

ела Мартина – в конце и начале романа – особенно любопытно. Вновь перечитывая первую сцену романа «Жатва», читатель убеждается в художественном мастерстве сценариста, наконец ставшего художником: «Увидеть все целиком; иначе – распад и отчаяние». Таков исповедальный итог романа Фаулза.

Литература

- Бонафу П.* Рембрандт. М., 2002.
Камминг Р. Художники. М., 1998.
Фаулз Дж. Дэниел Мартин / пер. И.М. Бессмертной. М., 2001.
Barnum C. An Interview with John Fowles // *Modern Fiction Studies*, Vol. 31, № 1. Spring, 1985.
Chapman H.P. Rembrandt's Self-Portraits: A Study in Seventeenth-Century Identity. Princeton, 1990.
Clarke J.M. The Rembrandt Search Party. Anatomy of a Brand Name. URL.: <http://www.rembrandt-signature-file.com>
Dallenbach L. The Mirror in the Text. Chicago, 1989.
Foulke R. A Conversation with John Fowles // *Salmagundi*. 1986. № 68/69.
Lemon L. T. Portraits of the Artist in Contemporary Fiction. Nebraska, 1985.
Magny Cl. Histoire du roman francais depuis 1918. Vol. III. Paris: Seuil, 1950.
McHale B. Cognition En Abyeme: Models, Manuals, Maps. Partial Answers // *Journal of Literature and the History of Ideas*. 2006. Vol. 4, № 2. June.
McSweeney K. John Fowles's Variations in "The Ebony Tower" // *Journal of Modern Literature*. 1980-1981. Vol. 8, № 2.
Nash Ch. The Unravelling of the postmodern mind. Edinburgh, 2001.
Onega S. Self, World, and Art in the Fiction of John Fowles // *Twentieth Century Literature*, 1996. Vol. 42, № 1.
Park S. John Fowles, Daniel Martin, and Simon Wolfe // *Modern Fiction Studies*. Spring, 1985. Vol. 31, № 1.
Porter J.C. Rembrandt and His Circles: More About the Late Self-Portrait in Kenwood House // *The Age of Rembrandt: Studies in Seventeenth-Century Dutch Painting* / Ed. by Fleischer R. E., Munshower S.S., Scott S.C. Penn State Press, 1988.
Wetering E. The Multiple Functions of Rembrandt's Self Portraits' // *Rembrandt by Himself*. Ch. Wright and Q. Buvelot (Eds.). London, 1992.