

Г.Л. Васильева-Шляпина*

АВТОПОРТРЕТНЫЙ ЖАНР В МИРОВОМ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

Высшая цель искусства – это лицо.

Поль Сезанн

В пятьдесят лет каждый из нас имеет такое лицо, какого заслуживает.

Д. Оруэл

Проблема автопортрета сложна и до сих пор не исследована в искусствоведении в полной мере, хотя этот жанр может о многом поведать. Автопортрет (от греч. autos – сам) – портрет художника, выполненный им самим (особая разновидность портретного жанра). В автопортрете дается оценка собственной индивидуальности, декларируются творческие принципы, выражается самосознание автора; творческая личность соотносится с судьбой целого поколения.

Полный контрастов и сближений ансамбль автопортретных изображений (живописных, графических и скульптурных) может оказать помощь в осознании глубокой противоречивости творцов, в постижении действительно отношения художника ко времени и жизни, в понимании антагонизма между социальным бытием и индивидуальными устремлениями творческой личности. Несомненно, в автопортретах провозглашается самоутверждение по отношению к обществу; происходит возвышение самого себя как средство самозащиты и, одновременно, как единственно возможное средство защиты искусства и художников вообще.

Существуют два типа автопортрета: первый можно назвать *«профессиональным»*, когда образ имеет очевидную социальную направленность, потому что является самопредставлением художника, напоминающим и превозносящим его деятельность; второй – более *личностный*, «физиогномический», когда художник представлен не столько в процессе творчества, сколько как человек, который сам себя разглядывает, словно в зеркале, и тогда образ стремится к большему психологизму и нередко имеет символические и моральные коннотации. Эти два типа автопортрета прослеживаются в историческом развитии.

Автопортретами в широком смысле слова можно считать немногочисленные изображения художника за работой в египетских живописных изображениях или на греческих вазах (это образы собирательные, подобно тому, как подписи гончаров являются фабричными знаками). Плутарх сообщает о дерзости Фидия, который изобразил самого себя среди участников «Битвы амазонок». И в средние века примеры автопортретов редки (изображения ювелира Вольвиниуса, Маттью Париса в миниатюрах, представленных в молитвенных позах).

Позже автопортреты подразделяются на несколько типов: 1) *«вставной автопортрет»* – художник введен в групповую композицию (с отличительным знаком или без него); иногда он растворен в ситуации («скрытый автопортрет») или, наоборот, выделен из нее; 2) *«представительский, или символический, автопортрет»* – художник придает собственные черты историческому или сказочному персонажу («Св. Лука, рисующий Мадонну») 3) *«групповой портрет»* – профессиональный, семейный, памятный; 4) *«отдельный или естественный автопортрет»* – художник представлен за работой с профессиональными принадлежностями (или без них).

Джотто – великий новатор, подавший достойный пример: создал в Кастельнуово в Неаполе цикл «знаменитых людей», изобразил среди них и самого себя. В капелле Бранкаччи в сцене из истории Петра в одном из апостолов, стоящем в заднем ряду, можно разглядеть изображение *Мазаччо*. В многолюдном и шумном *«Поклонении волхвов»* крайним справа, в полный рост, в повороте три четверти представлен сам *Боттичелли*, смотрящий не на главную многолюдную сцену с семейством Медичи, а на зрителя.

В эпоху Возрождения автопортрет свидетельствовал о возросшем общественном значении художника, о росте его самосознания. Современники считали *Леонардо да Винчи* необыкновенным человеком, отмечая исключительную творческую разносторонность и называя *«чудом природы, которая не только изобильно одарила его телесною красотой, но и сделала обладателем редких способностей»*. Чрезвычайно заманчиво было бы увидеть автопортрет или хотя бы портрет, запечатлевший в расцвете сил столь легендарную личность. Но, к великому сожалению, нам не представится такая возможность, поскольку лишь на склоне лет художник посчитал нужным приступить к собственному изображению. В позднем и единственном *«Автопортрете»* – блестящий итог жизненного пути великого итальянского живописца, теоретика и ученого, универсального гения и философа, искавшего новых путей к совершенству живописи.

Умбрийский мечтатель *Рафаэль Санни* не обладал ни аристократичностью Леонардо, ни мощью Микеланджело, но он имел открытую, безмятежную душу и чарующую приветливость характера, что особенно ценилось

* © Г.Л. Васильева-Шляпина, 2005.



1



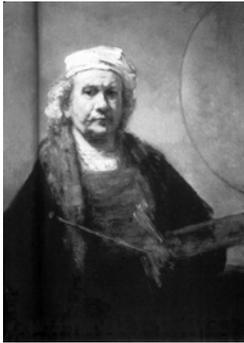
2



3



4



5



6



7



8



9



10



11



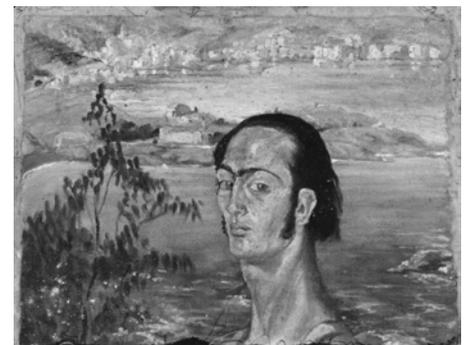
12



13



14



15

1. Леонардо да Винчи. Автопортрет. 2. Рафаэль С. Автопортрет.
 3. Арчимбольдо Д. Автопортрет. 4. Дюрер А. Автопортрет.
 5. Рембрандт. Автопортрет. 6. Стен Я. Автопортрет (Играющий на лютне).
 7. Рубенс П. Автопортрет с женой Изабеллой Брайт. 8. Ван Дейк А. Автопортрет.
 9. Вижье-Лебрен Э. Автопортрет. 10. Курбе Г. Здравствуйте, господин Курбе.
 11. Сезанн П. Автопортрет. 12. Шебуев В. Гадание. Автопортрет.
 13. Магритт Р. Опыт невозможного. 14. Магритт Р. Автопортрет у холста.
 15. Дали С. Автопортрет с длинной шеей.

современниками. Все эти достоинства убедительно просвечивают в его произведениях, ровным и счастливым настроением проникнут и рафаэлевский *«Автопортрет»*.

Микеланджело Буонарроти – итальянский скульптор, живописец и архитектор, обладавший монументальной и экспрессивной творческой импульсивностью. Страстность темперамента, неуживчивость и горячность, искренность и прямодушность позволили мастеру решиться на редкий поступок – создание карикатурного (и одновременно трагичного) автопортрета в сцене *«Страшного суда»* в Сикстинской капелле: святой Варфоломеей держит в руках содранную с него кожу, которой приданы черты сходства с авторским искаженным болью лицом.

Автопортреты живописцев Позднего Возрождения свидетельствуют о драматизме творцов, познавших одиночество и душевное смятение в столкновении с изменившейся действительностью. *«Автопортрет с Орацио и Марко Вечелио»*, выполненный **Тицианом**, – это тройной портрет, своеобразный и глубокий философский комментарий к жизни. Изображены сын Тициана – Орацио и родственник Марко. Традиционные символы, заимствованные из египетского искусства: трем мужским головам соответствуют три головы животных (волка, льва и собаки). Необычная комбинация позволяет создать чрезвычайно интересное, запоминающееся произведение. За десять лет до смерти Тициан написал свой последний *«Автопортрет»* – удивительную исповедь, раскрывающую духовный мир великого мастера. Повернутая почти в полный профиль фигура обретаёт особую отрешённость.

Творчество удивительнейшего художника XVI в. **Джузеппе Арчимбольдо** завораживает, удивляет и вызывает множество вопросов. Сведений о нем совсем немного: родился в Милане, работал помощником отца, украшавшего Миланский собор; затем в должности придворного портретиста жил в Вене и Праге. У Рудольфа II он носил титул «Мастер празднеств» и подобно Леонардо, изобретал, строил различные диковины, музыкальные автоматы (в мемуарах упоминается его «перспективная люftung» и «цветовой клавикорд»).

Однако жажда чудесного и небывалого знаменует собой лишь одну из руководящих тенденций эпохи. Наряду с ней не меньшую стойкость проявляла и другая, прямо противоположная тенденция (чуждая Ренессансу) – тенденция к **натурализму**, к вещественности, ошеломляюще осязательному восприятию реального мира, связанная какими-то внутренними нитями с пренебрежением к действительности и ведущая к искажению природы и ее осмеянию. Соединить эти две тенденции самым курьезным образом удалось лишь Арчимбольдо (XVI в.). Его *«Автопортрет»* – *«Лето»* (входящий в серию «Времена года»), сопровождается надписью: *«Природа, выраженная искусством Арчимбольдо»*. Дело в том, что эпоха в которую творил художник, проходила под знаком натурфилософии, одна из главных идей которой – учение о живом космосе: времена года и стихии сопоставлялись с процессами, происходящими в организме человека. Ветер уподобляли дыханию, гром – речи, восход солнца – улыбке; осень сравнивали со средним возрастом, зиму со старостью и т.д. Свой 46-летний возраст Арчимбольдо уподобил расцвету человеческой жизни и в автопортрете *«Лето»* развил тему знойного полдня, плоды которого вырастают из золотых колосьев пшеницы. Композиции Арчимбольдо пользовались столь большим успехом, что породили целые вереницы подражателей, именуемых «арчимбольдесками».

Немецкий живописец и гравёр, математик и анатом **Альбрехт Дюрер** осуществил уникальный синтез ренессансных принципов с рейнскими и нидерландскими особенностями. В отличие от итальянского, его идеал человека включал сомнения и тяжкие раздумья, воплощаясь в усложненных, аллегоричных, линейно жестких художественных приемах. Дюрер особенно внимателен к своим чертам, и изображал себя то дворянином, то в образе «Ессе Ното», не говоря уже о присутствии во всех больших композициях (*«Мадонна с четками»*). В этом порыве самоутверждения, набожного отождествления себя с Христом, он создал более 50 автопортретов. У **Грюневальда** и **Гольбейна** их было только один или два.

По понятным причинам автопортрет был особенно популярен среди женщин-художниц (**Артемизия Джантилески**, **Софонисба Ангишоло**, **Розальба Каррера**, **Анжелика Кауфман**, **Элиза Виже-Лебрэн** и позже **Сюзанна Валадон**, **Кете Кольвиц**, **Мари Лорансен**). Любопытный и волнующий медальон **Пармиджанино** предвосхитил меланхоличные автопортреты, характерные для эпохи романтизма (**Фридрих**, **Жерико**).

Семнадцатый век завещал нам гениальный художественный документ подлинного человеческого бесстрашия, зачастую беспощадного, не знающего границ **саморазглядывания**, – многочисленные автопортреты **Рембрандта**, явившиеся своеобразным дневником, сопровождавшим его всю жизнь. Единственный раз в истории столь наглядно показаны становление личности, развитие индивидуальности художника. Это целая автобиография в зрительной форме, не имеющая себе равных. Его автопортретным исповедям, отражающим конфликт с окружающим миром, присущи духовная глубина и напряженность. В последнем рембрандтовском *«Автопортрете»* (1663) поражает усталое, нервное, с глубокими морщинами старческое лицо с глазами пытливого и мучительно всматривающимся в окружающий мир. Это взгляд человека, ценой горького опыта научившегося понимать самые важные и глубинные стороны жизни.

Питер Пауль Рубенс – центральная фигура фламандского искусства XVII в., творчество которого стало типичным выражением стиля барокко. *«Автопортрет с Изабеллой Брант – Жимолостная беседка»* – одно из полнокровных изображений счастливой семейной пары в европейской живописи.

Другой фламандец **Антонис Ван Дейк** за свою жизнь написал много автопортретов (не меньше, чем Рембрандт, и куда больше чем Рубенс и Йорданс). Самый талантливый ученик Рубенса, он перенял у учителя манеру трактовки поверхностей, но отличался от него по темпераменту. Нет серьезных сомнений в том, что Ван Дейк осознавал привлекательность своей внешности и образа, в котором старался предстать окружающим. Художник был личностью неуравновешенной, темпераментной, сумасбродной и, как все одаренные люди, считал себя вправе своевольничать, держаться надменно и заносчиво. Он не обладал ученостью возрожденческих мастеров, зато отличался эмоционально-взвинченной религиозностью. Самый ранний его автопортрет изображаетмышленного 15-летнего подростка. Затем автопортреты растут в размере и формате (от личного к погрудному, потом к поколенному), что отражает рост его уверенности в себе и своем портретном мастерстве. Получив награду от английского короля (золотую цепь и медальон с королевским изображением), Ван Дейк пишет *«Автопортрет с подсолнечником»*, где, указывая на цветок, приподнимает золотую цепь на груди. Несомненно, Ван Дейк выявляет себя скорее царедворцем, чем творцом – подсолнечник выступает недвусмысленным символом взаимоотношений подданного и монарха. Как цветок поворачивается к солнцу, черпая в нем силу и поддержку, так и подданному («чающему Солнца монаршего величия») надлежит столь же покорно следовать за государем.

Автопортрет Диего Веласкеса включен в огромное (более трех метров) полотно, получившее название *«Менины»* (фрейлины). Эта своеобразная и замечательно разработанная композиция представляет собой скрытое завуалированное восхваление искусства живописи и самого живописца. Художник изобразил свою мастерскую, расположенную во дворце, и себя за работой в тот момент, когда он пишет портрет короля и королевы. В центре оригинальной композиции стоит маленькая инфанта Маргарита с фрейлинами. С XVIII в. почти все мастера мыслили автопортреты как своего рода манифесты их стиля и темперамента (*Менгс, Давид, Энгр, Коро*).

Искусство **романтизма**, утверждая самоценность творческой личности, выработало новое представление о духовной независимости творца, наделенного даром обостренной восприимчивости и сострадания к чужим судьбам. В начале XIX в., когда писатели вводят в роман автобиографический образ разочарованного молодого человека, живописцы откликаются созданием подобных автопортретов. Неудовлетворенные, нахмуренные юноши смотрели полным ожиданием взглядом, у них беспорядочно свисали на лоб кудри, небрежно повязанные галстуки намекали на причастность к творческим кругам. К ним можно было отнести слова поэта: *«Все в мире не по ним»*. **Гюстав Курбе** пишет самого себя с удивительным упорством, его автопортреты отличает романтическое самолюбование. *«Мастерская художника (ателье), – «реальная аллегория, определяющая семилетний период моей художественной жизни»* (1855) – причудливое название, данное автором, заключает манифест, живописный монолог. Каждый реальный образ художник превратил в своего рода иллюстрацию абстрактного понятия-аллегии (Бодлер – это поэзия, молодая парочка в окне – свободная любовь). Зритель получает возможность заглянуть в творческую «кухню» и задуматься над проблемой взаимоотношения художника и общества.

В автопортретах Курбе господствует социальный пафос, а в изображениях Ван Гога и вплоть до Коринта и Бекмана – психологический. Так принципиальная полярность в истолковании темы становится очевидной. На рубеже XIX-XX вв. к автопортрету обращались для выражения личного мироощущения, собственной живописно-пластической концепции и внутренней духовной напряженности (*Ван Гог, Врубель*).

Накануне Первой мировой войны художники-**сюрреалисты** и представители «новой вещественности» вновь обратились к автопортрету, но трактовали его в более критичном духе (*Бельмер, Дик*). По тщательности и мастерству исполнения многих сюрреалистов можно считать родными детьми Ренессанса, подкинутыми на арену XX в. Сюрреалисты стремились достичь психологических состояний, при которых выходит на поверхность то, что обычно скрыто в глубинах души. Художнику предлагалось отказаться от заранее продуманного плана и устранить препятствия для самостоятельного роста художественного произведения. В итоге могло возникнуть нечто чудовищное с точки зрения непосвященного человека, но, преодолевая предубеждения, зритель должен был включиться в предложенную художником игру фантазии и погрузиться в его сновидческий мир.

Рене Магритт – глава бельгийских сюрреалистов, лирик авангардизма, который создавал свой индивидуальный стиль, поражающий парадоксальностью образного мировосприятия. Его произведения отличаются строгостью форм и отчетливой ясностью видения. Он создавал картины-сновидения, выписанные во всех подробностях, с загадочными названиями, врезающимися в память своей алогичностью. Его картины метафоричны, философски элегантны и неожиданны. Символика чиста и прозрачна, как стекла окон, которые он так любил изображать (тонкая филигранность мира: стекло разбито и, застывая в полете, ниспадают острые обломки, складываясь в ледяные опасные узоры). Художник считал, что никакую трактовку произведения нельзя считать окончательной, – ибо каждый должен прийти к пониманию картины путем собственных ассоциаций.

В *«Автопортрете художника за работой»* сидящий у мольберта автор рисует на холсте взлетающую птицу, образ которой, как талисман, часто встречался в его картинах, ассоциируясь со свободным полетом творческой души. Его техника точна и современна, сюжеты необычны и оригинальны, рисунок безупречен, а цвета необычайно сочны. Создавая совершенно неожиданные отношения между людьми и их добродушными «меньшими братьями», декором и подобию манекенов, художник придает сюрреалистическому воображению парадок-

сальность и солидность. Картина *«Попытка невозможного»* (1928) – это автопортрет художника, рисующего свою жену. Автор заканчивает писать руку обнаженной Жоржетты, стоящей перед ним. Художник фактически осознает, что под его кистью возникает не копия реальности, а **новая реальность**, словно это происходит во сне. Творец уподобляется Всевышнему, создающему человечество, а творчество – богоподобному состоянию.

В картине *«Фокусник»* (1952) изображен сам Магритт, сидящий за накрытым столом в куртке и жилете, с лицом без всяких эмоций. Перед ним тщательно выписанные тарелка, бутылка, стакан вина и буханка хлеба. У персонажа вместо двух – четыре руки: одна рука кладет в рот хлеб, две другие держат нож и вилку, в то время как четвертая наливает вино из бутылки в стакан. О картине, где показаны одновременно покой и движение, художник сказал: *«Ни приверженцам движения, ни тем, кто любит неподвижность, эта картина не понравится»*.

Заменяя давидовскую модель в картине *«Перспектива»* (*«Мадам Рекамье»* Давида) и персонажей Э. Мане в картине *«Балкон»* на тщательно выписанные деревянные гробы, Магритт призывает задуматься о бренности и хрупкости человеческой жизни (вещи переживают людей: уцелел беззащитный цветок, металлический треножник, даже легкая нарядная туника, а человек нет!). Изощряясь в подборе несовместимых, на первый взгляд, образов и предметов, создавая поразительные пластические метафоры, художник предлагает зрителю заняться своеобразной гимнастикой ума и души. Его удивительный импровизационный дар, неисчерпаемая фантазия создали тот неповторимый художественный сплав, который и в будущем станет подвергаться бесконечным интерпретациям. *«Мы видим мир вне нас и в то же время видим его представляем внутри себя. Таким же образом мы иногда помещаем в прошлом то, что происходит в настоящем»* (Р. Магритт).

Магритт предлагал друзьям и знакомым придумывать названия своим картинам. Название не должно было заключать в себе *описание* того, что на картине (ведь так никогда и не изображалось нечто, поддающееся описанию); оно должно было *приоткрывать* смысл картины, достаточно отчужденный для обывателя; быть благозвучным, взывающим к воображению зрителя и его потаенной реакции. Поощряя их фантазию, Магритт уточнял свои пожелания к этой интеллектуальной игре: *«Я думаю, что лучшее название для картины – поэтическое, совместимое с живыми эмоциями, которые мы испытываем, глядя на картину. Не пытаюсь объяснить нам что-либо, поэтическое название должно удивить и восхитить нас»*. В результате поощрялось такое название, где угадывался умственный процесс художника, вследствие которого он написал эту картину.

Испанский сюрреалист **Сальвадор Дали** очень рано проявил себя как человек чрезвычайно живого ума, пробуя писать в разных стилях и направлениях: в духе академизма, голландского и испанского реализма, футуризма, кубизма и кубизирующего реализма послевоенного времени. Поражая воображение зрителей, он утверждал свою монополию на гениальную непревзойденность. *«Автопортрет с шеей Рафаэля»*, *«Африканские впечатления»*, *«Автопортрет в обнаженном виде»*. Экстравагантностью натуры, внешней немотивированностью поступков, гипертрофированным честолюбием он преднамеренно создал почву для особого рода мифологизации собственной персоны: *«Я хотел быть Наполеоном, но решил стать Дали. Сюрреализм – это я»*. Художник дает следующую периодизацию своего творчества: *«Дали-Планетарный, Дали-Молекулярный, Монархический, Галлюциногенный, Дали-Будущий»*. И всем пяти периодам соответствует разное отношение к теме автопортрета. Художник образно отзывался о своем лице на автопортретах: *«Это перчатка моего я»*. Картина *«Дали в возрасте шести лет, когда он верил, что был маленькой девочкой, поднимающей кожу воды, чтобы обозреть спящую в тени моря собаку»* носит исповедальный, автопортретный характер, приоткрывая занавес над собственными пороками, необъяснимыми склонностями, лагентным, скрытым эротизмом его натуры. *«Дали, рисующий Гала со спины, с шестью запечатленными добродетельными оболочками глаз, условно отраженными шестью настоящими зеркалами»* – воплощение идеи многомерного, стереоскопически объемного пространства с целью достижения иллюзии осязаемости. Поиски конкурентоспособности живописи по отношению к фото и телеизобразительным возможностям. Эффект воздействия картины в картине: сидящие спинами к зрителю художник и его модель смотрят друг на друга в зеркало, словно замкнувшись в найденном трехмерном пространстве, а на самом деле – в своей духовной нерасторжимости, наедине со своими чувствами и мыслями. *«Увидел – запало в душу, и через кисть пролилось на холст. Это живопись. И то же самое любовь»* (С. Дали).

После долгого забвения, связанного с возрастающим влиянием абстрактной эстетики и стремлением изображать в живописи конструктивные элементы, автопортрет появляется вновь в 1960-е гг. у живописцев Новой фигурации, поп-арта и различных реализмов. Автопортрет любого художника – это счастливый случай, дающий повод для серьезных выводов.