

Наталья Злыднева

Автопортрет и автобиография художника

On Artists' Self-Portraits and Autobiographies

The article is devoted to the problem of self-portraiture in fine art in comparison with ego-texts written by artists. Many of the most prominent Russian painters of the twentieth century (Chagall, Petrov-Vodkin, Filonov, Malevich) were not only enthusiastic about the self-portrait genre, but also produced literary works about their own lives: they became authors of autobiographical prose, memoirs and poems. This article compares their life-writings and paintings in order to model the relationship between visual representation and verbal representation in twentieth-century culture. It raises the problems of self-presentation in the context of intermediality, with particular attention to how writing and painting deal with time and space.

Известно, что портрет – жанр наиболее прозрачный для семиотической интерпретации. Начиная с эпохи итальянского Ренессанса, когда портретное изображение выделилось в самостоятельный жанр из других видов изображения конкретного человека (киторского, надгробного, сакрального [лик Христа-Богочеловека на плащанице]), оно – в качестве означающего – обрело значительную степень самостоятельности по отношению к своему натурному референту (означаемому). На этом свойстве портрета замещать портретируемого основана его онтологическая функция, а именно, посредством *увекочивания* внешне-

телесной оболочки персонажа на том или ином материальном носителе преодолевать конечность существования конкретного человека¹. Это нашло отражение во множестве литературных сюжетов XIX и XX веков (*Портрет* Н.В. Гоголя, *Портрет Дориана Грея* О. Уайльда и пр.). Семиотичность портрета означает его чреватость словом – особую чуткость по отношению к наиболее развитой знаковой системе культуры, каковой является естественный язык. Характер отношения между названием картины и тем, что на ней представлено, соответ-

¹ Об этом свойстве портрета см. Топоров 1987.

ствует поэтической системе, господствующей в ту или иную эпоху европейского искусства. Однако название портрета – всегда внеконвенционально: оно сообщает имя изображенного на полотне (или в скульптуре) человека², и этим сообщает известную документальность – независимо от того, сохранилось ли в истории это имя. Разумеется, художественный смысл полотна не сводится к идентификации и поэтому степень сходства изображенного персонажа не так уж существенна для восприятия собственно художественного сообщения. Между тем, зерно вербально-

² Мы позволим себе опустить в рамках настоящей статьи более общую и важную проблему природы художественного изображения в целом (будь то человек или предметный мир), которая состоит в визуальном именовании объекта изображения: первичным уровнем считывания визуального текста является идентификация изображенного предмета (в составе натюрморта, пейзажа, исторической сцены и пр.) с классом объектов внешнего мира. Таким образом, любое изображение содержит в себе своего рода имя (в визуальной форме) и предполагает скрытый или явный диалог автора и зрителя, проблематизирующей это имя. В этом отношении названия натюрмортов часто выступают как тавтология: например, *Девочка с персиками*, *Натюрморт с селедкой* и т.п. Другое – в портретах.

сти уже посеяно и прорастает в сознании зрителя как предложенный ему коммуникативный акт.

Если портрет семиотичен, автопортрет как подкласс этого класса изображений семиотичен вдвойне. Изображение себя как *Я для Другого* предполагает двойную операцию замещения. По словам Ю.М. Лотмана, портрет как художественное воплощение идеи я, “как бы двойное зеркало: в нем искусство отражается в жизни и жизнь отражается в искусстве. При этом обмениваются местами не только отражения, но и реальности” (Лотман 2002: 365). Заметим, что идея портрета как зеркала, в котором взаимно отражаются жизнь и искусство, Лотманом приведена в метафорическом значении, в то время как для создания автопортрета в рамках миметической традиции зеркало является первейшим инструментом художника и выступает в своем буквальном смысле, как оператор индексальных означиваний.

В сущности, носителем личности художника служит каждый элемент создаваемого им произведения, каждый элемент несет на себе след руки автора. В этом смысле автопортретностью наделен мазок, рисунок, штрих, тип колорита –

все составляющие индивидуального стиля мастера. Однако только в жанре автопортрета индивидуальные характеристики почерка сливаются воедино с самописанием внешности художника, становясь объектом рефлексии. Авторефлексивная природа автопортрета разворачивается одновременно как Я-Я и Я-ОН, то есть, как зрительно познающая себя личность и при этом постоянно отсылающая к взаимодействию с Другим – в широком диапазоне этого диалога. Если портрет чреват словом, то автопортрет – это визуальная форма исповеди, дневника, мемуаров. Поэтому особенно напряженная коммуникация между словом и изображением возникает, когда художник, создающий свои автопортреты, берется за перо как хроникер собственной жизни. Некоторые эпохи особенно богаты такого рода совмещениями. К ним относится эпоха первой трети XX века в русском искусстве. В бурные времена исторического авангарда, а также позднее, в конце 1920 и начале 1930-х годов в России работала целая плеяда мастеров кисти, активно занимающаяся при этом сочинительством – причем, преимущественно в форме дневников, воспоминаний и

путевых заметок. В данной работе мы попытаемся наметить корреляцию между творчеством художника и его автобиографическими свидетельствами.

Автореферентность авангарда как одно из основных моделирующих свойств поэтики этой художественной формации была убедительно показана в трудах И. Смирнова и Р. Деринг-Смирновой (Деринг, Смирнов 1980). В живописи авангарда автопортрет как подкласс класса портретных изображений попадает в резонанс с установкой на автореферентность: не только существованию выросли роль и удельный вес этого жанра по сравнению с предыдущими эпохами (даже с романтизмом, где автопортрет составлял значимое ядро художественной формации), но подверглась изменению сама концепция. Если в автопортрете эпохи мимезиса художник имел целью представить Я Другому, то есть, взглянуть на себя со стороны и перекинуть мост к внутреннему самосозерцанию, то теперь, в начале XX века и на протяжении почти всей его истории автопортрет служил целям преимущественно уяснения/предъявления своего Я себе же самому (Я в Другом), и это существенно меняло

точку зрения, переводя ее во внутренний план, интериоризируя пространство и трансформируя его семантику, наподобие того, как строилась композиция в средневековой живописи³. Руководствуясь этой установкой, авторы подвергали зримый образ радикальному расчленению, вплоть до полного ухода от него – сводили его к маске, к вещи предметного мира, к беспредметной композиции. Это отразилось в авторских названиях, и прежде всего в них. Так свой этюд *Сарайчик* М. Ларионов называл автопортретом (некоторое сходство, действительно, усматривается), а городской пейзаж с изображением улицы В. Маяковский назвал *Желтая блуза*. *Автопортрет* (картина была написана одновременно со стихотворением *Улица*, в 1913 году). Среди беспредметных автопортретов следует упомянуть *Автопортрет* Д. Бурлюка (1914), в композицию которого введен графический элемент из иллюстраций художника для альманаха *Садок судей II* (1913), своего рода знак-индекс Эго. Использованный Бурлюком прием автоцитиро-

вания опирается на обширную практику введения изображения собственного произведения в портретные и особенно автопортретные композиции: она реализована в творчестве как западноевропейских художников (Э. Мане, В. Ван Гог), так и русских мастеров XX века. Так, на полотне П. Кончаловского *Автопортрет в сером* (1911) художник представил себя на фоне своего собственного пейзажа, висящего в рамке за спиной. Такого рода анфиладность изображения (по типу рекурсивного нарратива *mise en abyme*) восходит, несомненно, к барокко, а также любой другой поэтике, обращаясь к дурной бесконечности (отблески барокко в символизме). Здесь мы вплотную подходим к коммуникативной природе изображения зеркала в живописи. В (авто)портрете эпохи исторического авангарда зеркало больше не играло ведущей роли в создании изображения. Формально оно сохранилось – но изменились его функции. В автопортрете З. Серебряковой *За туалетом* (1909) наличие зеркала, в которое смотрится модель, предполагается сюжетом композиции. Парадоксально то, что здесь в качестве зеркала выступает сам зритель – именно в него вглядывается

³ О семиотике пространственной композиции иконы см. Успенский 1995.

изображенная на полотне молодая женщина, именно перед ним совершает свой утренний туалет. Имеем ли мы дело с отражением в зеркале или это мы сами отражаем его? Сомнению теперь подвергается достоверность зрения, зрительского восприятия, попадающего в зону зазеркалья. Авторепрезентация художника тем самым основана на двойном парадоксе: в игру вступает метанаррация, которая возводится в квадрат благодаря свойствам жанра.

Важнее отражения в зеркале было другое свидетельство – свидетельство почерка, мотивики мастера, очищенной от внешней семантики формы как таковой. Авторефлексия неизбежно вытеснялась из визуального пространства, однако образовывала параллельное пространство – пространство слова. Произведения обрастали авторскими комментариями – в виде трактатов у Малевича или нарративов о возникновении сюжетов, а также теоретических исследований у Кандинского. Что же касается собственно автопортретов, разросшееся в них, но при этом скованное языком чистых форм, Я словно выплескивалось в область вербального и получало развитие в дневниках и мемуарах худож-

ников. Разумеется, авторские жизнеописания (включая хронику событий, путевые заметки-травелоги, размышления о собственном творчестве) художники создавали и раньше – достаточно вспомнить имена Верещагина, Репина, Сурикова, Иванова и многих других. Однако именно в первой трети XX века установилась прямая коммуникация между автопортретными изображениями и вербальными текстами того же автора. Это общий механизм. Между тем, модели этой коммуникации существенно различаются, демонстрируя широкий диапазон интермедальных связей. Остановимся на наиболее характерных примерах автопортретной живописи XX века в сопоставлении с эготекстами художников.

Начнем с М. Шагала. В творчестве этого художника насчитывается более 200 автопортретов – они нарративны, часто содержат развитый набор атрибутики (см., например, *Автопортрет с семьей пальцами*, 1913), включены в состав жанровых композиций (*Над городом*, *Я и моя деревня* и пр.), а также содержат метафорические переносы. Так, по небу многих картин Шагала летают (наряду с любовниками) часы-

ходики (с крыльями и без, уподобленные распятию, рыбе, птице). Первое изображение напольных часов с маятником – в технике гуаши – было создано еще на заре творческого пути мастера, в 1914 году в Витебске. Поздние обыгрывания этого мотива являются авторской цитатой и метафорой, возвращающей художника в мир его малой родины, начала жизни. Автобиографическая проза М. Шагала представляет наиболее спрямленную проекцию визуального в область вербального: в книге *Моя жизнь*, особенно в начале, где описываются детские годы автора, доминируют настоящее время и назывные предложения, в которых мир предстает наподобие статичных вневременных картинок – в полном соответствии с примитивом раннего творчества мастера:

В хлеву стоит корова с раздутым брюхом и смотрит упрямым взглядом. Дедушка подходит к ней и говорит: “Эй, послушай, давай-ка свяжем тебе ноги, ведь нужен товар, нужно мясо, понимаешь?” Корова с тяжким вздохом валится на землю. Я тяну к ней руки, обнимаю морду,

шепчу ей в ухо: пусть не думает, я не стану есть ее мясо; что же еще я мог? Корова слышит шорох травы на лугу, видит синее небо над забором [...] Уже вечер. Голубые звезды. Фиолетовая земля. [...] Субботний ужин – отец чисто вымыт, в белой рубашке, от него так и веет покоем. Хорошо (Шагал 1994).

Типологическая особенность языка примитива в живописи как раз и состоит (аналогично назывному стилю в прозе) в редукции предикатов: здесь нет действий и состояний, господствуют имена – предметы, фигуры, лица, расположенные, как правило, равномерно по всему изобразительному полю, отрицая принцип иерархии. У Шагала даже полеты-парения влюбленных (с автопортретным изображением самого художника и его юной жены) – преподнесены статично, назывательно. Своеобразным именем являются и летающие часы с маятником – этот символический автопортрет мастера.

Иной тип подобного рода косвенного автопортрета встречаем в творчестве Г. Рублева: на его натюрморте 1930 года *Письмо из Киева* среди прочих

предметов на столе (чашка, лимон, ножницы) изображены конверт с надписью от руки: “Егору Рублеву”, а рядом – брошюра *Доклад Сталина*, название также прописью. Адресованное самому себе письмо и актуальный документ политической жизни сосуществуют в едином пространстве примитива: предметы нарочито огрублены, стол представлен в проекции сверху, типична и ковровая композиция, равномерно заполняющая округлую плоскость. Стилизация под примитив в творчестве художников конца 1920-х годов совпадала с направленностью левого искусства в целом, с идеями представителей “литературы факта”, воззвавших обратиться к документальной прозе, документу, факту, а также к непрофессионалам, которые свободны от груза художественной традиции. “Газетчики, выше голову!”, – призывал один из ее главных идеологов Сергей Третьяков в сборнике ЛЕФ’а, а Осип Брик в той же книге писал, что “жанр мемуаров, биографий, воспоминаний, дневников становится господствующим в современной литературе и решительно вытесняет жанр больших романов и повестей, доминировавших до сих пор” (Литература факта

1929). В очерке С. Третьякова *Сквозь непротертые очки* при описании полета на самолете активно вводится настоящее время, которое усиливает эффект сопричастности происходящему. В тексте доминирует концепт зрения – словоформа *видеть* и концепт зрения встречаются в одном только абзаце 7 раз:

Сорняки в полях расходятся кругами, как экзема. Отдельных растений *не видать*, а породы растений живут кольцами, налетами, пузырями. Изменение цвета почв *лезет в глаза*. Нет действующих лиц. Есть действующие процессы. Сцены ревности, драки и объятия отсюда *не видны*, а деревни однотипны, как листья кустарника одного *вида*. Но зато отсюда *видны* хозяйственные районы, тучность урожаев и костлявая худоба недородов. Отсюда *видны* болезни уездов, нарывы районов, малокровие рек. Крохотный хлебный вредитель, иссушающий мертвой желтизной целые гектары, отсюда *видней* и грознее, чем издевательски крошечный, без-

молвный, попыхивающий то белым, то черным предмет, который на земле называется локомотивом (Литература факта 1929).

Настоящее в виде документальной фиксации *увиденного* в текущий момент сближает документальную прозу с пространственными искусствами – живописью и графикой. Все это близкородственно *наивному* искусству или его стилизациям. Уход примитива от школьной традиции стал результатом верификации события, которое существует не само по себе, а как факт его предъявления зрителю. Автопослание Георгия Рублева, рукописно *задокументированное* в натюрморте (чему способствует соположенность с брошюрой доклада), ходики Шагала – это свидетельства эпохи, перекидывавшей мост от традиционного автопортрета к достоверному представлению художниками истории своей жизни в слове.

Проза Шагала оперирует категориями пространства и тем самым изоморфна изображению. Между тем, проблема соотношения визуального и вербального в автопортретировании подводит прежде всего к проблеме времени в про-

странственном искусстве, перекидывающем мост к художественному слову, литературе как временному искусству. Как указывал Н.М. Тарабукин в своей статье о портрете в знаменитом сборнике *Искусство портрета*, подготовленном в стенах ГАХН⁴ и опубликованном в 1927 году, “автопортрет, каковым оказывается, в конечном счете, всякий подлинный портрет, постигает личность ‘другого’ не как ноумен, а как феномен” (Тарабукин 1927: 174). Великие живописцы прошлого, по мнению исследователя, писали портрет-биографию: таков, например, автопортретный опус Рембрандта (Тарабукин 1927). Тарабукин усматривал биографичность рембрандтовских портретов в введении стилистических маркеров времени: динамичной структуры живописной поверхности, сотканной из наслаения мазков и подвижности колористической гаммы. Именно движение живописной массы

⁴ ГАХН – Государственная Академия Художественных Наук, научно-исследовательский институт в Москве (1921–1926). Ученые разных гуманитарных дисциплин стремились к комплексному изучению явлений литературы и искусства, руководствуясь идеями Г. Шпета, директора и научного вдохновителя коллектива.

адекватно передавало, по мнению Тарабукина, время жизни художника. Но исследователь считал, что автопортрет-биография к настоящему времени – то есть к 1920-м годам прошлого столетия – оказался вытесненным портретом-характеристикой, а вслед за последним на первый план выдвинулся портрет-натюрморт и портрет-пейзаж, что привело к упадку жанра⁵. Позволим себе порассуждать в этом направлении. Действительно, высокий статус метонимического (авто)изображения в авангарде определялся базовыми принципами авангардной поэтики. Башмаки Ван Гога, сарайчик М. Ларионова или маленький черный квадратик рядом с подписью на полотнах Малевича представляли Я художника в виде вещи. Однако на этапе позднего авангарда, а также в толще альтернативного (параллельного) авангарду развития живописи, жанр автопортрета активизировался с новой силой. Причем у тех художников, которые были особенно склонны к вербальной рефлексии относительно собственной жизни: помимо жи-

⁵ О контаминации портрета и пейзажа в живописи 20 века см. Злыднева 2019.

вописи занимались поэзией, писали дневники, автобиографические повести, мемуары.

В стилевом и мировоззренческом отношении авторы автопортретов, обратившиеся к мемуарной прозе, дают очень широкий спектр творческих реализаций. Крайним вариантом, например, является беспредметный автопортрет К. Редько *Формула моего Я* (1923); характерно, что художник оставил литературное наследие – *Парижские дневники* 1920-х гг. Однако обратимся к более классическому полюсу автопортрета-биографии по Тарабукину – к творчеству К. Петрова-Водкина, поскольку переключка между автопортретным изображением и мемуарной прозой здесь наиболее ярко выражена. С 1907 по 1929 гг. мастер создал множество автопортретов, количественно сопоставимых с портретами. Биография как время жизни обозначена в этих произведениях динамичным мазком, а также сочетанием временных планов: так, на *Автопортрете* 1929 года на заднем плане помещено неясно различимое лицо девочки, дочери художника, возникающее как бы в дымке воспоминания – время жизни зрелого мастера здесь совмещено с мотивом

детства, своего удаленного прошлого и вставшего рядом настоящего. Это время, увиденное издали, из-за горизонта будущего – одно из проявлений сферической перспективы, теория которой была разработана художником на основе сюжетных композиций. В автопортретах возникла гипербола: скругленное пространство переводит микромир собственной жизни художника на уровень планетарный, тем самым производя разотождествление индивидуального, условием существования которого становится живопись как таковая. Автопортреты Петрова-Водкина с их сгущением примет времени, морщинами и одутловатостями на лице, отсылают к рембрандтовской традиции. Это Я-ОН автопортреты – состояния души художника, отразившиеся в его вглядывании в зеркало и обращенные к невидимому собеседнику. Автопортреты Петрова-Водкина соответствуют его прозе, однако иначе, чем у Шагала. В повествовательной структуре автобиографической повести *Пространство Эвклида* (первая публикация – 1933 г.) доминирует дескрипция, эпический масштаб, размышления об этапах складывания собственной личности. Фактур-

ность манеры письма образует параллель к фактурности живописи. Современники разошлись в оценке прозы художника. Ю. Тынянов отмечал свежесть языка, сочность образов (“Литературные качества книги высокие” (Русаков 2000: 41), хотя и с оговоркой (“это в той же мере ‘мемуары’, как, напр[имер], ‘Детство’ Горького”). Горький откровенно ругал художника. Так же критически был настроен и Нестеров (Русаков 2000: 42), писавший: “Писания его пером куда выше писания его кистью” (Петров-Водкин 2010: 41–42). Нам интересны здесь, однако, не литературные достоинства и недостатки, а признаки расхождений между приемами авторепрезентации в прозе и живописи. В главе *Портрет*, наряду с описанием, как объем вторгается в плоскость холста (создавая то самое сферическое пространство), Петров-Водкин дает свой словесный портрет времени, когда молодым начинающим художником он приехал в Мюнхен. Перед читателем выстраивается целый каталог атрибутов костюма и национальных идентификаций:

Необходимо напомнить о моей внешности, о

темно-зеленой моей блузе, выцветшей под дождями и солнцем, о штанах, забитых в высокие сапоги, о клетчатой кепи и о тигровом плече, висящем на моем плече [...] Это напоминание о моей внешности разъясняет вопросы разнообразных людей, обращавшихся ко мне в этот злополучный день: австралиец ли я, цыган ли, мадьяр ли, не были ли мои родители неграми (Петров-Водкин 2000: 449).

Такого рода дескриптивность, между тем, приходит в противоречие с выделением отдельных деталей лица при создании собственного вербального портрета: в описаниях Петрова-Водкина доминирует нос (что заставляет вспомнить Гоголя), и автор задается риторическим вопросом: “Неужели нельзя по этой зарисовке прочесть несложную биографию такого носа, подчинившего своему влиянию все остальные чувства?” (Петров-Водкин 2000: 470). Моделирующая роль носа не только в описании, но и в представлении истории жизни человека характерна. Здесь устанавливается переключки с общими прин-

ципами изобразительности, широко оперирующей метонимией. Между тем, если проза тяготеет к категориям живописи, последняя, наоборот, обнаруживает склонность к особенностям словесного искусства. Так, спецификой живописи Петрова-Водкина является насыщение изображения временем. Совмещение разных временных планов в составе единой композиции, как мы уже видели на примере автопортрета 1929 года, характерно для многих сюжетных композиций мастера – примером может служить *Смерть комиссара* (1928) с ее визуальной фиксацией событий до и после гибели воина. Сферичность пространства перетекает здесь в круговорот времени, присваивая свойство словесного искусства. Таким образом, визуальный и вербальный автопортреты у этого художника как бы меняются местами, заимствуя у другого вида искусства его базовые характеристики.

Иная модель соотношения визуального и вербального в автопортретном описании представлена в творчестве Павла Филонова. Автопортретов у Филонова не много, но они открываются с неожиданной стороны, если рассмотреть их в контексте вербального

наследия мастера – его *Дневников* 1930-х годов (Филонов 2000) и *Автобиографии* (Филонов 2000). Изображение и слово Филонова подчинены единому принципу: в *Дневниках* подробно фиксируются события ежедневной жизни, и их дробный ритм вторит мозаической полихромии полотен мастера зрелого периода. Но особенный интерес представляет *Автобиография* Филонова, написанная раньше дневников, в апреле 1929 года в Ленинграде. Это не литературный текст, поэтому – в отличие от прозы Петрова-Водкина и мемуаров Шагала – в тексте нет установки на экспликацию кода, на план выражения. Между тем, здесь обнаруживаются специфические черты языковой коммуникации, значимые для понимания типологии авторепрезентации мастера. Документ написан от 3 лица единственного числа: Я заменено на ОН, отстраненность собственного Я проявляется и в обилии пассивного залога в глагольных формах (*была сделана, был послан, им продан, была написана, было поручено* и т.п.). Имеет место колебание между крайностями – сочетанием косвенного обозначения (уход от фронтального взгляда [*Мать брала в стирку белье*] и

тавтологии взгляда как бы особенно прицельного [*Отец был кучером, затем, недолго, извозчиком*] в назывании профессий родителей. Самоопределение уводит опять же от названия основной профессии: *исследователь* – 8 раз и слов с морфемой *-дел* (*сделано, делает* и т.п.) и раз против словоформы *художник* 4 раза и *живопись* 4 раза (на текст объемом 6880 знаков с пробелами). Наконец, обращает на себя внимание обилие негативных конструкций с отрицательной частицей и без нее: *отклонил, не были приняты, не берет, не продает, отказался*. Формальные особенности текста находят прямое продолжение и развитие в двух графических автопортретах Филонова: оба изображения скрывают лицо. В автопортрете 1911 года на переднем плане изображена костлявая рука – это рука покойника, мотив разлагающейся плоти, который нашел выражение в полотнах этого времени, и особенно в картинах *Пир королей, Адам и Ева*. Авторское Я подвергается здесь символической самоликвидации посредством мотива умерщвления тела. Доминанта руки в рамках созданной Филоновым теории аналитического органического искусства выступа-

ет также как символ *сделанности живописи*. Акцентированная рука отсылает к архаическому единству рука-делоритуал, заставляя вспомнить отпечатки ладоней в палеолитических пещерах – древнейший сакральный символ. Второй автопортрет создан намного позже, в 1925 году: это трехчетвертное изображение автором себя со спины, и оно сигнализирует об уходе рассказчика-портретиста от позиции Я к позиции ОН. Рисунок демонстрирует принцип отказа от коммуникации со зрителем. Линия жизни как ломаная линия контура фигуры художника обретает метафорическое звучание в свете почти одновременной *Автобиографии* с ее обилием негативных конструкций.

Интересно, что примерно в начале века ряд автопортретов со спины, то есть, с демонстрацией ухода от общения с внешним миром, создает и другой художник – Леонид Пастернак, отец выдающегося поэта: примером может служить пастель *У окна. Осень* (1913). Традиция изображения человека со спины восходит к европейскому романтизму – немало примеров такого рода можно найти в творчестве немецкого романтика XIX века Г. Фридриха, где отвернувши-

ся от зрителей персонажи зачарованно погружены в созерцание расстилающегося перед ними героического пейзажа. Л. Пастернак, который, подобно многим своим коллегам-современникам, был не чужд автобиографической рефлексии, оставил обширные воспоминания. При этом не случайно, что в художественном наследии мастера – множество портретов и фронтальных автопортретов. Однако интересен именно опыт его периодических уходов от отражений в зеркале. Взгляд на себя со стороны, это перелистывание времени – одновременно и отказ от ушедшего в прошлое форсированное Я футуристов, и проекция мемуарного повествования, в которой мемуарист стремится к балансу объективности описания событий и личной сопричастности к ним.

Наконец, особый случай взаимодействия автопортрета и эго-текста художника мы находим в творчестве К. Малевича. Создатель супрематизма написал несколько автопортретов в разные стилиевые периоды. Активное обращение к этому жанру у Малевича обусловлено сильным компонентом нищестанства в его творческом сознании. С точки зрения нашей пробле-

матики наиболее интересна картина 1933 года *Художник. Автопортрет*. Художник представил себя как портрет-маску – в костюме итальянского Возрождения. В композиции зоны традиционного мимезиса – *натурных* лица, рук и одежды, тонального колорита и трехмерной глубины кадра – парадоксально сочетаются с зонами, хранящими память о супрематическом эксперименте (открытый цвет в его архаической триаде *черный-красный-белый*, акцентированная двумерность изображения). Точка зрения на изображенного снизу задает героическую интонацию, в связи с чем исследователи справедливо указывали на иносказательный план общей риторики полотна – тему вождя (Katsnelson 2006). Акт самопортретирования в модальности воли и при этом карнавальной иронии становится коммуникативным жестом художника, а сам портрет – документом автобиографии. Супрематический компонент композиции – это идентификатор творческого пути мастера. Цитаты ренессансной стилистики и признаки творческого пути зеркально противопоставлены, репрезентируя изображенного как Творческую Личность в истории.

Напрашивается аналогия с *самообоживанием* в автопортрете Хлебникова (Лоцилов 1998). Значимость жеста руки в портретах позднего Малевича – важная риторическая составляющая изображения: этот жест иногда относят к иконографии Спасителя. В репрезентации своего образа как человека *творческого* есть и след лютеранства: автопортрет портрет Малевича обнаруживает аналогии с автопортретами А. Дюрера 1500 года, а также портретом близкого к кругу розенкрейцеров английского алхимика начала XVII века Роберта Фладда (Мельников 2007). В ряду знаков идентичности акцентирована и подпись художника в виде черного квадрата в левом нижнем углу полотна – своего рода логотип изобретателя супрематизма.

Зрителю предложено моделировать рассказ от лица автора о месте выдающейся личности в истории искусства, однако, этот рассказ подвергается постоянному ироническому остранению, в результате которого позиция зрителя вытесняет позицию нарратора. На месте зримого – эго-текст автора как риторический поступок и имплицированное слово в форме взаимоотношенностей лица-жеста рук–

подписи. Выстраивается следующая последовательность идентификаций: портретное сходство с автором индексирует я-тело, затем – исторический костюм приводит в движение идентификацию на аксиологической оси по признаку *ренессансная личность*; карнавальность (лицо уподоблено ярмарочной фотографии в отверстии картонной декорации-манекене) оспаривает первичную идентификацию; жест руки приводит в движение механизм фатической функции, отсылая зрителя к статьям и манифестам автора (имплицитированный вербальный комментарий) и направляет его взгляд к супрематическому стилю костюма; последний, в свою очередь, оспаривает идентификацию исторической традиции, образуя зазор между традицией и авангардным прорывом, чем акцентируется значимость последнего; заключительный этап – сигнатура в виде черного квадрата переводит все изображение в целом в метанарративную конструкцию. Наконец, двойное название – *Художник. Автопортрет* – читается в русле колебательного движения нарратива от рассказчика к читателю/зрителю и обратно (как палиндром), чему вторит кас-

кадно-ступенчатый процесс идентификаций с последовательной отменой каждого предыдущего этапа.

В отличие от рассмотренных нами выше примеров, Малевич не писал дневников. Однако известно, что, наряду с созданием множества трактатов и статей по искусству, он пробовал себя в поэзии. Есть у него и *автопортретное* стихотворение *Художник* 1920 года, своего рода дневник в поэтической форме (Малевич 2000). В сравнении с живописным автопортретом 1933 года нарратив текста разворачивается в направлении обратного развертывания. Стихотворение написано свободным стихом с выделением строк графикой и с трехчастной (сонетной) кольцевой структурой (тема “художник и мир” прерывается темой “художник в истории”, а затем возвращается к первой теме), и общей ритмической организацией мотивного ряда. Частотно выделены слова *мир* (вещей, бесконечный, скрытый, меняющийся, на грани) – 11 раз, *художник* (в синонимическом ряде – открыватель, индивидуальность, протестантский, счастливец) – 12 раз, и относящиеся к семантике *зрения* лексемы (созерцать, смотреть, глазами, видеть/не

видеть и др.) – 18 раз. Среди других лексем-концептов значимы *тайна, завеса, грань*, а также семантическое поле слова *речь* (говорить, рассказывать, слово). В организации риторической структуры выделяются параллелизмы и амплификации при почти полном отсутствии тропов. Последнее сближает стихотворение со статьями Малевича на темы теории прибавочного элемента (стихотворение написано в тот период, когда художник работал над своей теорией). Квинтэссенция смысла текста может быть выражена конструкцией, близкой к палиндрому: *художник видит мир как мир видит художника*. При этом акцентировка пограничья, эксплицированного словами *завеса, грань, открытие, тайна*, запускает механизм инверсирования. То есть, речь идет о зеркале, в которое смотрится художник, рассказывающий о мире, в то время как последний, в свою очередь является отражением вглядывающегося в него художника (*художник зрит мир versus мир зрит художника*). Авторский поэтический контекст такого рода указанный акцент поддерживает: с одной стороны, следует вспомнить стихотворение Малевича “Мы разграничили, /

Мы грань Новой Культуры Искусства” (1918), а с другой – манифест Малевича *Супрематическое зеркало* 1923 года (то есть, времени написания рассматриваемого произведения), сводящий мир к нулю. Зеркало выступает знаком центрально-осевой симметрии, а грань – агентом безграничности. Такая инверсивно-центрическая схема позволяет рассматривать данное стихотворение как вербальную проекцию живописного эготекста мастера. Следует, однако, обратить внимание на то, что в противоположность изображению, построенному на основе рассказа о себе, и истории с постоянной меной точек зрения и игрой истинных/ложных идентификаций, что вовлекает зрителя в активное конструирование собственной версии повествования, вербальный текст, напротив, ориентирован на зрительный код. Автопортретное изображение и стихотворение зеркально отражают друг друга, медиально трансформируясь в свою противоположность (изображение риторически репрезентирует слово, в то время как в стихотворении доминирует зрительное начало).

Есть между ними и зона взаимного наложения. Так, аван-

гардный художник как открыватель нового назван в стихотворении *протестантом*, а картина, как уже говорилось, изобилует цитатами из лютеранских визуальных *текстов* – *Автопортрета* А. Дюрера и портрета Р. Фладда неизвестного автора. Не случайно риторической патетике картины Малевича вторит его стихотворение “Идите по стопам моим / говорит каждый вождь” (1924). Множественности точек зрения нарративного сообщения картины соответствует открытая риторически-вопросная концовка стихотворения. Наконец, общий пафос текста с его идеей исключительности индивидуального подвига художника, соответствует теме картины, которая обращена к идее значимости личности мастера в искусстве Возрождения и которая – по версии автора – кульминировала в подвиге супрематизма⁶.

На основе сопоставления автопортретов и эго-текстов художников видно, как доминирующие мотивы и формы автобиографий обнаруживают зависимость от литературных и историко-культурных сте-

реотипов, в то время как живопись эти стереотипы последовательно разрушает. Предложенные рассуждения приводят к выводу, что в контексте поэтики авангарда, ориентированной на автокоммуникацию и колеблющейся в широком диапазоне взаимодействия Я-Я и Я-ОН, автопортрет в первой трети XX века оспаривает первенство у жанра литературной автобиографии. Визуальное автометаописание в автопортрете, выступая то параллелью к вербальному описанию Я в автобиографиях, мемуарах эго-текстах художников, то зеркальным противопоставлением, остро реагирует на специфику естественного языка, литературного повествования, стихотворной формы. Автопортрет в живописи русских художников указывает на тесную связь литературы и искусства в русской традиции, претерпевшей трансформацию в авангарде, но не ушедшей со сцены культуры. Это тот случай, когда – вслед за знаменитым призывом Хлебникова – слово (на этот раз самих живописцев) смело пошло за их живописью.

⁶ Более подробный анализ стихотворения Малевича *Художник* в сопоставлении с автопортретом 1933 года см. Злыднева 2011.

Библиография

Злыднева 2011: Н.В. Злыднева, *“Художник” Малевича: стихотворение versus картина // Художник и его текст*, под ред. Н.В. Злыдневой, М.Л. Спивак и Т.В. Цивьян, Наука, Москва, 2011, с. 79–87.

Злыднева 2019: Н.В. Злыднева, *И где-то за стволами море: к проблеме контаминации жанров в живописи XX века // О семиотике и ее исследователе. Памяти Маргариты Ивановны Лекомцевой*, под ред. Н.В. Злыдневой, Л.Н. Киселевой и Е. Фарыно Ruthenia, Тарту, 2019, с. 105–128, <<http://www.ruthenia.ru/document/553089.html>>, последнее посещение 14.07.2019.

Деринг, Смирнов 1980: И.Р. Деринг-Смирнов и И.П. Смирнов, *Исторический авангард с точки зрения эволюции художественных систем*, «Russian Literature», 1980, VIII, pp. 403–468.

Литература факта 1929: *Литература факта. Первый сборник материалов работников ЛЕФ’а*, 1929, <<https://lit.wikireading.ru/30451>>, последнее посещение 28.09.2017.

Лотман 2002: Ю.М. Лотман, *Портрет // Ю.М. Лотман, Статьи по семиотике культуры и искусства*, Академический проект, Санкт-Петербург, 2002, с. 349–375.

Лоцилов 1998: И.Е. Лоцилов, *Автопортрет Велимира Хлебникова 1909 года: к вопросу о границах личности поэта // Studia Russica Helsingensia et Tartuensia VI. Проблема границы в культуре*, ред. Л. Киселева, Tartu Ülikooli Kirjastus, Тарту, 1998, с. 155–183.

Малевич 2000: К. Малевич, *Поэзия*, сост. А.С. Шатских, Эпифания, Москва, 2000, с. 21.

Мельников 2007: Л. Мельников, *Загадка Малевича, «Природа и человек (Свет)»*, 2007, 1, с. 34–35.

Петров-Водкин 2000: К.С. Петров-Водкин, *Пространство Эвклида // К.С. Петров-Водкин, Пространство Эвклида*, Азбука, Санкт-Петербург, 2000.

Русаков 2000: Ю. Русаков, *Петров-Водкин и его автобиографическая проза // К.С. Петров-Водкин, Пространство Эвклида*, Азбука, Санкт-Петербург, 2000, с. 5–52.

Тарабукин 1927: Н.М. Тарабукин, *Портрет как проблема стиля // Искусство портрета*, под ред. А.Г. Габричевский, Государственная Академия Художественных Наук, Москва, 1927, с. 159–193.

Топоров 1987: В.Н. Топоров, *Тезисы к предыстории “портрета” как особого класса текстов // Исследования по структуре текста*, отв. ред. Т.В. Цивьян, Наука, Москва, 1987, с. 278–288.

Успенский 1995: Б.А. Успенский, *Семиотика иконы // Б.А. Успенский, Семиотика искусства*, Школа: Языки русской культуры, Москва, 1995, с. 221–296, <<http://elar.urfu.ru/bitstream/10995/1627/1/philolog-ahp-15.pdf>>, последнее посещение 14.07.2019.

Филонов 2000: П.Н. Филонов, *Дневники (1930–1939)*, сост. и вступ. ст. Е.Ф. Ковтуна, Азбука, Санкт-Петербург, 2000.

Шагал 1994: М. Шагал, *Моя жизнь*, Эллис Лак, Москва, 1994, <http://lib.ru/MEMUARY/SHAGAL/my_life.txt>, последнее посещение 14.07.2019.

Katsnelson 2006: A.W. Katsnelson. *My Leader, Myself? Pictorial Estrangement and Aesopian Language in the Late Work of Kazimir Malevich*, «Poetics Today», 2006, 27, 1.

