

Е.В. Орловская

Живописный автопортрет в изобразительном искусстве Алтая второй половины XX в.

Одной из важнейших проблем современности является проблема становления и самореализации личности. Её определение как важнейшей жизненной ценности имеет огромное значение для духовно-нравственного воспитания и, следовательно, для самоопределения человека в социуме.

Выявляя степень изученности проблемы, мы приходим к выводу, что многомерность феномена личности в равной мере исследуют философия, социальные и естественные науки. Современные ученые выстраивают концепцию личности на основе разнообразных подходов и методологических установок. Однако необходимо заметить, что если в философии, психологии, социологии и других смежных науках проблема личности разработана достаточно широко, то в искусствоведении к исследованию личностных аспектов художественного образа обращаются немногие ученые и освещают эти вопросы в основном в контексте разработки общих теоретических проблем искусства.

В современном искусствознании наблюдается пристальный интерес к проблеме самоидентификации творческой личности. Наиболее адекватной формой самовыражения художника как личности является автопортрет, в котором в полной мере проявляется диалектика внутреннего состояния творческой личности.

В изобразительном искусстве Алтая второй половины XX в. автопортрет занимает далеко не последнее место. Многие художники обращаются к этому непросто жанру и пробуют осмыслить свой внутренний мир через художественный образ. Автопортреты алтайских художников немногочисленны, но достаточно разнообразны.

Развитие жанра автопортрета в алтайском изобразительном искусстве во второй половине XX в. происходило в тесной связи с исторической и социокультурной обстановкой в регионе посредством ассимиляции традиций западноевропейского и отечественного автопортрета. Спецификой региона к середине XX в. являлось отсутствие своей художественной школы и национальных традиций в портретной живописи. Если в алтайском пейзаже к этому времени сложились вполне определенные художественные традиции, то автопортрет как жанр не получил подобной разработки в искусстве Алтая и не имел самостоятельного значения. Выпускники художественных училищ и вузов страны съезжались в Алтайский край из различных регионов, воплощая в творчестве локальные черты своей учебной школы. Эти черты постепенно сглаживались

по мере погружения художников в природное, историко-культурное и художественное пространство Алтая. Тем не менее концентрация и взаимообусловленность многообразных эстетических установок повлияли на развитие в алтайском изобразительном искусстве второй половины XX в. автопортретов практически всех существовавших в данный период в российском искусстве стилей и направлений: реалистический, авангардный, романтический, наивный.

Раскрытие формальных признаков автопортретов алтайских художников проводилось автором на основе классификационной схемы, включающей такие параметры, как форма произведения, его формат, вид, характеристика по количеству фигур и композиционному построению.

Использование прямоугольной или квадратной формы холста в автопортретах напрямую связано с ориентацией алтайских художников на реалистическое направление в искусстве. Овальная и круглая форма, а также овал, вписанный в прямоугольник, свойственны произведениям романтического направления, так как оптически напоминают зеркало, являющееся предметом ретрансляции внутреннего мира человека в окружающую сферу. Ярким примером романтического автопортрета и по содержательным, и по формальным признакам является автопортрет О.А. Кипренского, написанный в 1820 г.

Анализ произведений по формальным признакам позволяет выявить преобладание станкового и малоформатного автопортрета в алтайской живописи (И.А. Леденева, Л.С. Кульгачева, Н.Г. Акимова и др.). Именно такие формы дают возможность глубже раскрыть внутренний мир, выразить специфическими художественными средствами (построение композиции, пространственные соотношения, колористический строй и др.) состояние художника. Небольшой размер полотна (в отличие от крупноформатных работ) позволяет оптически добиться «близости» к зрителю, не подавлять его, а вступать в равноправный диалог.

Наряду с разработкой станкового и малоформатного автопортрета художники обращались и к крупному формату. Крупноформатные произведения характерны для творчества В.Ф. Добровольского, А.П. Ботева и И.Р. Рудзите. Учитывая многолетнюю работу в области монументально-декоративного искусства, можно понять закономерность в обращении В.Ф. Добровольского к крупной изобразительной форме в автопортрете (автопортреты 1961 г., 1989 г.).

В творчестве А.П. Ботева отмечается тенденция к слиянию жанров: объединение структурно-жанровых элементов портрета-картины и картины-портрета являются для него основными творческими задачами. И.Р. Рудзите обращается к воплощению ретроспективной тенденции в автопортрете («Портрет в стиле Ренессанса», 1971 г.). Крупный формат произведений способствует усилению значительности замысла и претворению в портрете традиций искусства Возрождения с его ориентацией на большую форму и представления о человеке как высшей ценности бытия. Стремление к монументализации является и отражением эпохи с характерным желанием представить значимость человека-художника, его самоценность, его немаловажное значение в социуме как духовного носителя высоких идеалов и моральных ценностей.

Для крупноформатных произведений, сочетающих элементы автопортрета и жанровой картины, закономерным является обращение алтайских художников к многофигурным композициям, что свидетельствует прежде всего о проявлении западноевропейских и русских традиций включения своего изображения в жанровую картину (А.П. Ботев. «Жаркое лето в Горячем Ключе», «Диалог») либо о попытке создания концептуального автопортрета с индивидуальной трактовкой определенных явлений жизни (И.С. Хайрулинов. «Автопортрет с внучкой»). Но подобные композиции не имеют в алтайском искусстве доминирующего значения и ограничиваются единичными случаями.

В алтайской живописи второй половины XX в. отмечены автопортреты практически всех композиционных схем (головные, оплечные, погрудные, поясные, поколенные). Причем обозначить преобладающее значение какой-либо композиционной схемы достаточно сложно, так как в алтайском автопортрете все возможные постановки получают активную разработку. Использование той или иной схемы зависит от индивидуальности художника, конкретности образа и меры самовыражения в автопортрете. Это можно проследить на примере творческих исканий одного и того же художника. Так, например, автопортреты Л.С. Кульгачевой не отличаются однообразием композиционных схем: художница выбирает тот или иной ракурс в зависимости от выражаемого конкретного состояния (автопортрет 1991 г. – головное изображение, автопортрет 1988 г. – погрудное, автопортрет 1995 г. – поколенное и т.д.).

Исключение составляют композиционные схемы с постановкой фигуры в рост: их использование в алтайском автопортрете является единичным. Изображение себя в рост художником А.П. Ботевым («Жаркое лето в Горячем Ключе», «Диалог») связано с расширением замысла и жанровой трактовкой автопортрета. В остальных случаях художники ограничиваются поколенным изображением.

В любом портрете и автопортрете главным способом выражения духовного мира и психологического состояния человека является тщательная проработка художником лица и всех составляющих его элементов. Основную смысловую нагрузку образа несет изображение глаз человека. Не случайно еще в древнеегипетской культуре глаза воспринимались как духовная субстанция человека, их отображению уделялось большое внимание. В этом отношении интересно построение композиционной схемы в автопортрете А.В. Нижегородцева (1988 г.). Верхним краем рамы художник как бы «обрезает» изображение лица, оставляя на холсте только нижнюю часть. Выражение творческой сущности автора в данном произведении идет не через взгляд как основной компонент образной структуры любого портрета, а через позу, руки, мимику лица. Сочетание в автопортрете традиционной изобразительной структуры и экспрессионизма, главной целью которого является выражение субъективного духовного мира человека как единственной реальности, является попыткой художника преодолеть традиционные ограничения в портретном жанре. Эти искания в 80-е гг. XX в. были закономерным явлением в изобразительном искусстве России и возникали как противоположное явление «суровому стилю» с его бескомпромиссным и последовательным обращением к жизненной реальности. Логичным следствием этого оказалось стремление искать такие экспрессивно-изобразительные приемы и средства, с помощью которых можно было бы достаточно полно, разносторонне и многозначно выразить сложную философскую содержательность образа.

В алтайском изобразительном искусстве не получают широкого распространения репрезентативные автопортреты. Тем не менее к разряду этих произведений можно отнести такие работы, как «Портрет в стиле Ренессанса» И.Р. Рудзите, «Художник (Автопортрет)» А.Ф. Песоцкого. Черты репрезентативной трактовки можно обнаружить и в автопортрете В.Ф. Добровольского (1989 г.), и в «Автопортрете вечером» И.Л. Леденевой. Все эти произведения объединяют такие признаки репрезентативности, как стремление к представлению человека в полноте всей его характеристики и утверждение социального престижа портретируемого. Однако названные произведения дают основания к их трактовке и как психологических портретов, акцентирующих внимание на внутреннем самоощущении художника. Это проявляется в напряженном колорите портретов, остром пронизательном взгляде художников, ярком выражении чувства собственного достоинства.

Наибольшее предпочтение художники Алтая отдают камерному и интимному типу портретирования. При классификации автопортретов мы были склонны разделять понятия «камерный» и «интимный» автопортрет, хотя в искусствоведческой науке эти понятия

относительно других жанров часто тождественны. Интимный автопортрет ориентирован на узкий круг близких людей и представляет человека в обыденном облике. Произведения этого типа обычно несут на себе отчетливую печать субъективного выражения автора, его личного переживания. Автопортрет в большей степени относится именно к этой разновидности. Камерный тип портрета выходит за рамки обыденности, предполагает более широкий круг зрителей и нацелен на диалог с ними.

Обращаясь к исследованию композиционных схем автопортретов алтайских художников, необходимо отметить их выраженную константность. Основными видами алтайского автопортрета являются традиционные, устоявшиеся варианты автопортретных композиционных построений, такие как «чистая» автопортретная форма, которая основана на изображении одной фигуры художника крупным планом в неопределенной среде; автопортрет-картина, являющаяся однофигурной композицией с хорошо разработанной сюжетной основой и автопортрет в сюжетной картине, представляющий художника ключевой фигурой замысла (см.: Ляшко А.В. Автопортрет как феномен самосознания культуры: автореф. дис. ... канд. культурологии. СПб., 2001. С. 11). В большинстве автопортретов художники используют «чистую» форму, заключающую в своих границах только фигуру художника крупным планом в образно неопределенной среде.

Применение художниками Алтая такой композиционной формы, как автопортрет-картина, представляющей собой однофигурную композицию с хорошо разработанной сюжетной основой, свидетельствует об ассимиляции традиций русской живописной школы XIX в. (например «Автопортрет с кистями и палитрой на фоне окна с видом на Кремль» В.А. Тропинина. 1844 г.). В алтайском изобразительном искусстве к подобной композиционной схеме обращаются такие художники, как А.П. Ботев, А.В. Нижегородцев, В.Ф. Добровольский, Л.Н. Пастушкова, И.А. Леденева и др. Художник на автопортрете предстает во взаимодействии с природой, архитектурой или миром вещей. Выбор сопутствующих образу элементов, как правило, не случаен: в создании цельного художественного образа они помогают полнее и глубже выразить внутреннюю сущность автора, его отношение к окружающему миру.

Соотнесение компонентов содержательной структуры с художественным образом дает возможность классифицировать алтайские автопортреты по определенной типологии, включающей в себя шесть основных форм: автопортрет-самосозерцание, автопортрет-самовыражение, автопортрет-самописание (героической и социально-бытовой направленности), автопортрет-исповедь, автопортрет-тематическая картина.

Автопортрет-самосозерцание получает наибольшее распространение в алтайской живописи. Сущ-

ностью данного вида автопортретирования является сосредоточенность автора на определенном психологическом состоянии в конкретном временном отрезке. Типичным для данного автопортрета является ощущение зеркального отображения образа автора в художественном преломлении. Показательным в этом отношении является автопортрет Н.Г. Акимовой (1996 г.). Используя классическую постановку фигуры в три четверти с небольшим поворотом головы, художница смотрит прямо на зрителя. Но спокойный, внимательный взгляд не содержит открытого декларирования творческих принципов и жизненной позиции. Это сосредоточенное изучение себя в зеркале, попытка взглянуть в собственные глаза, проанализировать свой внутренний мир. Н.Г. Акимова достигает цельности художественного образа в автопортрете при помощи комплексного использования выразительных средств. В первую очередь этому активно способствует построение симметричной композиции, центральное место в которой и большую часть полотна занимает сама модель. Рельефность объемной формы передается при помощи тонального контраста и использования светотеневых рефлексов. Сине-голубые оттенки фона дают ощущение мягкости и доброжелательности характера Н.Г. Акимовой. В целом автор не использует в палитре ярких цветовых сочетаний, но приглушенный контраст теплых и холодных цветов позволяют выразить натуру художницы, воплотив ее в художественном образе.

Помимо работы Н.Г. Акимовой, к типу автопортрета-самосозерцания можно отнести автопортреты Л.С. Кульгачевой различных лет (1978, 1988, 1989, 1991, 1995 гг.), А.П. Фризена, В.В. Бооса и других художников.

Автопортрет-самовыражение получает воплощение в алтайском изобразительном искусстве главным образом в 80-е гг. XX в., что связано с возможностью самоопределения художников в новых условиях существования, формулирования через автопортретный образ новых творческих принципов. В данном виде автопортретирования отчетливо проявляются попытки осознать собственное мироощущение и донести его до зрителя через образный диалог.

Показательными примерами обозначенного типа являются «Автопортрет в шляпе» и «Автопортрет в белом» Л.С. Кульгачевой, выполненные в один год – 1989. В этих портретах много общего: одинакова форма и художественно-образные элементы самовыражения, которые проявляются в постановке фигуры, нечеткости прорисовки лица, аксессуарах. Лицо для художницы не является главным средством в передаче внутреннего состояния и духовного мира. Основной акцент делается на образную цельность и внутреннюю динамику образа. Все составляющие структурные элементы этих автопортретов несут равную по значимости нагрузку в создании художественного образа. Фон

активен и является существенным, неотъемлемым компонентом характеристики образа. Значительность и внутренняя гармония образа творческой личности раскрываются в композиции, которая основана на взвешенности, строгой продуманности архитектоники образа. Силуэт модели вписывается в композиционную пирамиду с правильными геометрическими пропорциями. Строгость этой композиционной схемы смягчается введением такого элемента, как шляпа с большими волнистыми краями, что придает образу романтичность и женственность. Использование в композиции диагонального направления, основанного на такой закономерности, как более быстрое зрительное восприятие окружающего предметного мира слева направо, выражается в зрительном проведении диагонали от выступающего первого плана в нижнем левом углу картины к верхнему правому. Это способствует усилению восприятия динамичности образа, а также увеличивает ощущение глубины пространства. Все средства выразительности в автопортрете направлены на подчеркивание чувства собственного достоинства, значительности творческой натуры.

Различия в рассмотренных автопортретах Л.С. Кульгачевой обнаруживаются в колористическом строе. Колорит «Автопортрета в белом» светел, ярк, внутренне динамичен и основан на сочетании трех цветов – белого, светло-коричневого и зеленого. В «Автопортрете в шляпе» короткие энергичные мазки белой, зеленой, коричневой, желтой и черной красок органически вплетаются в цветовой строй портрета, сообщая образу гармоническую слаженность и цельность. Примечательна в данном автопортрете своеобразная лепка живописной формы: энергичные, отрывистые мазки создают плотную, пастозную фактуру, усиливающую материальную осязаемость образа.

К подобному типу автопортрета-самовыражения принадлежат также автопортреты живописцев А.В. Нижегородцева, Е.Н. Кузнецова, И.А. Леденевой и др.

Автопортрет-самоописание социально-бытовой направленности в алтайском изобразительном искусстве разрабатывается многими художниками, в частности В.Ф. Добровольским, Л.Н. Пастушковой, И.А. Леденевой, А.П. Фризенем, А.В. Нижегородцевым (автопортрет 1983–1987 гг.), Н.А. Ивановым. Наряду с автопортретом-самосозерцанием данный изобразительный тип является наиболее излюбленной формой автопортрета в алтайской живописи.

Характерной чертой автопортрета-самоописания социально-бытовой направленности является актуализация частной формы жизни человека. В нем акцентируется место человека в социальной иерархии, используется вневременное пространство, первостепенную роль в котором играет не конкретное событие или временной отрезок эпохи, а окружение человека, его быт. В данной типологии наибольший интерес

представляет автопортрет В.Ф. Добровольского, написанный в 1989 г. Этот автопортрет создавался художником в пору творческой зрелости и наивысшего расцвета его яркого и многогранного таланта; здесь в художественном образе преобладает интеллектуальная характеристика. Благодаря тщательной проработке цветом и светотенью лицо доминирует в портрете. Оно приковывает внимание. Взгляд художника направлен не в себя, а открыт зрителю, как бы высказывая жизненную позицию и творческие принципы. В композиционном решении художник пользуется традиционными для западноевропейского и русского портретного искусства приемами постановки фигуры (поворот в три четверти, взгляд направлен прямо на зрителя). Большой смысловой нагрузкой наделил живописец руки, изобразив их спокойно лежащими на коленях. В.Ф. Добровольский обращается к символам и знакам своей профессии: в правой руке он держит кисть, в композицию включен мольберт. В портрете присутствуют и другие символы, раскрывающие мироощущение художника и ценности, которым он поклоняется: он изобразил себя в уютной домашней обстановке на фоне небольшой иконы, в окружении букетов цветов; осенний букет как бы свидетельствует о зрелом возрасте художника, белые хризантемы своей пышностью символизируют расцвет таланта, творческих сил, полноту жизни. Символика и повествовательность, характеризующие данный тип автопортрета, выступают в автопортрете В.Ф. Добровольского в полной мере как подведение своеобразного итога определенного периода жизни художника.

При всей сложности характера самовыражения художники Алтая обращаются и к типу *автопортрета-исповеди*, особенностями которого являются глубокий внутренний диалог с самим собой, соотнесение своего внутреннего облика с высшими ценностями жизни, изображение момента философского размышления. Так, «Автопортрет в первый день нового года» А.П. Ботева решен в форме портрета-картины, большую роль в котром играет сюжетно-повествовательное начало. Сложному психологическому подтексту соответствует гибкая, тонкая живопись. Основу образной структуры составляет четкий рисунок, гармоничный колорит, основанный на локальной цветовой гамме с доминированием красно-коричневого цвета с различными градациями и оттенками. Портрет отличается скульптурной четкостью и ясностью формы. Сосредоточенный взгляд художника, направленный в сторону (не в зеркало, а на самого себя), глубокие складки на лбу, непринужденная поза стоящего перед пустым мольбертом человека – все это попытки подчеркнуть состояние сложных раздумий художника, способ выражения своего духовного потенциала.

Обращение к философским размышлениям можно наблюдать и в погрудном автопортрете В.Н. Пелёвина, где особая духовность автора раскрывается через ассо-

циативные образы, представленные во вневременной, ирреальной, отвлеченно-символизированной среде.

Автопортрет-тематическая картина находит свое выражение в произведениях А.П. Ботева («Жаркое лето в Горячем Ключе», «Диалог»), И.С. Хайрулинова («Автопортрет с внучкой»). В них содержатся такие характерные признаки данного типа, как наличие хорошо разработанного сюжета с многофигурной композицией, центральное место в котором занимает образ художника.

Автопортрет-самоописание героической направленности с характерным выражением идей будущего, исторического значения, славы, подвига не получает в алтайском изобразительном искусстве распространения. Объяснение данному факту мы находим в специфике регионального искусства, ориентированного главным образом на отображение окружающей жизни. Поднятие «больших» героических тем в различных

жанрах, в том числе в автопортрете, было не характерно для художников Алтая и компенсировалось разработкой эпической тематики в алтайском пейзаже.

Таким образом, анализ количественного соотношения использования алтайскими художниками тех или иных компонентов содержательной структуры с художественным образом позволяет выявить преобладание камерных форм автопортрета в алтайской живописи. В широком смысле это обусловлено назначением автопортрета: в большей степени он служил не выражению глубоких философских размышлений или «глобальных» тем, а средством обобщения и представления своего облика (внешнего и внутреннего) и выражения творческих принципов. Это подтверждается выходом во второй половине XX в. на ведущие позиции в живописном портрете реалистического автопортрета-самосозерцания и автопортрета-самоописания социально-бытовой направленности.