Шолохова Яна Павловна

Московский государственный университет им М. В. Ломоносова

Факультет иностранных языков и регионоведения

Кафедра сравнительного изучения национальных литератур и культур

yana.sholokhova@gmail.com

Yana Pavlovna Sholokhova

Lomonosov Moscow State University

Faculty of Foreign Languages and Area Studies

Department of Comparative Studies in Literatures and Cultures

yana.sholokhova@gmail.com

Аннотация: Данная статья рассматривает автопортреты художников русского авангарда (Машкова, Лентулова, Татлина, Шагала и др.) как особый вид автобиографического текста и проводит параллели между автопортретом и письменными автодокументальными свидетельствами, выявляя их сходства и различия. Она представляет собой попытку проанализировать автопортрет как составную часть явления автобиографизма, используя современные теоретические подходы к пониманию автобиографического жанра. В статье затрагивается проблема взаимоотношения автора и его художественного образа, целей и задач автопортрета как подвида портретной живописи, а также рассматриваются способы поиска новой идентичности, отраженные в автопортретах художников-авангардистов.

Abstract: The article analyses the self-portraits of the Russian avant-garde artists (Mashkov, Lentulov, Tatlin, Chagall, etc.), regarding them as a special variety of autobiographical text, and draws parallels between the genres of self-portrait and life-writing, revealing their similarities and differences. It thus attempts to examine the genre of self-portrait as an integral part of a

wider phenomenon of autobiographism, using the modern approaches to the understanding of the autobiographical genre. The article discusses the correlation between the author and his image, the aim and intent of self-portrait as a special type of the portrait genre, and analyses the ways of searching for a new identity reflected in the self-portraits of the avant-garde artists.

Ключевые слова: автопортрет, русский авангард, автобиографизм.

Key words: self-portrait, avant-garde, autobiography, ego-documents.

Автопортрет как особый вид автобиографического документа

(на материале русского авангарда)

Self-portrait as a Special Variety of an Ego-Document

(a Case Study of the Russian Avant-garde)

Границы понимания того, что можно и нельзя считать автобиографическим текстом, как в узком, так и в широком смысле слова, сложно поддаются четкому определению и зависят от того, в рамках какой исследовательской парадигмы или школы мы будем работать.

Наиболее распространенное определение автобиографии как "ретроспективного повествования в прозе, написанного реально существующим лицом о своей жизни, с выдвижением на первый план истории становления собственной личности" [цит. по Зарецкий, 2011: с. 234] предложенное в своей программной статье "Автобиографическое соглашение" ("Le Pacte autobiographique", 1975) французским исследователем Ф. Леженом позволяет формально классифицировать тексты, но, одновременно, ставит перед исследователями больше вопросов, чем дает ответов.

Схожим образом, сложно не согласиться с советским искусствоведом Л. С. Зингером, что расхожее понимание автопортрета как "изображения художника, созданного им самим" [Зингер, 1986: с. 276] является вынужденным упрощением и указывает лишь на самый общий признак, позволяющий нам классифицировать произведение искусства как особый вид портрета. Понятие "автобиографического соглашения", заключаемого между автором и читателем, о взаимном соблюдении обозначенных кодов чтения и письма (автор утверждает, что пишет автобиографию, а читатель читает написанное как автобиографию), в этом случае можно расширить, включив в него автопортрет как частный случай автобиографической практики. В этом смысле автопортрет исполняет роль своеобразного биографического документа и выступает как свидетельство атрибуции манеры и стиля определенного автора. Тем не менее, выделение автопортрета в самостоятельный раздел внутри портретного жанра имеет и другие причины.

Л. С. Зингер замечает, что портрет решает множество внешних задач, в то время как для автопортрета остается лишь одна сверхзадача: изображение замысла, внутренней идеи художника, в связи с чем "автопортрет почти всегда выступает как художественный образ, а художественный образ не требует отождествления себя с реальностью" [Зингер, 1986: с. 276]. Следовательно, нельзя говорить исключительно о визуальном сходстве автопортрета с его создателем, поскольку цель автопортрета гораздо шире, чем достижение идентичности изображающего и изображаемого. М.М. Бахтин в статье "Проблема текста" утверждает, что образ автора - это "образ особого типа, отличный от других образов произведения, но это образ, а он имеет своего автора", следовательно "автор находим в автопортрете как чистое изображающее начало, а не изображенный, видимый образ" [Бахтин, 1979: с. 288]. Основа работы над автопортретом - долгий процесс осмысления, поиска своего места в мире, а акт позирования - лишь завершающий момент.

Сопоставление основных этапов развития самосознания индивида с периодами исторической эволюции формы и содержания автопортрета позволяет установить взаимосвязь между пониманием и изображением личности. Автопортрет, как и любой автобиографический документ, всегда вписан в определенный исторический контекст эпохи, в условиях которого человек ищет способы установления собственной идентичности. Это особенно заметно в периоды социальной и культурной нестабильности, одним из которых является для России начало XX века, когда художники-авангардисты отказываются от привычных способов изображения действительности и начинают создавать другую, отличную от нее.

Для того, чтобы найти свое место в этой новой действительности, художник "передового отряда" ставит себя в новые контексты, примеряя маски и участвуя в игре с переодеванием. Это, например, эпатажный "Автопортрет и портрет Петра Кончаловского" И.Машкова, показанный на выставке "Бубнового валета" в 1910 году, на котором художники изображены в роли ярмарочных силачей, сидящих у фортепиано, в комнате в окружении книг, надписи на корешках которых можно легко прочитать: "Сезань", "Библия", "Искусства" и др.; они как бы заявляют о том, что заботятся в равной степени как о теле, так и о душе. На другом автопортрете (1911) И.Машков изобразил себя, скорее всего, в качестве богатого купца, на фоне моря, парохода и парусного корабля, в роскошной шубе и шапке, пародируя парадный портрет. Его рука превратилась в механический рычаг, а стиснутая меховым воротником голова кажется просунутой в отверстие, как это делалось в старых фотографических ателье.

Балаганно-гротескные интонации мастеров объединения "Бубновый валет" ощущаются и в автопортретах М. Ларионова (1910), на котором он изображен в маске "солдата-гаера, балагура и наглеца" [Поспелов, 2008: с. 49] и А. Лентулова "Le grand peintre" (1915), который демонстративно берет на себя роль "великого художника": "за его головой обозначен круг, который мог бы символизировать солнце (так как соседствует со звездами), но скорее читается как нимб" [Сарабьянов, 2001: 168]. Узорчатый плоскостной фон и объемное изображение головы художника напоминают яркую ярмарочную декорацию, в которой проделано специальное отверстие для лица портретируемого.

Иногда подобные автопортреты имеют в своей основе реальный эпизод жизни художника, например, автопортрет В. Татлина "Матрос" (1911): в юности он действительно плавал на кораблях в качестве матроса-юнги. Тем не менее, на автопортрете он становится членом команды вымышленного судна "Стерегащий" [Сарабьянов, 2001: 235], что переносит акцент с реальных событий жизни художника на создаваемый им художественный образ. Автопортрет В. Татлина сочетает в себе черты парадного портрета и житийной иконы, на которой мелкоформатные фигуры обрамляют центральную композицию.

По-настоящему автобиографичным можно назвать творчество М. Шагала: центральными для всего его творчества являются воспоминания детства, проведенного в еврейской культурной среде провинциального Витебска, превратившегося на холсте художника из реального в мифологическое художественное пространство. Освоение этой реальности происходит через приобщение к ней реального мира и включение художника в ее плоскость. Автор становится частью этого алогичного, музыкального сверхпространства, появляясь на множестве своих автопортретов, угадываясь на разных своих работах, как бы иллюстрирующих его жизнь и становление как художника. В композиции "Я и

деревня" (1911) голова автора включена в круговорот деревенской жизни, а на "Автопортрете с семью пальцами" (1913), что, по одной из версий, является дословным переводом с идиша идиомы, означающей "работать очень быстро", появляется изображение Витебска, коллажно вписанное в общую композицию.

Одной из самых известных работ В. Барта является "Двойной автопортрет" (1911), на котором художник изобразил себя в виде двух похожих, связанных между собой, но, очевидно, противостоящих друг другу образов.

Иногда новая художественная действительность художников-авангардистов настолько отличается от реальности, что стремление к портретному сходству становится абсурдным и вовсе исчезает из поля задач автопортрета. На "Автопортрете с пилой" И. Клюн (1917-1922) сам становится выражением идеи, футуристической поэтики стали, динамики движения материи и духа. Пила, как новый инструмент художника, пришедший на место кисти, заявляет об активной роли искусства в построении нового мира. Обращение художника к себе не подразумевает погружение вглубь себя, а, наоборот, является выскальзыванием вне себя, диалогом с другими людьми. В статье "Психология и поэтическое творчество" К. Юнг утверждал, что в творческом человеке сосуществуют два начала: личностное и творческое, поэтому "в качестве индивида <...> может иметь прихоти, желания, личные цели, но в качестве художника он есть в высшем смысле этого слова "Человек", коллективный человек, носитель и ваятель бессознательно действующей души человечества" [Юнг, 1991: с. 117]. Автопортреты М. Матюшина ("Автопортрет "Кристалл", 1917) и К. Малевича ("Автопортрет в двух измерениях", 1915) являются, возможно, попыткой запечатлеть именно эту творческую сторону себя как художника, очищенную от физического, личностного начала, вышедшую за пределы объективной

реальности и трансцендировавшую в новую действительность. Акцент в автопортретизме переносится с достижения портретного сходства на его преодоление и разрушение, и выход художника за пределы исторического разнообразия лиц в направлении к универсальному образу человека [Раппапорт, 1991].

Таким образом, в начале XX века автопортрет обретает нетрадиционное звучание в художественных практиках авангарда, что делает очевидным одномерность его понимания исключительно как биографического документа. Фиксируя диалог художника с самим собой (изображающего с изображаемым), пространство автопортрета отражает пространство иной, создаваемой авангардом действительности и предлагает новые, часто игровые механизмы конструирования образа человека, полностью преодолеть которого оказывается невозможным.

Список литературы:

1. **Бахтин, М. М.** 1979. *Эстетика словесного творчества / Сост. С. Г. Бочаров, примеч. С. С. Аверинцев и С. Г. Бочаров.* М.: Искусство.
2. **Зарецкий, Ю.П.** 2011. *Стратегии понимания прошлого: Теория, история, историография.* М.: Новое Литературное Обозрение.
3. **Зингер, Л.С.** 1986. *Очерки теории и истории портрета.* М.: Изобразительное искусство.
4. **Поспелов, Г.Г.** 2008. *«Бубновый валет»: Примитив и городской фольклор в московской живописи 1910-х годов.* М.: Советский художник.
5. **Раппапорт А.Г.** 1991. *Утопия и авангард: портрет у Малевича и Филонова в Вопросы философии. №11, 33-37.*

6. **Сарабьянов, Д.** 2001. *История русского искусства конца XIX - начала XX века.* М.: Галарт.
7. **Шатских, А.** 2008. *Автопортреты Марка Шагала в Шагаловский сборник. Материалы X -XIV Шагаловских чтений в Витебске.* Вып. 3 (2000-2004), 164-169.
8. **Юнг, К.Г.** 1991. *Самосознание европейской культуры XX века: Мыслители писатели Запада месте культуры современном обществе.* М.: Политиздат.