

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина»

На правах рукописи

Кейран Вадим Вячеславович
**Творческая индивидуальность художника в автопортретах
ленинградских-петербургских живописцев второй половины XX-XXI
веков**

Специальность 5.10.3 – Виды искусства (изобразительное и декоративно-
прикладное искусство и архитектура)

Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения
Том I

Научный
руководитель:
доктор искусствоведения,
профессор, декан ФТИИ
Санкт-Петербургской академии
художеств имени Ильи Репина
С.М. Грачева

Санкт-Петербург
2025

Оглавление

Том I

Введение	3
Глава 1. Теоретически-методологические основы исследования автопортрета в искусствоведении	18
1.1. Концепции автопортрета в искусствознании.	18
1.2. Типологизация автопортрета в живописи	33
Глава 2. Автопортрет в пространстве ленинградской культуры второй половины XX века.	47
2.1. Автопортрет в ленинградской реалистической живописи второй половины XX века.	51
2.2. Автопортрет в творчестве представителей нонконформизма второй половины XX в.	79
Глава 3. Развитие автопортрета в творчестве петербургских художников XXI века.	113
3.1. Автопортрет – как особый тип портретного жанра в петербургской живописи второй половины XX – начала XXI вв.	117
3.2. Философско-лирический мотив в художественном образе автопортрета	138
3.3. Мотивы карнавальности в петербургском автопортрете XXI века.	163
Заключение	192
Список использованной литературы	197

Том II

Список иллюстраций.....	3
Альбом иллюстраций	17

Введение

Актуальность исследования. Диссертация посвящена проблеме раскрытия творческой индивидуальности художника в автопортретах ленинградских и петербургских мастеров второй половины XX – начала XXI веков. Автопортрет имеет двойственную эстетическую структуру, которая определяется выразительностью комплекса представлений художника о собственной личности в сочетании с общим пониманием картины мира, и о том, как именно художник представляет свое место в мире. В связи с изучением автопортрета возникает одна из главных проблем, связанных с портретным дуализмом, когда автопортретный образ определяется не буквальным фотографическим сходством с реальностью, а является сложным отражением авторского самосознания. Автопортрет – это особый тип портретного жанра, обладающий своими семантическими и стилистическими особенностями, связанный с различными модусами творческой интерпретации: от художественных до философских. Автопортрет, в отличие от других типов портрета, обладает совершенно особой психологической моделью раскрытия образа творческой индивидуальности. Автопортретный образ лишен какого-либо посредника-персонажа и отражает внутренний монолог автора, или его диалог со зрителем. Автопортрет раскрывает духовный мир художника, его собственную рефлекссию о мире, его эстетические и нравственные ориентиры, способствует пониманию его идентификации.

В современной искусствоведческой науке нередко используются понятия «автопортрет» и «автопортретность». Существует даже мнение, что любое авторское произведение автопортретно. Действительно, «облик автора, мир его внутренних переживаний, сомнений, устремлений и пороков, конфликтов и комплексов осознается как наиболее доступный и интересный

материал для свободного формотворчества и экспериментаторства»¹. Подчеркнем, что в отличие от других жанров, автопортрет это, прежде всего, обращение к самому себе, открытый и откровенный разговор о самом значимом, анализ своего внутреннего «я».

Автопортрет является существенным образным проектом художественного сознания, в котором сам мастер становится объектом эстетической рефлексии, раскрывающей личный, внутренний мир человека через главные характеристики художественного образа – форму, цвет и композиционное положение фигуры (психологическое выражение черт портретируемого лица подчиняется указанным теоретическим элементам).

В ленинградском-петербургском искусстве автопортрет получил достаточно яркое развитие. На всем протяжении существования портретного жанра художники обращались к изображению самих себя, помещали свои автопортреты в композиции на разные сюжеты, через автопортреты пытались донести до зрителя собственные представления о мире и раскрыть мироощущение эпохи. Вторая половина XX – XXI вв. – не исключение. Многие мастера живописи оставили нам интересные образцы автопортретов, созданные в контексте развития как ленинградской-петербургской школы живописи, так и всего отечественного и мирового изобразительного искусства. Изучение автопортретов в живописи мастеров Северной столицы, созданных за последние полвека, могут дать важное понимание развития искусства в целом, а главное помочь определить характерные черты и уникальность творческих индивидуальностей художников, представляющих различные направления в живописи этого периода.

Степень разработанности проблемы представлена разнообразной литературой в виде научных исследований – диссертаций, монографий, каталогов, альбомов, журнальных статей, размещенных в периодических и электронных изданиях, Интернет-порталов художников, музеев и галерей.

¹ Коротенко Е. В. Об актуальных формах автопортретности в культуре XX – начала XXI в. // Вестник Белорусского государственного университета культуры и искусств. Минск: 2010, №1 (13). С. 31-36. С. 32.

Общие фундаментальные идеи о художественной структуре и эстетической выразительности портретного жанра в области отечественной живописи раскрыли в своих монографиях и научных статьях: Я.А. Тугендхольд², М. Алпатов³, М.И. Андроникова⁴, Л.С. Зингер⁵, Ю.М. Лотман⁶, Д.В. Сарабьянов⁷, С.В. Крузе⁸, В.Н. Стасевич⁹, А.В. Ляшко¹⁰, Л.А. Тома¹¹, Т.В. Чикова¹², В.Ф. Чирков¹³, С.М. Грачева¹⁴.

Необходимо также привести работы, посвященные различным периодам в истории искусства, проблемам типологии портретного жанра, следующих авторов: Г.Л. Васильева-Шляпина¹⁵, Л.Н. Гранкина¹⁶, Е.В. Коротенко¹⁷, А.В. Сорока¹⁸, Н.Л. Адашкина¹⁹, Ю.И. Арутюнян²⁰. Их идеи оказали влияние на формирование теоретической основы исследования.

² Тугендхольд Я.А. О портрете // Из истории западноевропейского, русского и советского искусства. М., 1987. 320 с.

³ Алпатов М. Очерки по истории портрета. М.-Л.: Искусство, 1937. 59 с.

⁴ Андроникова М.И. Портрет. От наскальных рисунков до звукового фильма М.: Искусство, 1980. 423 с.

⁵ Зингер Л.С. Автопортрет в советской живописи. М.: Знание, 1986. 54 с.

⁶ Лотман Ю.М. Портрет / Об искусстве. СПб.: Искусство-СПб, 1998. С. 500-518.

⁷ Сарабьянов Д.В. Заметки об автопортрете // Искусство, 1986. №7. С. 60-69., см. также: Сарабьянов Д.В. К концепции русского автопортрета // Советское искусствознание. 77 (1). М.: Советский художник, 1978. С. 194-209.

⁸ Крузе С.В. Автопортрет как форма самопознания личности художника дис. ...канд. философских наук: 09.00.13 / С.В. Крузе. Ростов-на-Дону, 2004. 170 с.

⁹ Стасевич В.Н. Искусство портрета. М.: Просвещение, 1972. 80 с.

¹⁰ Ляшко А.В. Автопортрет как феномен самосознания культуры: дис. ...канд. культурологии: 10.02.03 /А.В. Ляшко. СПб., 2001. 109 с.

¹¹ Тома Л.А. К вопросу дифференциации портрета как жанра живописи. Советское искусствознание. 1977. Вып.1. М.: Советский художник, 1978. С. 233-248.

¹² Чикова Т.В. Автопортрет в советской живописи: аспекты художественной традиции. 1950-1980-е годы // Научные труды. 2019. № 50. С. 158-165.

¹³ Чирков В.Ф. Георгий Кичигин: «проблемы человека» и портретный жанр в современном искусстве // Искусство Евразии. 2023. № 3 (30). С. 166-193.

¹⁴ Грачева С.М. Портретный жанр в современной российской живописи // Петербургские искусствоведческие тетради. 2023. № 72. С. 43-54., см. также: С.М. Грачева С.М. Современное петербургское академическое искусство. М.: БуксМАрт, 2019. 368 с.

¹⁵ Васильева-Шляпина Г.Л. Автопортретный жанр в мировом изобразительном искусстве // Вестник Красноярского государственного университета. Гуманитарные науки, 2005, № 6, С. 90–94.

¹⁶ Гранкина Л.Н. Автопортрет как изобразительная форма // Перспективы развития науки в современном мире. Сборник статей по материалам VIII международной научно-практической конференции. В 3-х частях. 2018. С. 85-91.

¹⁷ Коротенко Е.В. Об актуальных формах автопортретности в культуре XX – начала XXI в // Вестник Белорусского государственного университета культуры и искусств. 2010. № 1 (13). С. 31-36.

¹⁸ Сорока А.В. Живопись (портрет). Тольятти: Поволжский православный институт, 2021. 73 с.

¹⁹ Адашкина Н.Л. автопортрет в советском искусстве // Советская живопись, 76–77. М., 1979. С. 41–55.

²⁰ Арутюнян Ю.И. Концепция автопортрета в европейской гравюре XVII века // Вестник СПбГИК № 1 (54), 2023. С. 110-116.

Изучение различных аспектов творческой личности в живописи рассматривали А.И. Морозов²¹, Е.В. Боброва²², А.П. Шолохова²³, О. Кандауров²⁴. Жанру автопортрета в структуре общих культурных категорий посвятили публикации М.В. Горелов²⁵, Н.П. Бурдин²⁶, А.И. Кулешова²⁷, Б.А. Минц²⁸, Т.М. Нетусова²⁹.

Исследования ленинградской живописи портретного жанра второй половины XX столетия раскрываются в работах С.В. Иванова³⁰, С.В. Кудрявцевой³¹, И.Н. Пышного³², Л. Скобкиной³³, Л.В. Мочалова³⁴, А.В. Скиперских³⁵, М. Унксова³⁶. Изучением ленинградского нонконформизма

²¹ Морозов А.И. Художник и мир личности. Творческие проблемы современной советской портретной живописи. М.: Советский художник, 1981. 167 с.

²² Боброва Е.В. Отображение личности художника в его живописном творчестве на примере автопортретов некоторых омских художников // Вестник славянских культур, 2021, Т. 61. С. 308-316.

²³ Шолохова А.П. Художник в зеркале автопортрета: идея и образ в русском искусстве начала XX века // Обсерватория культуры, 2022. №1. С. 77-86.

²⁴ Кандауров О. Автопортрет как исповедальный жанр // Красная книга культуры. М.: Искусство, 1989. С. 189-201.

²⁵ Горелов М.В. Колористическая и образная символика портретного жанра в творчестве Виктора Попкова // Научный форум: филология, искусствоведение и культурология: сборник статей по материалам XLII международной научно-практической конференции. М., 2020. С. 9-29.

²⁶ Бурдин Н.П., Новосельцева К.В. История женского автопортрета в XX веке и ее связь с социальными изменениями // Актуальные направления научных исследований: от теории к практике. 2015. № 3 (5). С. 58-59.

²⁷ Кулешова А.И., Герасимова М.П. Автопортрет как сублимация в искусстве // Сборник материалов IV Международной научно-практической конференции. Москва, 2024. С. 191-195.

²⁸ Минц Б.А. Автопортрет как лирический жанр (на материале лирики XX века) // Междисциплинарные связи при изучении литературы. сборник материалов IX Всероссийской научно-практической конференции с международным участием. Саратов, 2023. С. 98-106.

²⁹ Нетусова Т.М. Автопортрет как особая форма визуальной самопрезентации: социологический анализ // Гуманитарные, социально-экономические и общественные науки. 2015. № 6-1. С. 169-171.

³⁰ Иванов С.В. Незвестный соцреализм. Ленинградская школа. СПб.: NP-Print Edition, 2007. 447 с., см. также: Иванов С.В. Ленинградская школа и критика концепции «третьего пути» // Петербургские искусствоведческие тетради. Вып. 27. СПб, 2013. С.267-275.

³¹ Кудрявцева С.В. Независимые художники. Ленинград-Петербург. 1950-1990 // Эрнст Незвестный и нонконформизм в искусстве СССР. Круглый стол к 90-летию со дня рождения Э. И. Незвестного, Материалы. Екатеринбург, 2015. С. 22-32.

³² Пышный И.Н. Ленинградская школа живописи. Социалистический реализм 1930-1980-х годов. Избранные имена. СПб.: Коломенская верста, 2008. 343 с.

³³ Скобкина Л. Герои ленинградской культуры 1950-1980-е. СПб.: ЦВЗ Манеж, 2005. 254 с.

³⁴ Мочалов Л.В. В поисках третьего пути // Петербургские искусствоведческие тетради. Вып. 16. СПб., 2009. С. 215-230.

³⁵ Скиперских А.В. Официальное и неофициально искусство в «молчащей» культуре: взгляд нонконформистов // Международный журнал исследований культуры, 2018, 1 (30). С. 189-197.

³⁶ Унксова М. Нонконформизм и актуальное искусство. Размышления об истории нонконформизма // Петербургские искусствоведческие тетради. Вып. 27. СПб, 2013. С.103-111.

занимались Т.Е. Шехтер³⁷, А.Д.Боровский³⁸, В.Н. Вальран³⁹, Д.Я. Северюхин⁴⁰, Л. Гуревич⁴¹, А.В. Рапопорт⁴², Е.Ю. Андреева⁴³, А. Басин⁴⁴, Т.В. Лугуценкой и С.Г. Пиченикова⁴⁵. Исследованию творчества отдельных художников, представляющих ленинградскую-петербургскую школу живописи, посвящены исследования В.А.Леняшина⁴⁶, С.М.Даниэля⁴⁷, А.Г.Раскина⁴⁸, Е.Н.Литовченко⁴⁹, О.Н.Мусаковой⁵⁰, А.Ф.Дмитренко⁵¹, Р.А.Бахтиярова⁵², Н.С.Кутейниковой⁵³, Н.А.Яковлевой⁵⁴, А.М.Муратова⁵⁵.

³⁷ Шехтер Т.Е. Неофициальное искусство Петербурга (Ленинграда) как явление культуры второй половины XX века. СПб.: СПбГТУ, 1995. 135 с.

³⁸ Боровский А.Д. Художники моего времени: групповой портрет с автором. СПб.: Изд-во им. Н.И. Новикова, 2018. 360 с.

³⁹ Вальран В.Н. Ленинградский андеграунд. Живопись, фотография, рок-музыка. СПб.: Н. И. Новиков, 2003. 77 с.

⁴⁰ Северюхин Д.Я. Ленинградский художественный андеграунд 1950 – 1970-х гг. Опыт самоорганизации // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПУ, 2009 (4). С. 150-158.

⁴¹ Гуревич Л. Арёфьевский круг. СПб.: ПРП, 2002. 510 с.

⁴² Рапопорт А.В. Нонконформизм остается: Санкт-Петербург – Сан-Франциско. СПб.: ДЕАН, 2003. 237 с.

⁴³ Андреева Е.Ю. Художники «газа-невской культуры». Современный ленинградский авангард. Альбом / Авт. ст. Е.Ю. Андреева. Л.: Художник РСФСР, 1990. 21 с.

⁴⁴ Басин А. Газаневщина: Газаневская культура о себе. Ленинград-Иерусалим: Abudalo, 1989. 343 с., см. также: Новиков Ю. Четыре дня в декабре // Искусство Ленинграда. 1990. № 1. С. 97-102.

⁴⁵ Лугуценко Т.В., Пиченикова С.Г. Нонконформизм как контекст политического и условного постмодерна // Вестник Луганского государственного университета им. В. Даля, 2022, № 12 (66). С. 214-217.

⁴⁶ Леняшин В.А. Русский импрессионизм: формулы стиля и реальность // Научные труды. 2018. № 44. С. 69-81. см., также: Леняшин В.А. Я не портретист. Я – просто художник // Научные труды. 2015. № 32. С. 131-140.

⁴⁷ Даниэль С.М. Заметки о гоголевском «Портрете» // сборник статей к 65-летию Бориса Ароновича Каца. редакторы-составители: Александр Долинин, Илья Дороченков, Людмила Ковнацкая, Наталия Мазур. Санкт-Петербург, 2013. С. 257-270. см. также: Даниэль С.М. Термин и метафора в интерпретации живописного произведения // Советское искусствознание. 1986. № 20. С. 255-269.

⁴⁸ Раскин А.Г. Портрет искусствоведа // Петербургские искусствоведческие тетради. Вып. 20. СПб., 2011. С. 7-20., см. также: Раскин А.Г. Шаляпин и русские художники. Л.-М.: Искусство, 1963. 164 с.

⁴⁹ Литовченко Е.Н. Е.Е. Моисеенко. «Коллекция из мастерской». Живопись, рисунок // Научное издание. Монографический альбом. СПб., 2012. 239 с.

⁵⁰ Мусакова О. Н. От русского авангарда к советской неоклассике. Неоклассицизм в России. СПб.: Palace Edition: Graficart, 2008. 215 с.

⁵¹ Дмитренко А.Ф. Чтобы помнили... // Петербургские искусствоведческие тетради. СПб., 2007, Вып. 9. С. 195-202.

⁵² Бахтияров Р.А. Пути воплощения героического образа в монументальном искусстве Ленинграда в период 1950-1970-х гг. (на примере произведений М.К. Аникушина и А.А. Мыльников) // Актуальные проблемы монументального искусства. Сборник научных трудов международной научно-практической конференции. СПб., 2024. С. 485-491.

⁵³ Кутейникова Н.С. Образ Архангела Михаила в работах современных мастеров Санкт-Петербурга // Международной научно-практической конференции. Москва, 2024. С. 42-48., см. также: Кутейникова Н.С. Воображаемые или реальные портреты? Монотипии Александра Тыщенко // Научные труды Санкт-Петербургской академии художеств. 2023. № 66. С. 158-168.

⁵⁴ Яковлева Н.А. Русский живописный исторический портрет. Автореф. дис.... к искусствоведению. Л., 1973. 29 с., см. также: Яковлева Н.А. Реализм. Русская живопись: история жанровой системы. М.: Белый город, 2007. 584 с.

⁵⁵ Муратов А.М. Классическая традиция в современном искусстве // Художник, 1994, № 4. С. 122-135., см. также: Муратов А.М. Портрет Маршала победы и классические традиции (художник Василий Николаевич Яковлев) / В книге: Победа – стиль эпохи: Академический взгляд. Коллективная монография по материалам Международной научной конференции (19-21 мая 2021 года). М., 2024. С. 176-182.

Важное значение имеют каталоги выставок и альбомы, посвященные творчеству отдельных художников, в которых отражена художественная жизнь Петербурга, зафиксированы произведения живописи, созданные в разные периоды истории. Таким образом, материал современного искусства отражен в разнообразных публикациях, однако проблема эволюции автопортрета не представлена пока в каком-либо отдельном исследовании.

Объектом данного исследования стал автопортрет как особый тип портретного жанра в ленинградском-петербургском искусстве второй половины XX – XXI вв.

Предметом исследования является трактовка творческой индивидуальности художника в автопортретах ленинградских–петербургских живописцев.

Цель исследования – определить эволюцию творческой индивидуальности художника в живописных автопортретах ленинградских-петербургских художников 1950-2020-х гг.

Для достижения поставленной цели сформулированы следующие **задачи**:

1. Рассмотреть существующие концепции автопортрета в искусствоведении;
2. Изучить автопортрет как особый тип портретного жанра в ленинградской-петербургской живописи второй половины XX – XXI вв.;
3. Исследовать семантические и стилистические особенности автопортрета в ленинградской-петербургской живописи 1950-2020-х гг.;
4. Проанализировать типологическое разнообразие автопортретов в петербургской живописи к. XX-XXI вв.
5. Охарактеризовать философско-лирические аспекты в трактовке творческой индивидуальности в автопортретах художников начала XXI в.;
6. Выявить мотивы «карнавальности» в современном петербургском автопортрете как одну из ведущих тенденций в трактовке творческой индивидуальности.

Границы исследования. Хронологические рамки исследования в диссертации обозначены периодом 1950-2020-х годов, временем, которое можно разделить на два важных этапа в развитии ленинградской-петербургской школы живописи. Вторая половина XX века до 1990-х гг. – советский период. В автопортрете этого времени ощутимо существование изобразительного искусства в пространстве двух оппозиций – официальное-неофициальное. Последнее десятилетие XX в. - XXI в. – время «плюрализма» и полифоничности художественных явлений в современном художественном процессе. Это накладывает отпечаток, конечно, и на автопортретную живопись. Топографические границы определены пространством ленинградской-петербургской школы живописи как одной из ведущих художественных школ России, имеющих свои традиции и уникальные черты.

Источниками исследования являются материалы художественной жизни Ленинграда и Санкт-Петербурга 1950-2020-х гг., произведения живописи художников (267 работ).

Методология исследования. Теоретико-методологическая база исследования определяется основными идеями, разработанными в теории искусства, культурологии, философии и психологии, поскольку проблемами портретного жанра занимаются разные научные дисциплины. Многие философские положения, связанные с пониманием природы изобразительного искусства XX-XXI вв., высказанные в трудах Ю.М. Лотмана⁵⁶, Н.А. Бердяева⁵⁷, Э. Кассирера⁵⁸, Х. Ортеги-и-Гассета⁵⁹, Е. Басина⁶⁰, О.Н. Барановой⁶¹ использованы применительно к материалу данной диссертации.

⁵⁶ Лотман Ю.М. Текст как семиотическая проблема // Лотман Ю.М. Избранные статьи. В 3-х т. Т. 1. Таллинн, 1992. С. 129-247.

⁵⁷ Бердяев Н.А. Философия свободы. Смысл творчества. М.: Правда, 1989. 605 с.

⁵⁸ Кассирер Э. Избранное. Опыт о человеке. М.: Гардарики, 1998. 784 с.

⁵⁹ Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. М.: Искусство, 1991. 587 с.

⁶⁰ Басин Е. Портрет и личность. Об эволюции портрета в западноевропейской живописи конца XIX–XX века // Искусствознание. 2010. № 1-2. С. 356-371.

⁶¹ Баранова О.Н. Образ маски в автопортретной живописи // Культура. Духовность. Общество. 2014. № 10. С. 24-35.

Основой исследования стали фундаментальные труды Б.Р. Виппера⁶², А.Г. Габричевского⁶³, Ю.М. Лотмана⁶⁴, посвященные проблемам теории портретного жанра. Исследования М.С. Кагана⁶⁵, Я. Мукаржовского⁶⁶, А.Ф. Лосева и В.П. Шестакова⁶⁷, Н.А. Хренова⁶⁸, А.Ю. Зориной⁶⁹ помогли сформировать теоретический фундамент для изучения автопортрета в контексте эстетических категорий и ценностных подходов того или иного времени. Исторические представления о портрете предлагаются в работах Н.И. Жинкина⁷⁰, Н.М. Тарабукина⁷¹, А.Г. Цирес⁷², Б.В. Шапошникова⁷³.

Существенную роль в исследовании играют научные труды, которые посвящены общим теоретическим вопросам, связанным с развитием русского искусства XX-XXI вв. и проблемам портретного жанра. Произведения Л.В. Мочалова⁷⁴, Д.В. Сарабянова⁷⁵, С.П. Батраковой⁷⁶ раскрывают важные культурно-аксиологические особенности развития русского искусства XX-XXI вв.

⁶² Виппер Б.Р. Введение в историческое изучение искусства. М.: Изобразительное искусство, 1985. 288 с.

⁶³ Габричевский А.Г. Портрет, как проблема изображения / Искусство портрета. Сб. ст. под ред. А.Г. Габричевского. М.: Работник Просвещения, 1927. С. 53-75.

⁶⁴ Лотман Ю.М. Портрет / Об искусстве. СПб.: Искусство-СПб, 1998. С. 500-518.

⁶⁵ Каган М.С. Философская теория ценности. СПб.: Петрополис, 1997. 204 с., см. также: Каган М.С. Философия культуры. Становление и развитие. СПб.: Лань, 1998. 448 с., Каган М.С. Внутренний диалог как закономерность художественно-творческого процесса // Советское искусствознание. Вып. 19. М. Советский художник. 1985. С. 184-220., Каган М.С. Искусство как феномен культуры // Системный подход и гуманитарное знание. Л.: Изд. ЛГУ, 1991. С. 164-177.

⁶⁶ Мукаржовский Я. Исследования по эстетике и теории искусства. М.: Искусство, 1994. 605 с.

⁶⁷ Лосев А. Ф., Шестаков В. П. История эстетических категорий. М.: Искусство, 1965. 374 с.

⁶⁸ Хренов Н. А. Между эстетикой и культурологией: о методологических проблемах современной науки об искусстве // Художественная культура. 2022. (2). С. 56-77.

⁶⁹ Зорина А.Ю. Теория диалога – методологическая основа создания стилизованного автопортрета // Академический вестник УралНИИпроект РААСН. 2014. № 1. С. 94-97.

⁷⁰ Жинкин Н.И. Портретные формы / Искусство портрета. Сб. ст. под ред. А.Г. Габричевского. М.: Работник Просвещения, 1927. С. 7-52.

⁷¹ Тарабукин Н.М. Портрет, как проблема стиля / Искусство портрета. Сб. ст. под ред. А.Г. Габричевского. М.: Работник Просвещения, 1927. С. 159-193.

⁷² Цирес А.Г. Язык портретного изображения / Искусство портрета. Сб. ст. под ред. А.Г. Габричевского. М.: Работник Просвещения, 1927. С. 86-158.

⁷³ Шапошников Б.В. Портрет и его оригинал / Искусство портрета. Сб. ст. под ред. А.Г. Габричевского. М.: Работник Просвещения, 1927. С. 76-85.

⁷⁴ Мочалов Л.В. Пространство мира и пространство картины. Очерки о языке живописи. М.: Сов. художник, 1983. 375 с.

⁷⁵ Сарабянов Д.В. Русская живопись. Пробуждение памяти. М.: Искусствознание, 1998. 431 с.

⁷⁶ Батракова С.П. Художник XX века и язык живописи: От Сезанна к Пикассо. М.: Наука, 1996. 176 с.

Представление о психологизме художественной формы, ее восприятии и понимании формируется в работах Л.С. Выготского⁷⁷. Социологическим и психологическим аспектам изучения искусства посвящены книги К. Манхейма⁷⁸, Н.В. Рождественской⁷⁹, Е.В. Семенова⁸⁰, Е.И. Высочиной⁸¹. Публикации А.В. Медвецкого⁸², Г.В. Ельшевской⁸³, М.В. Ермолаевой⁸⁴, В.Ф. Петренко, О.В. Митиной⁸⁵ посвящены проблемам художественного образа, изучению портретного жанра и проблемам образной характеристики портрета и автопортрета.

Необходимо указать на труды М.М.Бахтина⁸⁶, в которых дается понимание проблем интерпретации и герменевтики, философской лиричности и «карнавальности» в сюжетно-композиционном выражении автопортрета, разрабатывается категориально-понятийный аппарат, применяемый в анализе произведений искусства.

Вопросам семиотики городского пространства, трансформациям современного искусства посвящены работы таких ученых, как

⁷⁷ Выготский Л.С. Психология искусства. М.: Искусство, 1986. 573 с.

⁷⁸ Манхейм К. Социологическая теория культуры в ее познаваемости / К. Манхейм. Диагноз нашего времени. М.: РАО Говорящая книга, 2010. С. 379-533.

⁷⁹ Рождественская Н.В. Психология художественного творчества. СПб.: СПбГУ, 1995. 271 с.

⁸⁰ Семенов В.Е. Социальная психология искусства: Актуальные проблемы. Л.: Изд. ЛГУ, 1988. 168 с.

⁸¹ Высочина Е.И. Образ художника в общественном сознании как научная проблема // Художественное творчество. Л.: Наука, 1982. С. 166-180.

⁸² Медвецкий А.В. Автопортрет как форма самопознания личности художника // Искусство и культура. 2012. № 1 (5). С. 42-47.

⁸³ Ельшевская Г.В. Модель и образ. Концепция личности в русском и советском живописном портрете. М.: Советский художник, 1986. 216 с.

⁸⁴ Ермолаева М.В. Проекция образа «Я» художника в автопортрете // Актуальные проблемы психологического знания, 2023, №1. С. 46-60.

⁸⁵ Петренко В.Ф., Митина О.В. Автопортрет как форма рефлексии и самопознания // Петербургский психологический журнал. 2016. № 17. С. 16-47.

⁸⁶ Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. Рабле и Гоголь (Искусство слова и народная смеховая культура). М.: Языки славянских культур, 2010. 752 с., см. также: Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе / М.М. Бахтин. собр. соч. в 7 т. Т. 3. Теория романа (1930-1961 гг.). ред. С.Г. Бочаров, В.В. Кожинов. М.: Языки славянской культуры, 2012. С. 69-263, Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической действительности / М.М. Бахтин. собр. соч. в 7 т. Т. 1. Философская эстетика 1920-х годов. ред. Е.А. Гришина. М.: Языки славянской культуры, 2003. С. 69-263, Бахтин М. Автор и герой. К философским основам гуманитарных наук / М.Бахтин. М.: Азбука, 1999. 336 с., Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. М.: Искусство, 1986. 444 с.

Н.П. Анциферов⁸⁷, В.Н. Топоров⁸⁸, И.Г. Гердер⁸⁹, К. Аймермахер⁹⁰, В. Беньямин⁹¹, К.Г. Богемская⁹², К. Лоренц⁹³, А.Т. Ягодковская⁹⁴, Л.Р. Золотарева⁹⁵, В.А. Лагутенкова⁹⁶, Э. Левинас⁹⁷.

Решение поставленных задач потребовало комплексного подхода к изучению обозначенной проблемы. Были использованы следующие научные **методы исследования:**

- образно-стилистический анализ, позволяющий выявить, оценить и охарактеризовать автопортреты в творчестве ленинградских-петербургских художников;
- сравнительный анализ использовался для выявления специфических черт того или иного произведения искусства;
- иконографический метод важен для изучения портретов творческих личностей, представленных в изучаемом материале;
- персонологический метод был использован для исследования биографического материала;
- феноменологический метод позволил изучить тип автопортрета в контексте развития отечественной культуры 1950-2020 гг.;

Новизна исследования, заключается в том, что в диссертации:

- впервые представлено комплексное изучение автопортрета в ленинградской-петербургской живописи второй половины XX – XXI вв.;

⁸⁷ Анциферов Н.П. Душа Петербурга. Л.: Лира, 1990. 249 с.

⁸⁸ Топоров В.Н. Петербургский текст русской литературы. СПб.: Искусство-СПб, 2003. 612 с.

⁸⁹ Гердер И.Г. Идеи к философии истории человечества / пер. с нем. А.В. Михайлова. М.-СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2013. 760 с.

⁹⁰ Аймермахер К. От единства к многообразию. Разыскания в области «другого» искусства 1950-1980-х годов. М.: РГГУ, 2004. 374 с.

⁹¹ Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. М.: Искусство, 1996. 239 с.

⁹² Богемская К.Г. Понять примитив. Самодеятельное, наивное и аутсайдерское искусство в XX веке. СПб.: Алетейя, 2001. 185 с.

⁹³ Лоренц К. Обратная сторона зеркала. М.: Республика, 1998. 393 с.

⁹⁴ Ягодковская А.Т. Автор и герой в картинах советских художников. Размышления и наблюдения. М.: Советский художник, 1987. 272 с.

⁹⁵ Золотарева Л. Р. Концепция человека в истории художественной культуры // Universum: филология и искусствоведение. 2014. № 9 (11). С. 1-12.

⁹⁶ Лагутенкова В.А. Парадокс современной культуры: «Натюрморт-портрет» и портрет «Face-off» // Дом Бурганова. Пространство культуры. 2012 (1). С. 84-103.

⁹⁷ Левинас Э. Тотальность и бесконечное: эссе о внешности. Вопросы философии. 1992. №2. С.54-67.

- рассмотрены и охарактеризованы основные принципы изучения автопортрета в современной гуманитарной науке: в философии, психологии, социологии, культурологии, искусствознании. На основе изучения обширного теоретического материала сформирована концепция исследования автопортрета в современном изобразительном искусстве, связанная с акцентированием внимания на характеристике творческой индивидуальности – как стержневой проблемы этого типа портрета;

- впервые выявлена и определена роль автопортрета в ленинградской живописи разных художественных направлений периода 1950-2020 гг. Сформулированы признаки типологии автопортрета как разновидности портретного жанра, имеющего свои имманентные особенности, прежде всего принцип «портретного дуализма»;

- проработаны и обобщены автопортреты художников как второй половины XX века прошлых лет, так и современных отечественных живописцев (более 140 авторов);

- проанализировано более 260 автопортретных произведений ленинградских и петербургских художников;

- изучены автопортреты в ленинградском реалистическом и академическом искусстве, в искусстве нонконформизма второй половины XX века. Выстроена эволюция автопортретной живописи этого времени как движение от более «социологизированных», включенных в общественное пространство портретных типов, в сторону выявления большей индивидуальности творческой личности;

- впервые выделены основные линии трактовки творческой индивидуальности в автопортрете петербургской живописи XXI века. Эти линии обозначены как философско-лирический портрет, карнавальный тип, исторические аллюзии в автопортрете, смешение автопортретного типа с другими жанрами в рамках карнавализации.

Теоретическая значимость, заключается в том, что материалы диссертационного исследования способствуют лучшему пониманию

специфики автопортрета, его художественных особенностей и определению специфики трактовки творческой индивидуальности в искусстве 1950-2020-х гг. Диссертация открывает перспективы дальнейших исследований в области теории и истории изобразительного искусства второй половины XX века и первой четверти XXI века. Выводы и обобщения, сформулированные в результате исследования, могут стать основой других работ, посвященных проблемам портрета в искусстве, в частности образной трактовке в автопортретном жанре.

Практическая значимость данной работы заключается в возможности сформулировать основные исследовательские положения в виде программы по теории и истории портретного жанра. Материалы диссертации могут быть использованы в музейной деятельности, в проведении выставок, в экскурсионных программах, в лекциях и семинарских занятиях.

Достоверность научных результатов и основных выводов исследования обеспечена полнотой собранного материала, включающего значительный объем художественных произведений, документальных и литературных источников и материалов на русском и иностранных языках, а также всесторонним анализом, проведенным в соответствии с выбранными методами исследования.

Таким образом, на защиту выносятся **следующие положения:**

1. Автопортрет занимает важное место в ленинградской живописи второй половины XX века – XXI вв. Им занимались мастера всех направлений в искусстве. Существуют различные концепции автопортрета. Поскольку автопортрет – это «свидетель эпохи», можно отследить динамику саморепрезентации творческой индивидуальности в современной живописи. Крайние проявления: от «смерти автора» в постструктурализме до абсолютизации собственного «Я» отражаются в современном петербургском искусстве.
2. Творческая индивидуальность в автопортретах второй половины XX века проявляется через отображение значимых качеств личности, дающих

представление о социокультурном масштабе изображенного персонажа в общем идейном контексте эпохи. Образные решения автопортретов зависят от принадлежности художника к тому или иному направлению в искусстве. Так, в реалистических и академических произведениях акцент делается на гуманистических идеалах и представлениях о высокой миссии творческой личности, как это предписывалось официальным искусством. В автопортретах представителей неконформизма утверждается выразительность чувственной эмоциональности, социального протеста, поиск свободы через новые средства выразительности. Наиболее явно обнаруживаются взаимовлияния и взаимопроникновения различных стилевых тенденций именно в автопортрете;

3. В пространстве петербургской живописи XXI века возможно выделить несколько преобладающих характерных линий развития автопортретного образа. С точки зрения семантики: 1) философско-лирические мотивы, связанные с картиной мира художников; 2) карнавальные мотивы, связанные с традиционными представлениями о смеховой культуре; 3) «исторические» и «мифологические» автопортреты, в которых художники помещают себя в разные времена и ситуации; 4) экзистенциальные автопортреты. В автопортретах присутствуют элементы изображений «Я как Я» и «Я как не Я».

4. В стилистическом отношении петербургские современные автопортреты чрезвычайно разнообразны и демонстрируют практически все направления, существующие в изобразительном искусстве (реализм, абстрактное искусство, генеративные формы contemporary art и т.д.)

5. Феноменом современного типа автопортретов можно считать экзистенциальные автопортреты, автопортреты «без лица» (no face), автопортреты без присутствия художника, живописные автопортреты-селфи.

Апробация и внедрение результатов исследования отражены и изложены на:

- XIII Всероссийской научно-практической конференции с международным участием «Современное искусство в контексте глобализации:

наука, образование, художественный рынок» (Санкт-Петербург, февраль 2023);

- XIV Всероссийской научно-практической конференции с международным участием «Современное искусство в контексте глобализации: наука, образование, художественный рынок» (Санкт-Петербург, февраль 2024);

Научные результаты опубликованы в виде статей в научных изданиях: в сборниках статей «Современное искусство в контексте глобализации: наука, образование, художественный рынок. Материалы XIII Всероссийской научно-практической конференции с международным участием» (Санкт-Петербург, 2023)⁹⁸, Современное искусство в контексте глобализации: наука, образование, художественный рынок. Материалы XIV Всероссийской научно-практической конференции с международным участием» (Санкт-Петербург, 2024)⁹⁹, а также в журналах, включённых Высшей аттестационной комиссией (ВАК) в составе Минобрнауки РФ в *Перечень ведущих рецензируемых научных журналов и изданий*: Научные труды Санкт-Петербургской академии художеств (2023)¹⁰⁰, KANT: Social Sciences & Humanities (2025)¹⁰¹, Вестник ГГУ (2025)¹⁰², Культура и искусство (2025)¹⁰³, Университетский научный

⁹⁸ Кейран В.В. Образы творцов прошлого в портретной живописи петербургских художников 1980-2010-х годов // Современное искусство в контексте глобализации: наука, образование, художественный рынок. Материалы XIII Всероссийской научно-практической конференции с международным участием. Санкт-Петербург, 2023. - СПб.: Санкт-Петербургский Гуманитарный университет профсоюзов, 2023. - С. 99-102. (0,16 п.л.).

⁹⁹ Кейран В.В. Автопортрет "В мастерской" в живописи академических художников второй половины XX - начала XXI века // Современное искусство в контексте глобализации: наука, образование, художественный рынок. Материалы XIV Всероссийской научно-практической конференции с международным участием. Санкт-Петербург, 2024. - СПб.: Санкт-Петербургский Гуманитарный университет профсоюзов, 2024. - С. 95-97. (0,16 п.л.).

¹⁰⁰ Грачёва С.М., Кейран В.В., Межинская В.Р. Выставка дипломных работ выпускников академических вузов в парадных залах Академии художеств - 2022 // Научные труды Санкт-Петербургской академии художеств. - 2023. - №64. - С. 266-283. (0,22 п.л.).

¹⁰¹ Кейран В.В. Композиционная идея двух автопортретов В.И. Тютенева // KANT: Social sciences & Humanities. - 2025. - №1 (21). - С. 87-93. (0,59 п.л.).

¹⁰² Кейран В.В. Психология художественного образа в трех автопортретах русского художника С. В. Бакина // Вестник ГГУ. - 2025. - №1. - С. 60-73. (0,7 п.л.).

¹⁰³ Кейран В.В. Теоретическое выражение автопортрета в современном отечественном искусствоведении // Культура и искусство. - 2025. - №2. - С. 39-54. (1 п.л.).

журнал (2025)¹⁰⁴, Культура и цивилизация (2025)¹⁰⁵. Всего 8 публикаций, общий объём 4,23 печатных листа, (из них 6 статей вошли в издания, включённые в *Перечень ведущих рецензируемых научных журналов и изданий*, с общим объёмом 3,91 печатных листа).

Структура диссертационного исследования состоит из двух томов. Первый том состоит из введения, трех глав и заключения, а также списка использованной литературы. Исследование содержит 196 страниц основного текста, библиографический список состоит из 210-и наименований. Второй том диссертации включает список и альбом иллюстраций, который содержит 267 произведения, включенных в текст на основании исследовательского материала.

¹⁰⁴ Кейран В.В. Исторические аллюзии в автопортретах академических живописцев 1970-2010 годов // Университетский научный журнал. - 2025. - №84. - С. 118-125. (0,55 п.л.).

¹⁰⁵ Кейран В.В. Исследование типологии автопортрета в творчестве художника Е.Е. Моисеенко // Культура и цивилизация. 2025. Том 15. № 3А. С. 301-310. (0, 85 п.л.).

Глава 1. Теоретически-методологические основы исследования автопортрета в искусствоведении

1.1. Концепции автопортрета в искусствознании.

Проблемы автопортрета неоднократно исследовались в гуманитарной науке. Они нередко рассматриваются в перспективе междисциплинарных исследований и раскрываются в философско-культурологических трудах авторов: Л.С. Выготского¹⁰⁶, М.М. Бахтина¹⁰⁷, Ю.М. Лотмана¹⁰⁸, В. Фриче¹⁰⁹, А.А. Сидрова¹¹⁰, С.Н. Яременко¹¹¹, А.В. Ляшко¹¹², С.В. Крузе¹¹³, А.В. Киричек¹¹⁴.

В качестве идейно-стилистической демонстрации междисциплинарного подхода возможно перенести мысль немецкого философа Э.Гуссерля в пространство изучения живописи и о, что определить автопортрет как «интерсубъективный мир, существующий для художника и доступный любому зрителю в виде объекта эстетического восприятия»¹¹⁵. Соответственно, сформировав институциональные диспозиции рассматриваемого понятия, необходимо последовательно решить взаимосвязанные задачи, а именно – раскрыть базовые основания классификации автопортретов и предложить краткую характеристику российских и зарубежных концептуальных схем интерпретации жанра автопортрет в современном искусстве.

¹⁰⁶ Выготский Л.С. Психология искусства. М.: Искусство, 1986. 573 с.

¹⁰⁷ Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. Рабле и Гоголь (Искусство слова и народная смеховая культура). М.: Языки славянских культур, 2010. 752 с.

¹⁰⁸ Лотман Ю.М. Портрет / Об искусстве. СПб.: Искусство, 1998. С. 500-518.

¹⁰⁹ Фриче В. Социология искусства. М.-Л.: Госиздат, 1929. 203 с.

¹¹⁰ Сидоров А.А. Портрет как проблема социологии искусств (опыт проблематического анализа) // Искусство, 1927. Кн. 2/3. С. 5–15.

¹¹¹ Яременко С.Н. Внешность человека в культуре: дис. на соиск. учен. степ. д.филос.н.: 24.00.01. / С.Н. Яременко. Ростов-на-Дону, 1997. 174 с.

¹¹² Ляшко А.В. Автопортрет как феномен самосознания культуры: дис. ...канд. культурологии: 10.02.03 / А.В.Ляшко. СПб., 2001. 109 с.

¹¹³ Крузе С.В. Автопортрет как форма самопознания личности художника дис. ...канд. философских наук: 09.00.13 / С.В. Крузе. Ростов-на-Дону, 2004. – 170 с.

¹¹⁴ Киричек А.В. Художественное творчество и личность художника (к вопросу о психологии художественной деятельности) // сб. ст. Проблемы духовной культуры современного российского общества. М.: Академия Гос.службы Мин. РФ по делам ГО..., 2010, С. 103-138.

¹¹⁵ Гуссерль Э. Картезианские медитации / пер. с нем. В.И. Молчанова. М.: Академический проект, 2010. 229 с. С. 119.

Автопортрет является одним из типов портретного жанра, следовательно, определение его границ связано с необходимостью раскрытия понятия «портрет». Воспользуемся для этого точной формулировкой В.Н. Гращенкова, более близкой, на наш взгляд, по характеру научного мировоззрения к идейным положениям современного искусства: «портрет – это повторение в пластических формах, линиях и красках живого лица и одновременно при этом его идейно-художественная интерпретация»¹¹⁶. Достаточно сложно предположить одновременность действий творческого созидания художественной формы и ее интерпретации – формирование образа в сознании предшествует линиям его выражения, поскольку любой изобразительный экспромт не является интерпретацией, а только проявлением чувства визуальной эмоциональности на полотне (например, шарж не является в полной мере портретом, по своим принципам художественной выразительности).

Автопортрет в области изобразительного искусства не определен точной собственной исследовательской категорией, входящей в классификацию методов искусствоведения. Автопортрет по существу характерных черт художественной формы определен жанром портрета, включающего все сопоставительные изобразительные и эстетические положения автопортрета. Сложность исследовательской градации данной изобразительной формы в искусстве, с одной стороны, отводит интеллектуальный потенциал искусствоведения от рассмотрения автопортрета в качестве отдельного жанра в пространстве живописи, а с другой стороны, привлекает к изучению свойственной только автопортрету выразительной манерой авторского самопредставления в сфере художественных значений.

Возникающие сложности в рассмотрении автопортрета обусловлены отсутствием точного методологического направления исследования в данной предметной области. Г.Л. Васильева-Шляпина в подробном изучении

¹¹⁶ Гращенков В.Н. Портрет в итальянской живописи Раннего Возрождения. М.: Искусство, 1996. 421 с. С. 57.

автопортрета в живописи указывает на проблемное поле, возникающее при сопоставлении жанра портрета с художественной формой автопортрета: «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»¹¹⁷. Идейно-художественная выразительность автопортрета и его отличие от портрета имеют степень достоверной аналитической очевидности в области искусствоведения, но утверждение нового положения автопортрета в жанровой структуре еще не произошло, возможно с утверждением определить автопортрет в качестве «поджанра» портрета.

А.В. Ляшко в диссертационном исследовании социально-художественной формы автопортрета раскрывает существенную сложность его жанрового «измерения» в пределах культурологических аспектов: «жанровая архитектура автопортретности подвижна и подвергается изменениям в зависимости от социокультурного контекста»¹¹⁸. К сожалению, в работе А.В. Ляшко не предлагается точного представления о понятии социокультурного контекста, влияющего на жанровую «подвижность» автопортрета, но очевидная сложность поставленной проблемы жанрового раскрытия (или собственного жанрового определения) автопортрета существует не только в области искусствоведения, но также и в других сферах гуманитарных наук.

С.М. Грачева указывает на данный факт методологических проблем в исследовании изобразительного мира искусства: «характер искусствоведческих научных исследований усложняется под влиянием других

¹¹⁷ Васильева-Шляпина Г.Л. Автопортретный жанр в мировом изобразительном искусстве // Вестник Красноярского государственного университета. Гуманитарные науки, 2005, № 6, С. 90–94. С. 90.

¹¹⁸ Ляшко, А.В. Автопортрет как феномен самосознания культуры: дис. ...канд. культурологии: 10.02.03 /А.В.Ляшко. – СПб., 2001. – 109 с.

гуманитарных наук, таких как философия, социология, культурология, теории социальных и информационных коммуникаций. Расширился и сам объект изучения»¹¹⁹. Невозможно отказать в справедливости данного суждения о пространстве современного искусства, которое в XX столетии получило существенное развитие в содержания своих изобразительно-выразительных форм (вопрос о художественном и эстетическом значении данных форм выходит за пределы настоящего исследования). Применять методы искусствоведения в раскрытии и интерпретации современных произведений, уходящих художественными линиями и их значениями за пределы классического мироустройства изобразительной формы, становится сложно без дополнительной научной опоры на науки гуманитарного цикла, которые освещают различные культурно-художественный грани и социальные модусы их бытия.

Автопортрет не принадлежит к области нового художественного проявления живописи в контексте современного искусства, но обладает своей особой эстетической выразительностью в длительной истории мирового искусства. Существуют различные определения автопортрета в пространстве искусства, например, в диспозиции современного исследовательского направления Е.В. Боброва указывает, что «автопортрет – это результат рефлексии, монолог о себе, своем времени и месте в истории. Посредством его художник говорит со зрителем от первого лица, дает оценку собственной личности»¹²⁰. Положение «рефлексии» в перспективе «историчности» формирует условие нового интерпретационного прочтения автопортрета в интеллектуальных инструментах искусствоведения на основании рецепции философско-культурологических принципов: – самосознания, объективации мотивов подсознания, культурно-исторической ликвидности (престижности

¹¹⁹ Грачева С.М. Актуальные вопросы методологии российского академического искусствознания // Journal of Siberian Federal University. Humanities & Social Sciences. 2024 17(7). С. 1225–1234. С. 1227.

¹²⁰ Боброва Е.В. Отображение личности художника в его живописном творчестве на примере автопортретов некоторых омских художников // Вестник славянских культур, 2021, Т. 61. С. 308-316. С. 310.

образа), относительной соизмеримости с жанрово-видовым различием форм в искусстве...

Соответственно, всё вышеперечисленное устанавливает исследовательское предположение, что изучение автопортрета базируется на междисциплинарном принципе, так как, в сущности, речь идет о человеке, его способах выражения, восприятия окружающей действительности, диалога с самим собой, современниками, потомками. С.М. Грачева раскрывает необходимость применения системного подхода исследования художественных форм искусства в перспективе метода различных гуманитарных дисциплин: «к концу XX в. в гуманитарных науках получают распространение новые методы. Критика и история искусства все больше внимания уделяют структурному анализу произведений искусства, их семантике и семиотике. Существенную роль стали играть герменевтика, феноменология, иконология, проявляется усиленное внимание к философским проблемам искусства и т. д.»¹²¹. Принцип единства методов гуманитарных наук, определяющих поиск идейно-эстетической глубины произведения в ракурсе искусствоведения, сформулирован во многих работах С.М. Грачевой основательным научным утверждением, создающим условие для развития нового исследовательского потенциала в русской школе искусствоведения.

Е.В. Коротенко также указывает на данный факт междисциплинарного принципа в изучении художественной формы в ракурсе современного искусства: «культуру XX – начала XXI в. в целом характеризует усилившаяся тенденция к нивелированию характера и облика отдельных видов искусства, гибридизации жанров и стилей, в контексте которой автопортретность получает свое воплощение в самых разнообразных видах и формах творчества, будь то живопись, литература, музыка, философия, фотография или

¹²¹ Грачева С.М. Традиционное и актуальное в современном академическом искусствоведческом образовании // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. Вып. 12 / Под ред. А.В. Захаровой, С.В. Мальцевой Е.Ю. Станюкович-Денисовой. – СПб.: Изд-во СПбГУ, 2022. С. 802–813. С. 806.

кинематограф»¹²². Возможные проявления «формы творчества» еще не являются фактом искусства, также они могут иметь принадлежность к области декоративно-прикладного направления, в границах которой будет отсутствовать положение портрета и автопортрета в качестве самостоятельного жанра.

Т.В. Чикова определяет неординарность исследовательского подхода к раскрытию автопортрета, устанавливая выражение «психологизма» в структуре эстетического развития данного художественного образа в живописи: «автопортрет в отечественном искусстве имеет сложную историю, будучи отображением как психологического поиска того или иного мастера, так и выражением его устремлений в русле сугубо художественной проблематики»¹²³.

Таким образом, автопортрет предстает в качестве символа интеллектуальных поисков субъекта в социокультурной реальности. Определения жанра автопортрета в классической искусствоведческой традиции не обладают характерной глубиной раскрытия понятийно-категориального содержания, утверждая незначительные отличия от жанровой структуры изобразительных черт портрета. В большинстве случаев исследований определение автопортрета не рассматривается в системе анализа искусствоведения, поскольку имеется ввиду самоочевидность того, что рассматриваемое понятие – это картина с изображением автора, выполненная им самим. Вышерассмотренные положения многозначности и многослойности смыслов, имеющих непосредственное отношение к раскрытию идеи автопортрета, предполагают установить и применить в ходе диссертационного исследования более точную дефиницию, которая отразит характерную взаимосвязь внутреннего духовного мира художника и его внешний облик в

¹²² Коротенко Е.В. Об актуальных формах автопортретности в культуре XX – начала XXI в. // Вестник Белорусского государственного университета культуры и искусств, 2010, №1 (13). С. 31-36. С. 31.

¹²³ Чикова Т.В. Автопортрет в советской живописи: аспекты художественной традиции. 1950–1980-е годы // Научные труды. Вып. 50. Художественное образование. Сохранение культурного наследия. Институт имени И.Е. Репина, 2019. С. 158-165. С. 159.

пространстве культурного существования, обусловленного контекстом исторического или современного периода цивилизационного развития.

Вторая половина XX века стала эпохой доминирования субъективного восприятия, предопределившего стратегические пути развития творчества, в том числе и жанра автопортрета, а также отразилось в генеральной линии общественно-политических трансформаций¹²⁴. Человек в данный период культурного существования воспринимался через призму социальной реальности сложным, неоднозначным персонажем, который волен самостоятельно определить свое место в мире, без оглядки на традиционные нормы и предписания ценностного характера. Соответственно, творчество стало продуктом внутреннего мира, а не транслировалось внешними обстоятельствами и причинами.

Таким образом, жанр автопортрета на данном историческом этапе относится к категории эмоционального искусства, которое предусматривает гармоничную, хотя и откровенную, форму взаимоотношения между автором и зрителем. В целом автопортрет на данном этапе можно расценивать как попытку его создателя заявить миру о себе или выразить свое мнение о человеке в более высоком, социально-философском, онтологическом смысле. Самопознание в любом случае подразумевает здесь самооценку, переосмысление всеобщих аксиологических установок, их адаптацию к личному ценностному представлению. В XXI веке автопортрет уже следует воспринимать в качестве элемента сетевой культуры, в которой художник оказывается коннектором между природным, социокультурным и цифровым кластером, но личность в эпоху глобализма основательно замаскирована брендами и прочими символами, так что обнаружить антропологическое начало в искусстве оказывается не так просто. Именно в данный период автопортрет активно усваивает новейшие технологические методики и

¹²⁴ Богемская К.Г. Понять примитив. Самодеятельное, наивное и аутсайдерское искусство в XX веке. СПб.: Алетейя, 2001. 185 с., см. также: Зедльмайр Х. Утрата середины / пер. с нем. С.С. Ванеяна. М.: Прогресс-традиция, 2008. 640 с., Бюргер П. Теория авангарда. М.: V-A-C press, 2014. 200 с.

стремится зафиксировать сущность информационного потока, в котором скрывается подлинная личность.

Историк современного искусства Майкл Раш указывает на данный факт важных характерных изменений современного изобразительного искусства в области новой художественной реальности – цифровое пространство: «цифровые технологии коренным образом изменили процесс создания и восприятия изображений. Художники получили возможность создавать образ при помощи чисел (цифры 1 и 2) и беспрецедентную свободу манипуляций»¹²⁵. Человек в XXI веке не уверен в реальности собственного бытия, поэтому нуждается в регулярном подтверждении простой истины собственного существования, что объясняет популярность жанра селфи и обосновывает претензии этого простейшего инструмента самокопирования на то, чтобы вытеснить традиционные способы визуальной коммуникации. Для цифрового Его не представляет особого труда превратиться в Другого посредством нейросетей или перераспределить пропорции собственного лица в его художественных презентациях. Нейросети становятся частью авторского сознания, моделирующего не только визуальную условную реальность собственных представлений о действительности, но и утверждая новый «редактированный» лик ее создателя в виде цифрового автопортрета. В.В. Савчук раскрывает подобный фрагмент современной социальной действительности в пространстве новых цифровых технологий: «Человек нуждается в другом <...> способ сообщения не только определяет представление другого, но и определяется, и конституируется им <...> Другой все больше становится доступен лишь посредством цифровых технологий. Сегодня не только связь человека с миром, с Другим, но и сама реальность, предстающая в форме медиареальности, является продуктом новых технологий»¹²⁶. Такие возможности означают, что художник обретает новые

¹²⁵ Раш Майкл. Новые медиа в искусстве / пер. с англ. Дарья Панайотти. М.: Ад Маргинем Пресс, 2018. 255 с. С. 240., см. также: Савчук В. В. Медиафилософия. Приступ реальности. СПб.: Издательство РХГА, 2013. 350 с.

¹²⁶ Савчук В.В. Медиафилософия. Приступ реальности. СПб.: Издательство РХГА, 2013. 350 с. С. 4.

формы свободы выражения себя, а также пересмотра взаимоотношений с природой и обществом. Теперь художник может прятаться в символах и надписях, создавать антропологические шифры, что означает выход за границы традиционного стиля, но не свидетельствует о его полной ликвидации, просто в данную эпоху типовой персонаж становится именно таким объектом художественного выражения, своеобразной суммой характеристик постиндустриального человека.

Н.М. Тарабукин в процессе рассуждений о структурной характеристике автопортрета приходит к одному из выводов: «теперь не станет ли более ясным утверждение, что всякий портрет неизбежно автобиография? И именно в этой плоскости разрешаются все споры о сходстве в портретном искусстве. Если портрет является продуктом того отношения к миру, в результате которого постижение явления есть, по существу, постижение “себя”, то и личность другого находит выражение в искусстве только через призму личности художника. Автопортретность в таком случае неизбежна»¹²⁷. Соответственно, выражение авторского сознания в проекции понимания собственного культурного существования, раскрытого в виде факта текста (художественного или прагматического), может полагаться через понятие «текстового автопортрета». Например, согласно данному предположению, автопортретом будет являться собственноручно написанная автобиография, отражающая как линию авторской осознанной судьбы, так и характер эстетической «линии руки» в почерке письма; или литературное произведение, раскрывающее через действия героев материю авторской психологии, которая отражает портретные черты художественного мышления писателя; или прописанный код архитектуры программного обеспечения, раскрытого на «полотне» цифровой формы с подчеркнутой авторской индивидуальностью самовыражения.

¹²⁷ Тарабукин Н.М. Портрет, как проблема стиля / Искусство портрета. Сб. ст. под ред. А. Г. Габричевского. М.: Работник Просвещения, 1927. С. 159-193. С. 176.

Соответственно, заинтересованность в постижении своего Ego и желание запечатлеть собственный образ сформировались у человека на заре цивилизации и прослеживаются в объектах искусства от первобытной эпохи до наших дней. Конечно, некорректно приравнивать наскальную живопись к современным портретам, так что здесь важнее зафиксировать устойчивый интерес не только художника, но и человека, к самому себе, прежде всего, на мировоззренческом уровне¹²⁸. В своих суждениях и оценках мы будем солидарны с традиционной, классической теорией в том, что жанровые особенности автопортрета сформировались в эпоху Возрождения и это неудивительно, так как в это время произошел антропоцентристский разворот в сознании и творчестве. Тем не менее, не следует выносить за скобки аналогичные сюжеты из прошлых эпох и ограничиваться только европейской традицией. Здесь важно уточнить, что именно в эпоху Ренессанса автопортрет начал формироваться как самостоятельный жанр. Немаловажно, что в современном искусстве автопортрет сохраняет значение востребованного жанра в России и за рубежом.

Интерес к собственному Я и его включенности в культурные, социальные, межличностные процессы мотивирует художников искать новые формы самовыражения и критически переосмысливать традиционные стили автопортрета. Очевидно, что типология автопортрета чрезвычайно обширна, но, тем не менее, соберем в единую структуру знания некоторые принципиально значимые критерии. По замечанию Гегеля, метод скрыт в предмете, так что неотъемлемые свойства автопортрета и являются основаниями для построения соответствующей классификации, поэтому пристальный взгляд на автопортрет позволяет рассмотреть не только его сущность, но также классифицировать и основные виды.

¹²⁸ Бердяев Н.А. Философия свободы. Смысл творчества. М.: Правда, 1989. 605 с., см. также: Каган М.С. Философская теория ценности. СПб.: Петрополис, 1997. 204 с., Плеснер Х. Ступени органического и человек: Введение в философскую антропологию / пер. с нем. А.Г. Гаджикурбанов. М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2004. 368 с.

Г.Л. Васильева-Шляпина предлагает категориальное деление автопортрета на две группы: профессиональные и личные автопортреты: «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 большому психологизму и нередко имеет символические и моральные коннотации. Эти два типа автопортрета прослеживаются в историческом развитии»¹²⁹. Подобную классификацию автопортрета возможно установить в качестве методологической модели данного исследования, но необходимо уточнить, что на концептуальном уровне делить все автопортреты на два типа и ограничиваться такой исследовательской установкой было бы слишком поверхностно. Методология исследования автопортрета должна строиться на конкретности образа, его индивидуалистических особенностях, композиции, структуре пространства, контексте и авторской стилистике.

Возможно обратиться к исследованиям Н.М. Тарабукина, который раскрывал в первой трети XX столетия подобную видовую классификацию автопортрета: «Уже при первых же больших завоеваниях в области портрета вырабатываются две преимущественных формы этого вида искусства: портрет – биография и портрет – характеристика»¹³⁰. Главными сюжетными характеристиками портрета-биографии являются «количественно-исторические» художественные линии, развивающие на полотне историю человеческой жизни в ярких выразительных элементах единого образа. Портрет-характеристика устанавливает «качественное» определение

¹²⁹ Васильева-Шляпина Г.Л. Автопортретный жанр в мировом изобразительном искусстве // Вестник Красноярского государственного университета. Гуманитарные науки, 2005, № 6, С. 90–94. С.

¹³⁰ Тарабукин Н.М. Портрет, как проблема стиля / Искусство портрета. Сб. ст. под ред. А. Г. Габричевского. М.: Работник Просвещения, 1927. С. 159–193. С. 178.

художественного образа, отражающего «свойства человека, не рассказывая его истории... Это совсем другая стилистическая концепция»¹³¹.

Другая значимая дихотомия в системе классификации автопортрета – традиция изображения лица и сопряжение этого подхода с экзистенциальной проблемой отношений Я и Другого¹³². Речь идет о том, что мастер показывает лицо и тело, но не изолированно, а в тесной связи с чувством, которое хочет выразить, но при этом автор работы становится для себя Другим – носителем свойств эпохи, которые также должны быть представлены на картине в виде предметов или символов. Соответственно, возникает значительное количество типологических вариаций, с учетом того, что художник может скрыть свое Эго за метафорическими образами. Например, испанский художник Пабло Пикассо через цвет и (или) искажение человеческой формы определял собственный автопортрет эмоционально-психологического состояния (одна из известных картин «Герника» (1937) (Илл. 1) характеризует данный факт личного проявления неповторимых черт художника); немецкий художник Макс Эрнст воплощал лик собственной эмоционально-чувственной жизни через фантасмагорические образы художественной композиции, обусловленной символами и архетипами бессознательного (картина «Око Безмолвия» (1944) (Илл. 2) демонстрирует авторское умозрения собственной судьбы). В то же самое время автопортреты можно классифицировать в зависимости от пропорционального соотношения духовного смысла и физической формы, соответственно, потенциал концептуальных схем, которые могут быть приняты в качестве методологии данного исследования, раскрывается в достаточно выразительной научно-идейной перспективе.

В композиционном плане автопортреты могут быть представлены на уровне любой концептуальной схемы (головные – Б.М. Кустодиев Автопортрет (1904) (Илл.3), оплечные – Г.В. Сорока Автопортрет (вт. Полов. 1840-х – нач.

¹³¹ Тарабукин Н.М. Портрет, как проблема стиля. С. 185.

¹³² Ясперс Карл. Экзистенциальная философия / Смысл и назначение истории. Пер. с нем. М. И. Левина. М.: Политиздат, 1991. С. 386-389.

1850-х) (Илл. 4), погрудные – М.А. Врубель Автопортрет с раковиной (конец 1904 – начало 1905) (Илл. 5), поясные – М.В. Нестеров Автопортрет (1915) (Илл. 6), поколенные – М.В. Ломакина. Автопортрет в розовой косынке (1928) (Илл. 7)). А.Г. Габричевский указывает на особенность концептуального развития портрета: «Искусство вырабатывает в разные эпохи разные схемы силуэта, ряд типичных положений человека. Не говоря уже о разнице между головным портретом, бюстом, портретом поясным и во весь рост, мы имеем основные схемы сидения, стояния, несколько наиболее типичных положений рук и головы, которые являются рядом типических тектонических характеристик и которые, постоянно повторяясь, часто приобретают условный канонический характер, что впрочем и является подтверждением их тектонической, доиндивидуальной природы»¹³³. Б.В. Шапошников приводит к смещению научно-исследовательской оптики на автопортрет от концептуальности положения до тематического выражения: «Собственно в границах искусства, портрет и не имеет специфической проблемы и есть только тема (поясной портрет, профильный, в рост, официальный, интимный, героический, групповой и т. п.); специфическая задача портрета лежит вне искусства и заключается в удовлетворении прагматического требования соответствия оригиналу, как его двойник»¹³⁴. Важно то, что автопортрет все-таки не крупноформатная работа, так что акцент в основном расставляется на близости к зрителю.

Очевидно, что автопортрет может выражать изолированную фигуру художника, например, М.В. Нестеров Автопортрет (1928) (Илл. 8) или И.Э. Грабарь Автопортрет (1942) (Илл. 9), либо же его изображение включается в жанровую картину, например, М.З. Шагал Прогулка (1917) (Илл. 10) или С.А. Павлов Летняя ночь за Нарвской заставой (Автопортрет) (1923) (Илл. 11). Здесь важно то, намеревается ли художник быть частью целого (и насколько)

¹³³ Габричевский А.Г. Портрет, как проблема изображения / Искусство портрета. Сб. ст. под ред. А.Г. Габричевского. М.: Работник Просвещения, 1927. С. 53-75. С. 66-67.

¹³⁴ Шапошников Б.В. Портрет и его оригинал / Искусство портрета. Сб. ст. под ред. А.Г. Габричевского. М.: Работник Просвещения, 1927. С. 76-85. С. 76.

или же он хочет выразить свое отношение к другим. В философской парадигме – желание быть самим собой или же существовать для других. В контексте классификации автопортреты различаются по степени доминирования индивидуального или коллективного начала. Необходимо уточнить, что художник может присутствовать на полотне, быть свидетелем событий, но не обязательно в явной форме, поэтому довольно часто можно встретить скрытые автобиографические образы, которые как бы встроены в крупные композиции.

Некоторые художники настаивают на том, что любая работа является автопортретом, так как выражает идею, носителем которой является автор. Например, подобное суждение приводит Б.В. Шапошников, рассматривая произведения художника в качестве творческого масштаба отражения психологической жизни личности: «Собственно об индивидуальном оригинале, в границах проблемы портрета, можно говорить только в отношении формы оригинала. Индивидуальность же самого художника окрашивает все “идеи”, которые он вкладывает во все свои произведения, в том числе и портреты. В этом смысле все творчество художника автопортретно, включая сюда и его “автопортреты”. Эта органическая автопортретность художника позволяет угадывать автора портрета вне всякой связи с портретностью произведения. Следовательно, когда сравнивают оригинал и портрет, то сопоставляют степень соответствия индивидуальной внешней формы оригинала с этой же формой, окрашенной “идеей” художника, – оригинал с интерпретацией его художником»¹³⁵. Н.М. Тарабукин сокращает творческие авторские границы общего пространства произведений живописи до жанра портрета, в котором с необходимостью раскрывается характер и визуальные черты личности художника: «Автопортрет, каковым оказывается, в конечном счете, всякий подлинный портрет, постигает личность “другого” не как ноумен, а как феномен, Натуралистический портрет, следовательно, –

¹³⁵ Шапошников Б.В. Портрет и его оригинал / Искусство портрета. Сб. ст. под ред. А.Г. Габричевского. М.: Работник Просвещения, 1927. С. 76-85. С. 82.

contradictio in adjecto»¹³⁶. Противоречие в определении становится главным положением в нивелировании жанра портрета к общему принципу творческого психологизма художника, который, словно Господь, воссоздает мир, наделяя его жизнью через свое собственное присутствие в каждом элементе. С теоретико-методологической точки зрения, подобные утверждения о портрете являются спорными, поскольку они обесценивают попытки классификации, хотя и могут ограничено использоваться в ходе анализа новейших форм искусства. Принципиально важно, что такое концептуальное видение не ограничивается рамками эпохи исчезновения субъектности в том смысле, в котором о нем говорил М. Фуко¹³⁷, но также может относиться к аскетизму самовыражения в Средние Века или же к авангардистскому идеалу.

Соответственно, автопортрет может представлять выразительность физического облика автора и, в меньшей степени, внутренний мир автора, либо показывать творческого человека в образе исторического лица, что означает параллелизм, демонстрацию особенностей эпохи, места человека в трансформирующейся социокультурной действительности. Следует отметить, что данное типологическое различие указывает на то обстоятельство, что личность необязательно должна выражаться натуралистическими изобразительными средствами, а может раскрываться через ситуативные атрибуты, противоречия и тенденции эпохи или даже указывать на положение личности вне пространства и времени. Концептуальное положение автопортрета в области искусствоведения обусловлено интерпретационным прочтением художественной формы на основании рецепции философско-культурологических положений, например, самосознания, объективации мотивов подсознания, культурно-исторической ликвидности (престижности образа). Автопортрет обретает образ символа интеллектуальных поисков субъекта в социокультурной реальности. Определения жанра автопортрета в

¹³⁶ Тарабукин Н.М. Портрет, как проблема стиля / Искусство портрета. Сб. ст. под ред. А.Г. Габричевского. М.: Работник Просвещения, 1927. С. 159-193. С. 176

¹³⁷ Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук / пер. с фр. В. П. Визгина, Н. С. Автономовой. СПб.: А-сэд, 1994. 404 с.

классической искусствоведческой традиции не обладают характерной глубиной раскрытия понятийно-категориального содержания, утверждая незначительные отличия от жанровой структуры изобразительных черт портрета.

1.2. Типологизация автопортрета в живописи

Автопортрет может различаться по степени этической нейтральности, то есть свидетельствовать о том состоянии художника, когда он находится в душевном покое и не задается вопросами о добре и зле. Или же произведение с изображением автора проводит демаркационную линию между двумя базовыми этическими категориями, как правило, в аллегорической форме.

В качестве примера рассмотрим автопортреты двух русских художников братьев – Александра Брюллова (старший брат) и Карла Брюллова (младший брат). А.П. Брюллов пишет автопортрет в 1830 году (Илл. 12), после завершения в 1829 году итальянского пансиона с последующим отъездом в Россию. Молодой художник изображен в пространстве римских раскопок, сидящим на древней гранитной плите, за его спиной виден Колизей. А. Брюллов погружен в размышления, словно соизмеряя собственные творческие возможности с масштабом красоты искусства «римской вечности» – о данном факте говорит аллегория, выраженная едва заметными цифрами на обелиске рядом с сидящим художником. Обелиск обладает выбитыми в столбик латинскими цифрами – MDCCCXXIII (1823), MDCCCXXIV (1824), MDCCCXXV (1825), MDCCCXXVI (1826) – даты проведенного в Италии пансиона, только последняя 1830 определена арабским числом – время начала работы А. Брюллова в России.

Младший брат художника К.П. Брюллов написал автопортрет в 1833 году для галереи Уффици во Флоренции, которая сделала запрос на его портретный образ после знаменитого экспонирования картины художника

«Последний день Помпеи» (1833) (Илл. 13). Карл Брюллов раскрывает свой образ спокойным и уверенным в романтической манере, но без выразительной эмоциональной экспрессии. Соответственно, взгляды художника на извечную проблему печали в познании Экклезиаста и Байроновских «эгоистических» порывов или борьбы дьявольского и божественного начал могут придавать автопортрету этический характер, либо таковой будет отсутствовать.

Субъектность – это один из критериев при типологизации автопортретов в том случае, когда есть возможность четко провести различие между реальным и кажущимся в изображенном на картине. Иными словами, художник либо действует напрямую, выражая определенную мысль, намерение, идею, либо предстает в качестве пассивного субъекта, являясь в таком случае участником более сложного, разветвленного социокультурного процесса или коммуникативного акта. О данном факте могут говорить вышеприведенные примеры автопортретов русских художников Брюлловых. Такая классификация нередко встречается в культурологических работах, поскольку здесь поднимается вопрос о пассивном или активном характере эволюционных процессов в мире культуры¹³⁸. Также в данном вопросе активно присутствуют механизмы психологической самоидентификации, так как выбор художником той или иной идентификационной формы зависит от культурных особенностей эпохи¹³⁹.

В зависимости от количества композиционных фигур, изображенных на автопортрете, они подразделяются на коллективные (например, В.И. Шухаев, А.Е. Яковлев «Автопортреты» (Арлекин и Пьеро) (1914) (Илл. 14)) и индивидуальные (например, Е.Е. Моисеенко «Автопортрет» (1979) (Илл. 15) и В.В. Ватенин «Автопортрет» (1971) (Илл. 16)). Здесь идет речь о том, что многие художники изображали не только себя, но и членов своей семьи

¹³⁸ Гердер И.Г. Идеи к философии истории человечества / пер. с нем. А.В. Михайлова. М.-СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2013. 760 с., см. также: Каган М. Философия культуры. Становление и развитие. СПб.: Лань, 1998. 448 с., Манхейм К. Социологическая теория культуры в ее познаваемости / К. Манхейм. Диагноз нашего времени. М.: РАО Говорящая книга, 2010. С. 379-533.

¹³⁹ Выготский Л.С. Психология искусства. Ростов н/Д.: Феникс, 1998. 480 с. С. 14.

(например, А.М. Матвеев «Автопортрет с женой» (возможно 1729) (Илл. 17) и В.Э. Борисов-Мусатов «Автопортрет с сестрой» (1898) (Илл. 18)). Данное положение классификации является не сложным с технической точки зрения и, в целом, не вызывает теоретико-методологических затруднений.

По стилю самовыражения автопортреты можно разделить на лирические и трагические. Соответственно, в этих двух случаях будет варьироваться экзистенциальная глубина и масштаб личностных переживаний, отраженных автором в художественной форме. Здесь можно отметить миметическую традицию и новые изобразительные техники, которые соединяются в синкретическую форму и трансформируют искусство автопортрета с учетом культурных реалий современной эпохи. В целом данная типология, хотя и выделяет лирические, а также трагические портреты, основывается на том, что художник изображается в обоих случаях в динамическом процессе «обретения» себя. Несмотря на установленный предметно-объектный факт, что проблемное поле данного диссертационного исследования определено произведениями живописи, необходимо привести общую типологию автопортретов по жанрам искусства¹⁴⁰. Существует современные исследования, которые указывают на формирование жанра автопортрета в кинематографии и литературе. Например, в области кинематографии произведения режиссеров А. Тарковского «Зеркало» и Ф. Феллини «Клоуны» являются примером автопортрета в кинопространстве. А. Тарковский раскрыл в фильме «Зеркало» важные драматические моменты собственной судьбы, а Ф. Феллини в киноленте «Клоуны» появился в одном из кадров сюжета, сыграв самого себя. Предметная выразительность автопортрета в сфере литературы раскрывается Е.В. Коротенко, который устанавливает важный факт: «Одной из актуальных форм автопортретности в культуре XX – начала XXI в. является автобиография <...> Неудивительно, ведь в XX в. было написано больше автобиографий, чем за все предыдущие эпохи вместе взятые.

¹⁴⁰ Андроникова М.И. Портрет. От наскальных рисунков до звукового фильма М.: Искусство, 1980. 423 с., см. также: Проблемы портрета / Материалы научной конференции. М.: Советский художник, 1973. 328 с.

К числу лучших автобиографов можно отнести Г. Честертона, Т. Драйзера, М. Горького, М. Твена, Г. Уэллса, Ж.-П. Сартра, М. Пруста и многих других. При этом исследователи отмечают, что в XX – начале XXI в. автобиографическая проза характеризуется тенденцией к максимальной самообнаженности, в ней практически не остается запретных тем»¹⁴¹. Данная тема очень интересна и разнообразна, но выходит за рамки предмета и объекта диссертации, так что может быть исследована автором в ходе его дальнейших научных изысканий.

Наконец, автопортреты следует различать, с учетом современных реалий по способу создания – непосредственно выполненные художником, либо сконструированные нейросетью, в таком случае художник может выступать оператором, направляющим творческий процесс и принимающим в нем участие, либо оказаться источником для компьютерного вдохновения, как правило, в тех ситуациях, когда автора из прошлых эпох уже нет в живых, тогда машина создает картины, включая автопортреты, по заданному лекалу и с учетом особенностей стиля. Кроме того, автопортреты могут раскрываться фотографическим методом воссоздания авторского образа, хотя не следует утверждать, что селфи относится к данному жанру, а лента в социальных сетях является художественной выставкой автопортретов в различные периоды жизни. Для того, чтобы избежать данные противоречия, необходимо обозначить, что в данном исследовании мы будем преимущественно оперировать устоявшимися категориями и понятиями, поэтому автопортрет будет рассматриваться как явление в живописи, особый тип портрета, а смежные темы, хотя они и представляют определенный научно-исследовательский интерес, будут рассматриваться менее подробно, на уровне отсылок и дополнительных иллюстраций в тех случаях, когда это представляется уместным и необходимым.

¹⁴¹ Коротенко Е.В. Об актуальных формах автопортретности в культуре XX – начала XXI в. // Вестник Белорусского государственного университета культуры и искусств. № 1 (13), 2010. С. 31-36. С. 33.

Подведем промежуточный итог и сформулируем вывод таким образом, что автопортреты бывают профессиональные и личностные; традиционно изображающие лицо художника и маскирующие его за метафорическими образами; головные, оплечные, погрудные, поясные, поколенные; автопортреты с изолированной фигурой художника и жанровые картины; лишенные оснований для типологизации в том постмодернистском толковании, что любая форма творчества является автопортретом, или жанровые, т.е. сформированные живописцами, литераторами, мемуаристами, кинематографистами, фотографами и т.д.; воспроизводящие физическое сходство или раскрывающие внутреннюю форму через внешние, сюжетные обстоятельства; этически нейтральные или отражающие проблему добра и зла; реальные и кажущиеся, с точки зрения действительности изображенного образа или сценария; варьирующиеся по способу создания, исходя из типов используемых при создании автопортрета материалов – карандашей, красок и т.д.; наконец, по авторству – созданные художником или компьютером (искусственным интеллектом).

Соответственно, мы выявили различные критерии типологизации автопортретов, но даже в таком приблизительном рассмотрении становится вполне очевидно, что атрибуты данного жанра исключительно многообразны, их трудно соединить вместе в единую эпистемологическую структуру, поэтому необходимо распределить выявленные критерии по различным кластерам. В теоретическом плане над решением этой задачи, конечно, только предстоит активно работать научному искусствоведческому сообществу, так что ограничимся концептуальным наброском, представив атрибуты, основания для классификации автопортретов и их базовые группы в виде сводной таблицы.

Таблица 1. Атрибуты и виды автопортретов

№№	Атрибут	Производная классификация автопортретов
1.	Самовыражение автора	- профессиональные; - личностные
2.	Лицо автора	- изображающие лицо художника; - маскирующие лицо художника за метафорическими образами
3.	Формат изображения	- головные; - оплечные; - погрудные; - поясные; - поколенные
4.	Присутствие художника	- с изолированной фигурой художника; - жанровые картины
5.	Жанр	- лишенные оснований для жанровой типологизации; - жанровые
6.	Форма	- воспроизводящие физическое сходство автора; - раскрывающие внутреннюю форму автора через внешние, сюжетные обстоятельства;

7.	Этическое содержание	- этически нейтральные; - насыщенные проблематикой добра и зла;
8.	Реальность образа	- реальные с точки зрения действительности изображенного образа или сценария; - кажущиеся реальными;
9.	Способ создания	- созданные красками; - созданные карандашом; - созданные с использованием иных материалов
10.	Субъектность автора	- созданные художником; - созданные компьютером или искусственным интеллектом.

В таблице приведена авторская классификация атрибутов и видов автопортретов, созданная на основе тщательно произведенного анализа, с помощью методов синтеза и обобщения. Однако следует пояснить, что не все атрибуты, взятые по отдельности в ходе анализа произведения искусства, позволяют с уверенностью утверждать, что перед нами автопортрет. Очевидно, что способ создания можно определить одинаковым образом для натюрморта или пейзажа, но только лицо автора, его присутствие на картине, самовыражение в собственном образе всегда безапелляционно указывают на жанр автопортрета, так что эти атрибуты имеют большее идентификационное значение, хотя при этом все вместе они непременно будут обнаружены при исследовании любой картины, относящейся к данному жанру.

Таким образом, базовые свойства автопортретов (они же являются основаниями для классификации) можно выделить в достаточном количестве, но сама по себе типологизация не дает концептуального понимания того, что

такое автопортрет в современном искусствоведении, так что соответствующие теории необходимо рассмотреть подробнее, с акцентом на том, что российская и зарубежная исследовательская традиции (прежде всего, американская и континентальная, европейская) интерпретации сущности автопортретов существенно различаются.

Рассматривая основные концептуальные подходы, принятые в западном искусствоведении, которые повсеместно используются для анализа специфики и эволюционных особенностей жанра автопортрет, достаточно упомянуть работы, посвященные стилистике творчества

1. Дюрера: Д. Бартрума¹⁴², Дж. Гизен¹⁴³, Е. Панофски¹⁴⁴;
2. творчеству Рембрандта: Э. Верхарна¹⁴⁵, П. Декарга¹⁴⁶, О. Бенеша¹⁴⁷, Дж. Биккера, Г. Вебера, М. Виземана¹⁴⁸..., М. Шапельхумана¹⁴⁹, Л. Венцелиуса¹⁵⁰;
3. Творчеству Ван Гога: А. Перрюшо¹⁵¹, Н. Стивена¹⁵²;
4. Творчеству Мунка: А. Нэсс¹⁵³, А. Эггум¹⁵⁴, О. Аманды¹⁵⁵;
5. творчеству Фриды Кало: Терезы дель Конде¹⁵⁶, А. Ганнит¹⁵⁷, Н. Деффебах¹⁵⁸;

¹⁴² Бартрум Д. Дюрер. М.: Ниола-Пресс, 2010. 96 с.

¹⁴³ Giesen J. Dürers Proportionsstudien in Rahmen der allgemeinen Proportionsentwicklung. Bonn, 1930.

¹⁴⁴ Panofsky E. The Life and Art of Albrecht Dürer. Princeton: Princeton University Press, 1945. 317 p.

¹⁴⁵ Эмиль Верхарн. Рембрандт: его жизнь и художественная деятельность. СПб.: Издание Акц. Общ. типограф. дела, 1913. 64 с.

¹⁴⁶ Декарт П. Рембрандт / пер. с фр. Е. Колодочкина. М.: Молодая гвардия, 2010. 283 с.

¹⁴⁷ Benesch O. Rembrandt: Étude biographique et critique. Genève: Skira, 1957. 156 p.

¹⁴⁸ Bikker J., Weber G., Wieseman M., Hinterding E. Late Rembrandt. London: National gallery, 2014. 326 p.

¹⁴⁹ Schapelhouman M. Rembrandt and the art of drawing. Amsterdam: Waanders Rijksmuseum, 2006. 111 p.

¹⁵⁰ Wencelius L. Calvin et Rembrandt: Étude comparative de la philosophie de l'art de Rembrandt et de l'esthétique de Calvin. Paris: Les belles-lettres, 1937. 239 p.

¹⁵¹ Перрюшо А. Жизнь Ван Гога. М.: АСТ, 2013. 447 с.

¹⁵² Найфи Стивен, Уайт-Смит Грегори. Ван Гог. Жизнь: В 2 томах / пер. с англ. О. Якименко, Е. Желтовой; под ред. А. Щениковой-Архаровой. СПб.: Азбука, 2016. 672 с.

¹⁵³ Нэсс Атле. Эдвард Мунк. Биография художника. М.: Весь Мир, 2007. 584 с.

¹⁵⁴ Eggum Arne. Edvard Munch: Paintings, Sketches, and Studies. New York: C.N. Potter, 1984. 305 p.

¹⁵⁵ O'Neill Amanda. The Life and Works of Munch. Bristol: Parragon Book Service, 1996. 88 p.

¹⁵⁶ Teresa del Conde. Frida Kahlo: La Pintora y el Mito. Barcelona, 2002. 144 p.

¹⁵⁷ Ankori Gannit. Imaging Her Selves: Frida Kahlo's Poetics of Identity and Fragmentation. Greenwood Press, 2002. 344 p.

¹⁵⁸ Deffebach Nancy. María Izquierdo and Frida Kahlo: Challenging Visions in Modern Mexican Art. University of Texas Press, 2015. 254 p.

6. творчеству Люсьен Фрейду: У. Фивер¹⁵⁹, Х. Фиби¹⁶⁰;
7. творчеству Ф. Бэкона: С. Дэвида¹⁶¹, Ф. Амсель¹⁶²;
8. Творчеству Д. Хокни: У. Лукхардт¹⁶³, К. Беккер и М. Ливингстон¹⁶⁴...

Следует заметить, что здесь не вполне корректно говорить о комплексной методике, на данном уровне исследования просматривается только описание стиля, констатация фактов.

Иногда можно обнаружить интересный аналитический материал в книгах и мемуарах, где мастер пишет о своем творческом пути и основных этапах, как, например, Э. Уорхол в своей автобиографии, дневниках и книгах о 60-х, 70-х и 80-х гг. в фокусе развития американской живописи и искусства¹⁶⁵. Многие известные личности также оставили мемуары и воспоминания о своем опыте позирования в студии, общения с мастером, обсуждения готовой работы. Так, М. Гейфорд подробно описывает и технику, и личность Л. Фрейда, хотя все-таки здесь не идет напрямую речь о жанре автопортрета: «Фрейд и в самом деле считал, что у него “полностью отсутствует природный талант”. Тем не менее, в его ранних рисунках была энергия и – то, чего многим художникам так и не удастся достичь, – индивидуальный почерк. Фрейд намеревался совершенствовать его, наблюдая и постоянно рисуя <...> В ранних альбомах для зарисовок и в картинах Фрейда присутствует воображение <...> С течением времени Фрейд всё больше и больше склонялся к изображению действительности – того, что видит перед собой, – и постепенно отходил от того, что Сазерленд называл

¹⁵⁹ Feaver William. Lucian Freud. London: Tate Pub, 2002. 248 p.

¹⁶⁰ Hoban Phoebe. Lucian Freud: Eyes Wide Open. Seattle: Amazon Publishing, 2014. 200 p.

¹⁶¹ Sylvester David. Looking back at Francis Bacon. London: Thames and Hudson, 2000. 272 p.

¹⁶² Frédérique Amselle, “Bacon and Freud’s Self-Portraits or the Remains of the Self”, *Études britanniques contemporaines* [Online], 43 | 2012, Online since 11 June 2014, connection on 15 December 2022. URL: <http://journals.openedition.org/ebc/1326>

¹⁶³ Luckhardt U. and Melia P. David Hockney: A Drawing Retrospective. London: Thames and Hudson, 1995, 272 p.

¹⁶⁴ Becker C. and Livingstone M. David Hockney. Swiridoff Verlag, Künzelsau, 2009. 231 p.

¹⁶⁵ Warhol Andy. The Philosophy of Andy Warhol: (From A to B and Back Again). New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1975. 264 p., see also: Warhol Andy, Hackett Pat. POPism: The Warhol Sixties. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1980. 344 p., Warhol Andy, Hackett Pat (1989). The Andy Warhol Diaries. New York: Warner Books, 1989. 872 p.

“придумыванием”: от вымышленных объектов»¹⁶⁶. Так или иначе, мы можем здесь зафиксировать эмпирический метод – наблюдение сторонним лицом или самим художником, излагающим данное видение в автобиографии. Эта методология может быть еще усилена за счет помещения информации в дискурс, то есть специфику восприятия и обсуждения готового произведения искусства. Иногда ученый-исследователь на основании рефлексии художника может существенно усложнить искусствоведческую проблематику, тогда возникает смежное методологическое знание в области философии или эстетики, как, например, у В.Беньямина и его рассуждениях о «визуальной форме коллапса»¹⁶⁷. С методической точки зрения, речь идет о формализации и авторской трактовке.

Российская научная школа изучения автопортрета, в целом, основывается на идее о том, что данный жанр – это процесс художественного самовыражения, так что отечественные исследователи, как правило, стараются выявить базовые особенности стиля того или иного автора на различных уровнях теоретического обобщения. Например, Т. Горячева в своей книге о творчестве К. Малевича придерживается формально-стилистического метода¹⁶⁸, развивая идею об использовании мастером техники примитивизма в ее абсолютном выражении с точки зрения исчерпывающего характера задействованных технических средств. Таким же образом рассуждает М. Горелов касательно автопортретов В. Попкова¹⁶⁹, в частности, про образную символичность, сформированную в результате соединения цвета, композиции и пластики. Другие методы семиотико-герменевтического направления обнаруживаются у А. Шолоховой в тех статьях, где она убедительно

¹⁶⁶ Мартин Гейфорд. Модернисты и бунтари. Бэкон, Фрейд, Хокни и Лондонская школа. М.: Ад Маргинем, 2022. 352 с. С. 12, 17.

¹⁶⁷ Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. М.: Искусство, 1996. 239 с.

¹⁶⁸ Горячева Т.В. Теория и практика русского авангарда: Казимир Малевич и его школа. М.: АСТ, Времена, 2020. 237 с.

¹⁶⁹ Горелов М.В. Колористическая и образная символика портретного жанра в творчестве Виктора Попкова// Научный форум: филология, искусствоведение и культурология: сборник статей по материалам XLII международной научно-практической конференции. М., 2020. С. 9-29.

аргументирует, что лицо художника-авангардиста становится неживой маской потому, что идея оказывается важнее физического свойства, поэтому лицо на автопортрете принимает абстрактные формы¹⁷⁰. М. Дроздова – сторонник другой теоретической концепции, а именно, проблемного метода, в частности, акцентов в живописи К. Юона, расставленных на женском равноправии¹⁷¹. М. Алшибай развивает исторический метод, акцентируя внимание на предметах быта, который присутствуют на автопортрете и дополняют картину в содержательном и эстетическом смысле¹⁷².

Итак, российская школа изучения автопортрета в целом может быть охарактеризована как более антропоцентрическая в сравнении с западной парадигмой, поскольку в основе любой концепции всегда оказывается человек и средства его самовыражения в живописи. Эта идея развивается и в работах Ю.И. Арутюнян, по мнению которой автопортрет раскрывает связь между художником и социальными явлениями. То есть картина фактически свидетельствует о совершившемся акте самопознания в творчестве, при этом мастер определяется через его взаимосвязь с окружающей средой¹⁷³.

В аналогичном направлении размышляет Т. Чикова, но в ракурсе первичности акта самосознания, потому что автопортрет указывает на стремление индивида погрузиться в собственную сущность и даже провести над собой наблюдательный эксперимент¹⁷⁴.

Ю. Левинг пишет о том, что популярность автопортрета возрастает в переходном обществе¹⁷⁵. Эта простая идея указывает на то, что любая масштабная перестройка общества стимулирует человека к поиску себя в

¹⁷⁰ Шолохова А.П. Художник в зеркале автопортрета: идея и образ в русском искусстве начала XX века // Обсерватория культуры, 2022. №1. С. 77-86.

¹⁷¹ Дроздова М.А. Эволюция портретных образов К.Ф. Юона в контексте развития русского искусства I половины XX века // Международный научно-исследовательский журнал, 2022. С. 129-132.

¹⁷² Алшибай М. Круг. История одной картины в круговороте коллекции. Артгид / URL: <https://artguide.com/posts/1189> (дата обращения: 13.11.2024).

¹⁷³ Арутюнян Ю.И. Концепция автопортрета в европейской гравюре XVII века // Вестник СПбГИК № 1 (54), 2023. С. 110-116.

¹⁷⁴ Чикова Т.В. Автопортрет в советской живописи: аспекты художественной традиции. 1950-1980-е годы // Научные труды: Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина, 2019. №50. С. 158-165.

¹⁷⁵ Левинг Ю. Революция зримого: образы на сетчатке. М.: Новое литературное обозрение, 2018. 424 с.

трансформирующихся социально-культурных реалиях. Общественный или политический кризис остро ставит вопрос о смысле собственной жизни и провоцирует новые формы поиска экзистенциальных ответов. В данной связи уместно заметить, что в российском искусствоведении имеет высокий уровень развития концепция, которая позволяет выделить автопортрет как самостоятельный художественный жанр. Эта техника способствует различению автопортретов от изображений моделей или вымышленных персонажей по таким параметрам, как одушевленность, композиционное доминирование лица и глаз, манера самовыражения.

Н. Калинина указывает на возможность фиксировать взаимосвязь между игровыми концепциями культуры и жанром автопортрета в том плане, что художник играет сам с собой на полотнах и может выражать свой внутренний мир в различных образах. Здесь уместно заметить, что игровые концепции культуры, например, Й. Хейзинга позволяют выстроить такое диверсифицированное разделение автопортретов: на форму игры, либо самоироничное или лирическое повествование. При этом игровая форма для мастера – это способ ведения диалога с тем, кто видит автопортрет и воспринимает картину как элемент окружающего пространства, так что художник становится участником собственного изображения или же выступает в качестве индивидуальной фигуры. Здесь также уместно заметить, что автор картины может выбрать цельную форму самовыражения или же предстать в нескольких образах, в том числе и скрытых¹⁷⁶.

Итак, российская искусствоведческая школа решительно отстаивает идею о том, что автопортрет является механизмом самопознания и самоидентификации, отражает поиски собственного Еgo, индивидуального стиля и места в социокультурной реальности.

Сопоставление западных и отечественных искусствоведческих концепций позволяет утверждать, что принципиальное различие между

¹⁷⁶ Хейзинга Йохан. Человек играющий = Homo ludens. Человек играющий: опыт определения игрового элемента культуры. СПб.: Иван Лимбах, 2011. 409 с.

интерпретациями автопортрета состоит в том, что иностранные ученые стараются показать механические, инструментальные особенности, в то время как российские теоретики фокусируются на интересующих особенностях творчества. При этом гораздо важнее для развития науки не концептуальное различие, а возможности для построения единой, целостной, непротиворечивой системы искусствоведческого знания. В данной связи уместно заметить, что автопортрет – это свидетель эпохи, причем это правило работает на индивидуальном и всеобщем уровне, так что можно отслеживать динамику внутренних поисков человека и общества в спокойном, гармоничном или бурном кризисном состоянии.

Таким образом, задача аналитического разбора концепций жанра «автопортрет» в современном искусствоведении состоит в том, чтобы выразить в академическом языке гармонию общего, социального и уникального, единичного антропологического и художественного начала. Принципиально важно соотносить любую концепцию с конкретным культурно-историческим контекстом, отслеживать динамику личностных изменений с акцентами на процедурах художественного самопознания в процессе изображения мастером себя и передачи зрителю внутреннего состояния, идеи. Такая парадигма актуальна даже в постструктурализме, провозгласившем смерть автора, так как даже в условиях кажущейся ликвидации субъектности остается то самое неуловимое Я, которое пытается убедить окружающий мир в собственной иллюзорности и нереальности. Художник в своем автопортрете может показать внутренние или внешние изменения, деформации, в следствие чего оказывается, что трансформируется не только образ, но и окружающая действительность, поэтому особую роль в дальнейшем развитии теоретико-методологической платформы изучения автопортрета будет играть концепция зрительной ценности, хотя пока что не просматривается возможность преодоления границ формального метода и его приоритетных основ – художественных особенностей и технических средств.

Итак, в современном искусствоведении приняты десятки оснований для классификации автопортретов по различным критериям, так что данное знание нуждается в систематизации, группировке и выработке концепций, которые позволяют соединить разрозненные элементы в единую эпистемологическую структуру. Очевидно, что российский подход к изучению данного феномена существенно отличается в сравнении с западноевропейскими концептуальными схемами, но данная проблема не является первостепенной с теоретико-методологической точки зрения. Напротив, гораздо важнее то обстоятельство, что на сегодняшний день существует определенный пробел в рассмотрении эволюции персонажей, стилистических и прочих особенностей поскольку исследователи «движутся сквозь материал» параллельно, но зачастую релевантные концепции и аналитические суждения о том, или ином явлении должны сосредотачиваются в независимой, удаленной от него плоскости. С учетом вышесказанного, следующая задача диссертационного исследования заключается в том, чтобы рассмотреть традиции автопортрета в петербургской школе живописи в рамках цельного, выдержанного концептуального подхода.

Глава 2. Автопортрет в пространстве ленинградской культуры второй половины XX века.

Ленинградская художественная культура, определенная неоднородным периодом эстетики второй половины XX века, обладает существенным значением в понимании национального искусства, отражающего идейные и идеологические черты времени в изобразительной форме. Исследование произведений живописи ленинградского периода способствует пониманию преемственности принципов, теорий и методов отечественных мастеров, влившихся в контекст мировой изобразительной культуры вместе с идейно-художественным наследием русской школы. Жанр портрета (и автопортрета) в ленинградском искусстве обусловлен направлением развития художественных стилей различных течений внутри ленинградской школы. Об этом пишет С.М. Грачева: «Важно изучать современную русскую портретную живопись с точки зрения разнообразия типологических моделей, а также использовать новый язык истории современного искусства для понимания процессов, происходивших в русской живописи конца XX – начала XXI вв., чтобы способствовать вхождению русского искусства в мировой культурный контекст»¹⁷⁷.

Вторая половина XX века для ленинградской живописи – это философски противоречивое тождество: одновременно ее расцвет и художественное становление в ракурсе идей официальности (официоза) и реалистичности: Е.Е. Моисеенко, О.А. Еремеев, И.А. Раздвогин, А.А. Мыльников..., и движение к творческому эксперименту, отрицающему идеологический регламент политического значения в искусстве: В. Стерлигов, А. Батурин, С. Спицын, Г. Зубков, В. Смирнов, М. Цэрүш, А. Носов, А. Кожин, А. Гостинцев...

¹⁷⁷ Gracheva S.M. Portrait in Contemporary Russian Painting in the Context of World Art: A Typology of the Genre. Vestnik of Saint Petersburg University. Arts 11, no. 4 (2021): P. 639.

Важное значение в структуре данного исследования приобретает вопрос о существовании ленинградской школы живописи, которая не находит абсолютного признания в историческом исследовании советского искусства. Например, В.А. Лентяшин и В.А. Гусев указывают на двойственную, неоднозначную позицию в определении ленинградской школы: «Конечно, вряд ли возможно сформулировать строго теоретические особенности, характерные только для ленинградского искусства, ясно, что все в нем неотделимо от общих процессов социалистической культуры. Это прежде всего – советское искусство! ... Но в то же время, несмотря на все трудности или, скорее, невозможность вывести «формулу» ленинградского искусства, мы чувствуем, что оно существует как независимая, самобытная школа»¹⁷⁸. Необходимо отметить, что данное определение ленинградской живописи в качестве школы возникло в период советской цензуры, возможно, не столь тотальной как в 1930-е гг., но еще достаточно сильной, чтобы публичные высказывания в научных изданиях контролировались партийным аппаратом государственной власти.

Н.Г. Леонова более утвердительно высказывается о существовании ленинградской школы, предлагая к объяснению причины ее существенного идейного развития: «Ленинградская художественная школа находилась под влиянием сложных и иногда противоречивых традиций, но, тем не менее, была отмечена сочетанием черт гражданственности, гуманизма и высокой культуры. На нее оказала влияние классическая архитектура города, его литература и театр, особое поэтическое своеобразие городского пейзажа. И в то же время сильное влияние великой революционной традиции»¹⁷⁹. Действительно, обосновать эстетику ленинградской школы искусства безотносительно Октябрьской революции 1917 г., скорее всего, невозможно, поскольку новое имя Ленинграда непосредственно связано с именем

¹⁷⁸ Гусев В., Лентяшин В. Шестьдесят лет изобразительного искусства Ленинграда. // Гапеева В.И., Гусев В.А., Цветова А.В. Изобразительное искусство Ленинграда. Ленинград, Художник РСФСР, 1981. С. 13.

¹⁷⁹ Искусство принадлежит народу. Выставка работ ленинградских художников. Л.: Художник РСФСР, 1979. С. 6.

пролетарского вождя (равно как и утрата государственной столичности, которая возвратилась к древнему символу неизменного постоянства русского государства – Москве). Ленинградская школа живописи не утверждалась на новом пролетарском основании Интернационала, возникшего на основании разрушительной силы общественно-политических движений в странах Западной Европы. Ленинградская школа формировалась на эстетическом опыте дореволюционного периода русского искусства, которое в созидательных традициях творчества отечественных мастеров нашло отражение в новом направлении возникавших идей соцреализма. Позиция преемственности национального культурного кода утвердила в пространстве ленинградского искусства тенденцию художественной независимости от внешних кратковременных влияний на идейные представления мастеров.

Величие этической и эстетической выразительности ленинградской школы живописи (более широко – искусства) определяет и американский искусствовед В. Суонсон, раскрывая собственное представление о творческом пространстве советской эпохи: «Насколько я мог судить, существовало две основные школы советского искусства: ленинградская и московская. Между ними развивалось соперничество, и они жестко конкурировали, хотя Институт живописи, скульптуры и архитектуры имени Репина имел больший престиж. И все же <...> было что-то, что объединяло их и остальную советскую школу искусства <...> Они изображали жизнь и людей сильными, благородными и пронизательными»¹⁸⁰. Следует отметить, что В. Суонсон раскрывает в сравнительном сопоставлении московской и ленинградской школ искусств важное значение Института живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина – современной Санкт-Петербургской академии художеств имени Ильи Репина, которая обладает институциональным значением в русской культуре и является оплотом национальных традиций в искусстве, начиная со второй половины XVIII столетия. О. Родосская раскрывает значение

¹⁸⁰ Vern G. Swanson. Leningrad — the Capital of the Arts // The Leningrad School of Painting. Essays on the History. St Petersburg, ARKA Gallery Publishing, 2019. P.69-71.

Академии художеств в историческом тексте национального искусства советского периода: «Восстановление преемственности традиций старой школы в стенах Советской Академии художеств, сохранение этого учреждения в том же качестве сегодня, безусловно, является уникальным явлением. Особенно по сравнению с общей тенденцией разрушения традиционной европейской художественной школы»¹⁸¹. Возможно, в изречении О. Родосской имеется некоторое несоответствие в употреблении аксиологических понятий – так «восстановление» или «сохранение»? Тем не менее, сложно не согласиться с фактом уникальности художественного пространства и высокого педагогического уровня Академии художеств, ее роли в сохранении духовных смыслов русского искусства и исследовании наследия отечественных мастеров.

Представления в системе западноевропейской живописи о ленинградской школе в качестве структурно-типологического термина возникает в конце 1980-х годов, когда во Франции проходит серия выставок русского изобразительного искусства с названием «L'École de Leningrad»¹⁸². Последующие выставки работ ленинградских художников в Санкт-Петербурге из частных коллекций в 1990-е годы¹⁸³ и выход в первом десятилетии 2000-х годов монографий С.В. Иванова¹⁸⁴ и И.Н. Пышного¹⁸⁵ по истории и наследию ленинградской школы утвердили ее терминологическое название в теоретическом пространстве искусствоведения.

¹⁸¹ Родосская О. Академия художеств в 1920–1930-е годы. // Журнал «Диалог искусств», том 5, 2008. С. 13.

¹⁸² L' École de Leningrad. Catalogue. – Paris: Drouot Richelieu, 16 June 1989, see also: L' École de Leningrad. Catalogue. – Paris: Drouot Richelieu, 12 Mars 1990, also: L' École de Leningrad. Catalogue. – Paris: Drouot Richelieu, 21 December 1990.

¹⁸³ Картины 1950-1980-х годов художников ленинградской школы. Каталог выставки. Санкт-Петербург: Санкт-Петербургский Союз художников, 1994; см. также: Картины 1940-1990-х годов. Ленинградская школа. Каталог выставки. – Санкт-Петербург: Мемориальный музей Николая Некрасова, 1996; также: Натюрморт в живописи 1940—1990-х гг. Ленинградская школа. Каталог выставки. — Санкт-Петербург: Мемориальный музей Николая Некрасова, 1997.

¹⁸⁴ Иванов С.В. Неизвестный соцреализм. Ленинградская школа. СПб.: NP-Print Edition, 2007. 447 с.

¹⁸⁵ Пышный И.Н. Ленинградская школа живописи. Социалистический реализм 1930-1980-х годов. Избранные имена. СПб.: Коломенская верста, 2008. 343 с.

Рассмотрим художественное пространство ленинградской живописи жанра «портрет» (автопортрет) второй половины XX века в области реализма и нонконформизма.

2.1. Автопортрет в ленинградской реалистической живописи второй половины XX века.

Теоретическая выраженность границ понятий «реалистичности» и «реализма» в области современного искусствоведения может обладать существенным различием. Например, «реалистичность» в форме восприятия близкого к образу действительности и «реализм» в качестве идейного направления в искусстве. Сформированный ракурс на понятийное разграничение «реалистичности» и «реализма» не входит в контекст настоящего исследования, но будет необходимо согласиться с мнением С.М. Грачевой, раскрывающей положение реализма в жанре портрета: «Если “отказ от эстетики реализма” как художественного направления в современной портретной живописи в какой-то мере можно принять, то реализм, безусловно, остался как метод, используемый современными художниками в портретном жанре, несмотря на определенные трансформации. Реализм глубоко укоренен в русской художественной традиции, и не только в связи с советской идеологией XX века. Вот почему в современной русской портретной живописи «узнаваемость» модели и обязательное сходство внешности зачастую продолжают быть обязательными»¹⁸⁶. Соответственно, «узнаваемость» принимается главным структурным элементом в раскрытии портретного жанра (автопортрета в качестве поджанровой классификации) реалистической живописи.

Автопортрет является одной из наиболее интересных форм авторского художественного выражения портрета, поскольку отражает не только

¹⁸⁶ Gracheva S.M. Portrait in Contemporary Russian Painting in the Context of World Art: A Typology of the Genre. Vestnik of Saint Petersburg University. Arts 11, no. 4 (2021): pp. 636–648. P. 639.

внутренний духовный мир личности, но и особый тип культурного самовосприятия в контексте социального времени существующей эпохи. Е.В. Боброва приводит данное утверждение в следующих словах: «Итак, автопортрет – это результат рефлексии, монолог о себе, своем времени и месте в истории. Посредством его художник говорит со зрителем от первого лица, дает оценку собственной личности»¹⁸⁷. Рефлексия – есть важный фактор творческого отражения собственной личности, неотделимой от культурного пространства окружающей действительности. Русский мыслитель М.М. Бахтин раскрывал важное положение «диалога» в аспекте духовного существования, ведущего к созидательному культурному развитию через взаимовлияние на мнения общества: «Жизнь по своей природе диалогична. Жить – значит участвовать в диалоге: вопрошать, понимать, ответствовать, соглашаться»¹⁸⁸. Автопортрет в искусстве есть сознательная проекция «самовопрошания», в которой все вышеперечисленные М.М. Бахтиным психологические сюжеты: понимание, ответственность, согласие – обусловлены характером личности, отчетливо воспринимающей их в качестве собственных качеств с содержательным определением. Необходимо указать, что М.М. Бахтин в отношении «автопортрета» предполагал невозможность для автора увидеть самого себя в истинном социальном облике¹⁸⁹, поскольку факт совпадения желаемого видения и реального бытия в психологии личности практически недостижим.

Подобную психологическую проекцию в структуре портретной (автопортретной) живописи раскрывает и Ю.И. Арутюнян: «Конфликт вечного и сиюминутного порождает «незавершенность» облика в автопортрете, стремление оживить изображение приводит к особому методу

¹⁸⁷ Боброва Е.В. Отображение личности художника в его живописном творчестве на примере автопортретов некоторых омских художников // Вестник славянских культур. 2021. № 61. С. 308-316. С. 310.

¹⁸⁸ Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. М.: Искусство, 1986. 444 с. С. 337.

¹⁸⁹ Бахтин М. Автор и герой. К философским основам гуманитарных наук / М.Бахтин. М.: Азбука, 1999. 336 с.

работы с натурой»¹⁹⁰. Данный «особый метод» должен включать не только фактурность живописи, обусловленную техникой «открытых» или «скрытых» мазков, или идей композиционного замысла, раскрывающего в процессе саморепрезентации визуальное положение автопортретного образа, но также культурный контекст мировоззрения эпохи, который складывает пространство идейных взглядов.

Г.С. Трифонова отражает подобное значение автопортрета в сопоставительной характеристике различных культурных периодов русской живописи: «Автопортрет становится образом человеческих представлений о мире, его состоянии, о местонахождении личности в этом мире, в богатстве связей, сопряжениях и разломах. Становится ясно, почему жанр портрета и автопортрета все более утрачивается в современном искусстве – в десятилетия перестройки вымылась героическая личность, служащая всеобщему благу; ущербность реалий тут же рикошетом отразилась в вымывании этих драгоценных жанров»¹⁹¹. Возможно, данное суждение чрезмерно категорично в отношении исчезновения значений портретного жанра (автопортрета) из области современного русского искусства, но определенность установленного смысла о взаимосвязи и взаимозависимости культурных периодов и идейного выражения портретного образа является неоспоримой.

Соответственно, возникает существенный исторически важный идейный акцент на исследовании творчества ленинградских мастеров, обусловленный ясным и точным представлением о «героической личности» в масштабе политических принципов государственного развития. Преемственность традиции в живописи различных эпох одного народа формирует укрепление национальных символов в искусстве и сохранение их эстетических и содержательных значений.

¹⁹⁰ Арутюнян Ю.И. Концепция автопортрета в европейской гравюре XVII века // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2023. № 1 (54). С. 110-116. С. 111.

¹⁹¹ Трифонова Г.С. Живописные автопортреты Ольги Костюк: визуализация мира чувств, мыслей и образов // Искусствознание: теория, история, практика. 2023. № 2 (37). С. 32-44. С. 38.

С.М. Грачева указывает на важный факт преемственности традиций ленинградской портретной живописи современными петербургскими мастерами: «Среди петербургских художников, целенаправленно занимавшихся камерным портретом в академическом искусстве, были Е.Е. Моисеенко, О.А. Еремеев, И.А. Раздвогин, А.А. Мыльников. Эту традицию продолжают многие художники, среди них: петербургские художники: В.А. Леднев, А.Н. Блиок, С.Д. Кичко, Ю.В. Калюта, В.А. Могилевцев, В.В. Загонек, В.Л. Боровик, Е.А. Зубов, А.К. Быстров, Г.Бернандский, А.Д. Лукашенко, А.Н. Базанов»¹⁹². Данное положение С.М. Грачевой в некоторой степени опровергает вышерассмотренное утверждение Г.С. Трифионовой о снижении идейной «глубины» портретного жанра в современной живописи. Поскольку нивелирование идейно-художественного содержания портретной и автопортретной живописи в масштабе исторического этапа, на который указывает Г.С. Трифионова, означает либо совершенно необоснованную стихийность ее возникновения, в процессе которого автопортрет становится только творческим концептом, либо отсутствие ярких созидательных мастеров, которые в своем творчестве не оставили преемников.

Подобное условие совершенно невозможно допустить в сфере ленинградского и петербургского искусства. Ленинградская школа живописи возникла не на основании самостоятельного направления или одного культурно-идейного объединения, состоящего из временных участников (например, как общество символистов в московской «Голубой Розе»). Она обусловлена важным и идейно незыблемым институтом национального искусства – Академией художеств им. И. Репина, которая обладает теоретическим потенциалом культурно-исторического развития русского искусства, сохраняемого в программном наследии ее мастеров.

¹⁹² Gracheva S.M. Portrait in Contemporary Russian Painting in the Context of World Art: A Typology of the Genre. Vestnik of Saint Petersburg University. Arts 11, no. 4 (2021): pp. 636–648. P. 639. C. 640.

Тем не менее, в области русской и советской живописи существовали периоды интереса художников к жанру портрета и периоды некоторого ухода от эстетической притягательности психологического колорита личности в художественном образе. А.В. Медвецкий указывает на подобный факт в пространстве советской культуры второй половины XX века: «Изучая содержание выставочных экспозиций первой половины 1960-х годов, можно сделать вывод, что в это время наблюдался явный спад интереса художников к автопортрету. Актуальным становится обращение к образам современников с активной жизненной позицией: передовикам производства, труженикам сельского хозяйства, ветеранам войны и партизанского движения, ученым и артистам»¹⁹³. Подобного утверждение о «спаде интереса к автопортрету» может раскрывать некоторую степень «снижения» уровня персонализации в социальном пространстве. Возможно, художники данного периода стремились обрести идейно-образное выражение собственной личности исключительно в общем контексте социального труда, декларирующего реальность действия, а не принцип философско-эстетического самосозерцания.

Т.В. Чикова в исследовании автопортрета советского периода формирует более подробную временную характеристику культурного интереса к данному типу среди художников: «специфический и вместе с тем традиционный жанр, автопортрет, кажется, мало интересовал советских художников в 1940-е, 1950-е и даже в начале 1960-х гг. в автопортретах 1960-1970-х гг., может быть, впервые после подобных произведений начала XX в., возникла тяга к созданию картины, композиции, включающей автопортретный образ. Теперь, испытывая потребность полнее понять человека, художники стремятся рассмотреть то, что всегда ближе и доступней, – самих себя»¹⁹⁴. Необходимо указать на факт развития портретного жанра в

¹⁹³ Медвецкий А.В. Автопортрет как форма самопознания личности художника // Искусство и культура. 2012. № 1 (5). С. 42-47. С. 43.

¹⁹⁴ Чикова Т.В. Автопортрет в советской живописи: аспекты художественной традиции. 1950-1980-е годы // Научные труды. 2019. № 50. С. 158-165. С. 160.

форме автопортрета, например, художником А.А. Осмеркиным в указанный период 1940 – 1950-х гг. или в период 1960-1970-х гг. мастером Е.Е. Моисеенко. Тем не менее, подобный меняющийся интерес к сфере автопортрета может заключаться в идейной перспективе советского времени, в пространстве которого портретируемый образ должен был принадлежать, по большей части, достижениям социалистического труда во всех направлениях жизни, где автопортрет определен только аспектом личной философской художественной рефлексии.

Вторая половина XX столетия рождает у художника вопросы, касающиеся его личного мнения о социальной жизни и идеях, популярных в обществе, на которые он часто отвечает в работе над автопортретом.

Н.Л. Адаскина раскрывает подобный аспект идейных стремлений воплотить собственный образ личности в автопортрете¹⁹⁵ к концу 1970-х гг., также о данном факте говорит М.Л. Цыбульский, полагая, что в 1980-е гг. автопортрет получает характерный интерес среди живописцев, поскольку позволяет в своих изобразительных границах авторское откровение: «психологическая основа автопортрета изменяется, появляются произведения со сложно разработанным предметно-пространственным окружением, интеллектуальные, “маскарадные” автопортреты, в которых художник выступает в каком-то амплуа»¹⁹⁶. Изменение структуры политического существования государства в отношении социальной «открытости» периода «Оттепели» сформировало процесс поиска новых изобразительных возможностей в реализации собственного идейного замысла, остановить который исключительно идеологическими методами было уже невозможно. Художник должен был обращаться к самому себе с авторским откровением, вглядываясь в истину своих собственных «художественных слов», что и раскрывалось в облике автопортрета. Т.В. Чикова при изучении

¹⁹⁵ Адаскина Н.Л. автопортрет в советском искусстве // Советская живопись, 76–77. М., 1979. С. 41–55. С. 53.

¹⁹⁶ Цыбульский М.Л. контексты живописи: историческая поэтика и современность: монография / М.Л. Цыбульский. Витебск: Издательство УО ВГУ имени П.М. Машерова, 2007. 68 с. С. 44.

рассматриваемого времени советской живописи указывает на подобное обращение к сфере интимного портрета и автопортрета: «для живописцев 1960–1970-х гг. показательна также тенденция все больше и больше обращаться к изображению друзей-художников, близких людей, в самых разных вариантах сочетая их с автопортретными образами или наполняя эти изображения откровенно лирическим, автопортретным звучанием»¹⁹⁷. Лирическое звучание автопортрета отражает некоторый лирический контекст времени, в котором проявился художественный образ автора, узревшего себя в качестве персонажа, который задается философским (экзистенциальным) вопросом о месте собственного бытия.

Большая заслуга возникновения жанра исторического автопортрета в петербургской живописи принадлежит А.А. Мыльникову и его мастерской. Интерес в работах мастера и его учеников вызывает не столько историческая тема и мотивы, сколько сама работа с ними. Например, философско-эстетический пласт трех известных работ А.А. Мыльникова превосходит выразительность их сюжетно-исторической глубины: «Пробуждение (За мир и независимость)» (Илл. 19), Триптих «Три креста Испании» (Илл. 20), «Снятие с креста» (Илл. 21). Ученики мастера воплощали традиции художественной школы живописи в духовном пространстве русской культуры: А.К. Быстров известен оформлением пространства многих вестибюлей метрополитена Санкт-Петербурга монументальными мозаичными панно в историческом жанре, А.А. Погосян принимал участие в воссоздании росписей Храма Христа Спасителя в Москве в составе художественной бригады А.К. Быстрова, Ю.В. Калюта раскрыл традиции мастера в работах «Мадонна» (Илл. 22), «Итальянские комедии. Любовный треугольник» (Илл. 23), «Разговор в пути» (Илл. 24). В деятельности этой мастерской очевидным кажется «путь игры», в которой каждый элемент воспринимается не как архаизм. Более отчетливо этот метод сформулирована

¹⁹⁷ Чикова Т.В. Автопортрет в советской живописи: аспекты художественной традиции. 1950-1980-е годы // Научные труды. 2019. № 50. С. 158-165. С. 163.

Н.Калитина в статье об автопортретах Г. Курбе: «Это своего рода переосмысление портрета-травести, примененная к самому себе. Курбе как бы играет с самим собой, со своей личностью, примеряя ее к разным состояниям, ситуациям, действиям».

Рассмотрим представителей ленинградской школы второй половины XX столетия, которые воплотили в художественном пространстве автопортрета собственный образ. Возникает логический вопрос о классификации рассматриваемого пласта произведений, который с некоторой степенью условности возможно было бы разделить на два направления: работы ленинградских художников, получивших образование в стенах Академии Художеств имени Ильи Репина, и работы художников, получивших образование в других учреждениях (например, А.М. Семенов, Д.П. Бучкин, И.Г. Савенко (исключительно аспирантура), Г.В. Котьянц, И.Н. Зисман), но работающие в едином культурном пространстве ленинградского искусства. Подобная классификация обладает направлением поиска различий в теоретических и прикладных значениях работ мастеров ленинградской живописи второй половины XX столетия, и серьезно уводит линию исследования от главной темы настоящей работы. Соответственно, в предметном пространстве автопортретных произведений ленинградских художников приводить дополнительную классификацию и типологизацию не имеет существенного смысла. Каждый из представителей ленинградской школы будет рассмотрен в авторском соотношении с созданным произведением – автопортретом. В текст данного параграфа включены не все ленинградские мастера реалистичного автопортрета, характер исследовательской избранности работ художников обусловлен тенденцией продемонстрировать общую выразительность автопортретной живописи установленного периода. Рассмотрим работы следующих художников ленинградской реалистической живописи в тексте данного исследования Р.А. Захарьян (1901-1992), И.Н. Зисман (1914-2004), Г.П. Татарников (1914-1971), П.П. Белоусов (1912-1989), Е.Е. Моисеенко (1916-1988), А.Г. Еремин

(1919-1998), А.Д. Романычев (1919-1989), Ю.Тулин (1921-1983), О.А. Еремеев (1922-2016), А.М. Семенов (1922-1984), И.М. Балдина (1922-2009), Я.И. Крестовский (1925-2004), Г.А. Румянцева (1927-2004), Н.Н. Репин (1932-2023), В.В. Ватенин (1933-1977).

Художник Захарьян Рубен Агасьевич (1901-1992) принадлежит пространству ленинградского искусства, он принимал активное участие в выставочной деятельности. Характер работ мастера определен многожанровым направлением, получившим раскрытие в изобразительной области портрета, пейзажа, натюрморта, а также жанровой и исторической композиции.

Мастер создает в 1952 году автопортрет (Илл. 25), который выполнен в прямоугольном формате. Он пишет себя погрудно в три четверти, используя контрастные теплые и холодные тона, которые, однако, не спорят, но создают ощущение некоторой художественной «мягкости» цвета. Очки на мужчине придают образу определенную степень строгости, а взгляд, направленный немного в сторону и вниз, создает впечатления задумчивости и внутреннего диалога с самими собой. Костюм и галстук отражают характер – даже в повседневности персонаж выглядит опрятно и собранно. Реалистичность автопортрета обусловлена степенью откровения художника перед самим собой через выражение психологии собственных чувств.

Согласно приведенной в первой главе авторской классификации, данный автопортрет будет определен в установленном значении «профессиональный», несмотря на отсутствие в произведении внешних атрибутов профессиональной деятельности художника. Р.А. Захарьян пишет портретный образ, обусловленный взглядом на самого себя через свою собственную судьбу, в которой он видит себя к моменту создания портрета в формальном выражении делового существования: костюм, галстук, погрудное изображение словно фотография на документ. Профессиональная характеристика данного автопортрета утверждается собственной принадлежностью мастера к области избранной профессии, в которой деловой

вид обусловлен делом жизни – быть советским художником. Возможность отнести данное произведение к классификации «личностного» самовыражения также существует, поскольку картина отражает лирические мотивы психологического откровения личности; но данные мотивы прочитываются только во взгляде автора, который не всматривается в пространство зрительской аудитории (возможно сказать – в свой собственный взгляд, как автора автопортрета). Соответственно, профессиональное самовыражение в данном автопортрете раскрывается через форму художественного образа более утвердительным значением, чем личностное, обусловленное на картине психологией взгляда мастера.

Иосиф Натанович Зисман (1914-2004) – художник ленинградской реалистической живописи, который работал в жанрах портрета, пейзажа и жанровой картины. Современник мастера С.Б. Ласкин приводит характерные черты творческой работы художника: «Один и тот же пейзаж, одно и то же место он может писать утром и вечером, днем и в сумерки, принося домой по шесть-семь листов за один день. В одном и том же пространстве он ищет различные „выражения лица“, варьируя, поражаясь изменчивости мира, его многовариантности. Свобода обращения с цветом не только постоянный поиск художника, но и его смелость, подтверждение высокого мастерства»¹⁹⁸. Подобное описание выразительных подходов И.Н. Зисмана к воплощению идейного замысла на полотне приводит к интересу художника к образу в автопортрете, раскрывающему взгляд художника на собственную личность.

И.Н. Зисман выполнил в 1953 году автопортрет (Илл. 26) в прямоугольном плечевом формате. Лицо художника изображено на полотне в состоянии некоторого психологического напряжения, которое передается при помощи сгущения колористического ритма картины от левой части к правой широким густым мазком кисти. Светотеневой контраст лица формирует выразительность пронизательного взгляда, который, несмотря на

¹⁹⁸ Ласкин С.Б. Иосиф Зисман. К 90-летию со дня рождения / И.Зисман. СПб.: Авангард на Неве, 2004. 196 с. С. 193.

фронтальность положения головы, уходит за пределы видимой встречи со взглядом зрителя. Автор словно хочет узреть самого себя из пространства картины за горизонтом каких-то событий далекого прошлого. Пастозность нанесения краски в некоторых местах создает дополнительную фактурность психологического восприятия этого философского диалога, в пространстве которого нет лирических рассуждений о сущности бытия, есть только вопрос о личной решительности в проявлении человеческой воли.

Данную картину, согласно параметрам приведенной Таблицы 1 в первой главе работы, возможно определить через производную классификацию «личностного» автопортрета, отражающего характерный атрибут «самовыражения автора». Художник в формировании собственного портретного образа стремится осознать и воплотить феномен психологической рефлексии, в области которой проведен осознанный отбор необходимых к внешнему выражению эмоционально-волевых черт личности. Фронтальное положение головы в автопортрете, которое подчеркивается прямоугольным горизонтальным плечевым форматом, практически устраняющим возможность концентрации зрительского внимания на какой-либо детализации образа за исключением лица портретируемого, создает условие восприятия эмоционально-психологического контекста авторского сознания через свето-теневые нюансы художественного построения внешнего облика, сопровождаемого идейным решением самосозерцания.

Георгий Павлович Татарников (1914-1971), еще один представитель ленинградской реалистической живописи, работал в жанрах ландшафтного и городского пейзажа, а также создавал портреты и жанровые картины. Художник написал два интересных автопортрета с временной периодичностью в 20 лет – в 1950 г. и в 1971 г.

Автопортрет художника, датированный 1950 г. (Илл. 27) выполнен в прямоугольном поясном формате, фигура находится в три четверти оборота. Художественный образ раскрывается в пространстве полумрака на фоне белой тканевой драпировки, где мастер изображен прикуривающим папиросу.

Темно-синяя рубашка и бордовая безрукавка усиливают впечатление пространственного сгущения окружающей темноты, единственным светом в которой становится зажженная спичка. Освещение лица направлено снизу вверх, создавая психологический ритм проникновенной тайны, с которой автор готов поделиться лишь с самим собой. Проницательный взгляд, психологически напряженного лица, направлен прямо на зрителя, а поднятые руки, сложенные вместе у лица, образуют треугольник, который создает мистический образ защиты (становясь неким щитом) от каких-то собственных воспоминаний. Выражение данной идеи на автопортрете не требует от художника каких-либо внешних эксцентричных изменений в художественном образе – портретное сходство является необходимым условием в понимании своей судьбы.

Автопортрет 1971 года (Илл. 28) выполнен в прямоугольном формате поясного изображения, фигура находится в три четверти поворота. Однако этот автопортрет имеет существенное идейное и художественное отличие от вышерассмотренного более раннего произведения. Картина является незавершенной, но передает все основные характерные художественные черты образа. Широкие длинные мазки формируют колористическую динамику в направлении от выразительного светлого фона в верхней части к постепенно темнеющему фону нижней части пространства, в целостности единства которого мастер изобразил себя в темном глухом пиджаке, который будто отгораживает героя от окружающего мира. Портрет был начат незадолго до ухода из жизни художника. Он написан в трагическом цветовом сочетании, словно автор предчувствовал последние дни. Соотношение контрастов светлого и темного тонов на полотне формируют идею свободы и легкости духовного мира и тяжести материального земного.

Эти два автопортрета отражают абсолютно разные идейные ракурсы на обращение к самому себе через художественную форму, одинаковым остается проницательный взгляд художника, всматривающегося на автопортрете 1971

г. в собственную судьбу через прожитый путь, словно прощаясь с самим собой в последнем ускользающем взгляде.

Два автопортрета 1950 и 1971 гг. отражают личностное самовыражение автора, желающего увидеть себя в контрасте психологического самовосприятия: философский полумрак, ведущий к размышлению над собственной судьбой в окружающем пространстве искусственного света от зажженной спички и светлый тон, раскрывающий философскую необъятность рассуждений о пространстве света внешнего мира. Формируется два аспекта личностного выражения на портрете: в 1950 г. понимание своей собственной судьбы в отношении внешнего мира событий, в котором главным психологическим фактом становится местоименное положение «Я», и в 1971 г. утверждение внешней действительности в отношении собственной жизни, в которой пониманием феномена судьбы становится метафизика света окружающего бытия.

Художник Петр Петрович Белоусов (1912-1989) раскрывал творческий талант в пространстве ленинградской реалистической живописи, принимая участие в различных выставочных экспозициях с 1930 года. Ведущими жанровыми направлениями П.П. Белоусова в живописи являлись историческая картина и портрет, обусловленные техникой выполнения на основании академических традиций.

Соответственно, автопортреты художника, воплощавшего традиции академизма в представлениях культуры соцреализма, представляют существенный интерес в сфере художественного воплощения идейного образа собственной личности. Обратимся к исследованию двух произведений, выполненных в различный временной период: в 1963 и в 1975 годах.

Автопортрет 1963 года (Илл. 29) выполнен в прямоугольном формате поясного изображения в три четверти поворота. Данный автопортрет возможно отнести к рассмотренной в первой главе типологии «профессионального автопортрета», когда художник сам себя изображает в процессе творческого действия. Колористическое решение обусловлено

контрастом художественного образа через желтый и темно-синий цвета: желтый цвет воплощает динамику окружающего пространства, освещаемого восходящим солнцем, и статику материи рубашки мастера; а темно-синий утверждает точность визуальных границ направленного зрительского внимания на изображенную личность автора картины. Идея данного автопортрета определена диалогом познания собственного существования через акт творчества. Мастер на картине изображен всматривающимся в скульптурную фигуру, которая раскрывает образ девушки, устремленной к необъятным просторам небесного свода в динамической легкости балетного движения. Взгляд художника на картине обусловлен эстетическим единством идеи автопортрета и стоящей на столе скульптуры. В образе художника чувствуется динамика, которая способна заряжать на акт творения, а в скульптурном образе фигуры – идея статического воплощения, способная восхищать, приковывать внимание. Восходящее солнце, играющее в картине лучами сквозь окно, создает условие торжественного величия в сочетании природного света и культурного действия, утверждающего воплощение творческой идеи через замысел мастера.

Автопортрет 1975 года (Илл. 30) существенно отличается от вышерассмотренной картины. Данное произведение выполнено в прямоугольном погрудном формате. Картина раскрывает художественный образ мастера, курящего сигарету, которую он придерживает правой рукой двумя пальцами. Взгляд направлен немного в сторону, за пределы зрительского внимания, художник не предполагает личной встречи собственных глаз с глазами зрителя. Идейная выразительность скрывается за внешним демонстративным жестом руки и чрезмерным контрастом портретного фона, создающего ощущение театральности. Подобный портрет возможно отнести к авторскому самовыражению через установленную классификацию «личностного» автопортрета, в котором главным значением является чувство собственного восприятия в художественном образе безотносительно к внешним атрибутам картинного пространства.

Эстетические положения двух автопортретов в классификации «личностного» и «профессионального» расходятся в нюансах художественного построения, обусловленного элементами композиционного замысла: в «профессиональном» автопортрете важным является изображение будущего события, которое обретает свое существование через идею мастера, написанного на картине в образе созидательного размышления; а в «личностном» автопортрете важным становится характер реального момента, зафиксированного в эмоциональном выражении, в котором художник обретает онтологический смысл своего художественного образа.

Ленинградский художник Евсей Евсеевич Моисеенко (1916-1988) работал в различных жанровых направлениях. Важным было для Е.Е. Моисеенко стремление сохранить индивидуальную неповторимость в позах, жестах, выражении лица, а также раскрытие неординарности через детали окружающего пространства. Например, известные картины Е.Е. Моисеенко «Голгофа» (Илл. 31), «Спартак» (Илл. 32), «Голгофа (Распятие)» (Илл. 33) – определены единством эстетического замысла композиции, развивающей сюжетную линию через значение художественных элементов произведения.

Мастер написал несколько различных автопортретов в течение своей творческой жизни. Обратимся к двум из них – одиночному (в установленной классификации данной работы – личностному) периода конца 1940-х гг. и семейному (по классификации – жанровому) автопортрету с женой 1978 года.

Автопортрет художника конца 1940-х годов (Илл. 34) не имеет точной даты создания, он выполнен в прямоугольном вертикальном формате поясного изображения в три четверти оборота. Колористический строй произведения определен контрастным переходом от верхней половины светлого тона к нижней части темного. Взгляд направлен прямо на зрителя с подчеркнутой выразительностью открытого лба, над которым изображены небрежно закинутые назад волосы. Демонстративная постановка левой руки на поясе изображенной фигуры формирует представление об уверенном в себе

человеке, готовом к решительным действиям. Расстегнутый ворот белой рубахи на фоне темно-синего костюма, сливающегося с общим силуэтом фигуры, подчеркивает эмоциональное состояние автора.

Автопортрет мастера с женой 1978 года (Илл. 35) выполнен в прямоугольном формате в полный рост вместе с супругой на фоне монастыря в Старой Ладоге. Идейный замысел автопортрета определен сложной композиционной постановкой, в пространстве которой символическое значение играет архитектурный облик Староладожского Никольского монастыря, образ оранжевого солнца (как на картине К. Моне), разное направление взглядов Е.Е. Моисеенко и его супруги. Художник изобразил себя в три четверти оборота со взглядом, обращенным в сторону от зрительского внимания. Важным психологическим фактом является размышление о своей собственной жизни через важные для автора художественные образы, изображенные на полотне. Избранный полусферический ракурс горизонта на полотне напоминает сюжетные линии картин К.П. Петрова-Водкина.

Личностный и жанровый (определенный художественным образом жены) автопортреты сформулированы эмоциональным взглядом художника на собственную судьбу, которая утверждает два важных символа в его жизни: труд живописца и семейное счастье. Подобное суждение приводит к возможному предположению, что «личностный» автопортрет у Е.Е. Моисеенко более близок к идее «профессионального», поскольку чувства и эмоции художника обусловлены непосредственным проявлением динамики творческой жизни: мастер психологически находит свое отражение только при существовании в профессиональной среде, в работе с кистями и полотном. Необходимо указать, что согласно приведенной классификации жанровый автопортрет, написанный художником вместе с супругой, имеет существенные портретные вариации, раскрывающиеся через эстетику художественного образа в многочисленных картинах и набросках, выполненных на протяжении всей жизни мастера.

Ленинградский художник Алексей Григорьевич Еремин (1919-1998) широко известен своими лирическими пейзажами, раскрывающими эстетику природного края Заонежья и Русского Севера. Жанр портрета не являлся основным направлением в живописи А.Г. Еремина, однако он подобно другим живописцам совершал поиск своей творческой индивидуальности в постоянном переосмыслении собственных методов воплощения художественного образа. Автопортрет в ракурсе подобного поиска приобретет дополнительный исследовательский интерес на основании психологического факта представления художника о самом себе в форме живописи.

В 1952 году художником был создан автопортрет (Илл. 36), выполненный в прямоугольном формате, это погрудное изображение фигуры в три четверти поворота. Художник словно проявляется из сферы темно-синих и голубоватых оттенков, которые сообщают иссиня-черные блики темным волосам, небрежно раскинутым в свободной прическе, обрамляя лоб. Воля и решительность раскрывается на лице этого человека. Реалистичность автопортрета складывается не только из самой техники исполнения, но также из личного желания художника видеть себя в подобном реалистическом прочтении.

Самовыражение автора в данном произведении определяется в классификационном значении «личностного» автопортрета, создающего характерное условие некоторой декоративности через работу с монохромной палитрой общего фона произведения. Художник стремится к психологическому нивелированию внешнего образа с колористическим решением, оставляя исключительный светотеневой контраст для выражения собственного лица на картине. Подобное художественное решение сильно отличается от вышерассмотренных автопортретов ленинградской реалистичной живописи, в системе изобразительно-выразительных средств которой положение декоративности не обрело важного значения в идейном воплощении автопортрета.

Александр Дмитриевич Романычев (1919-1989) работал в области портрета, пейзажа и жанровой композиции. В 1988 году художник пишет автопортрет (Илл. 37), определенный прямоугольным форматом, это погрудное изображение в три четверти оборота фигуры. Данный автопортрет возможно отнести к классификации «профессиональный автопортрет», поскольку мастер изобразил себя на полотне прямо в процессе творческой работы. Взгляд изображенного художника уходит в сторону от встречи с собственным взглядом и взглядом зрителя, словно этот художественный образ живет отдельной жизнью в картине и обращен только к невидимому для зрителя объекту эстетического созерцания. Автопортрет отражает внутренний психологический мир цельности жизни художника, избравшего творческий путь в соответствии с гармонией души. Реалистичность автопортрета складывается именно из данных мотивов – тождества идейного представления образа с реальностью его воплощения.

В отличие от вышерассмотренных «профессиональных» автопортретов колористический ритм глубоких синего и коричневого цветов здесь разрывается лицом и рукой, держащей кисть, которые прорисованы местами золотисто-желтым цветом и приобретают внутреннее «свечение», словно написанный образ отражает не реальность факта человеческого существования, а духовную проекцию авторской судьбы. Необходимо отметить, что автопортрет был написан за год до завершения земной жизни художника.

Юрий Нилович Тулин (1921-1983) ленинградский художник, пишет два автопортрета приблизительно в одно время – 1970 и 1973 гг.

Автопортрет 1970 года (Илл. 38) определен прямоугольным форматом поясного изображения, с незначительным полуоборотом фигуры. Ю.Н. Тулин изображен в пространстве собственной мастерской за работой. Соответственно, данную картину возможно определить по принятой классификации как «профессиональный автопортрет». Колористическое решение обусловлено контрастом окружающего пространства и фигуры

художника, одетого в черный свитер. Правая рука художника перебинтована после перелома с наложением фиксирующего биндажа, через который пальцы руки удерживают кисти. Взгляд через линзы очков направлен прямо на зрителя, герой находится в состоянии творческого размышления. Реалистичность автопортрета обусловлена стремлением к ясности собственного образа в проекции самопознания.

Автопортрет 1973 года (Илл. 39) обладает совершенно другим культурно-художественным содержанием в психологическом прочтении. Данное произведение создано в прямоугольном формате погрудного изображения в три четверти оборота фигуры. Колористическая контрастность становится более значительной – светлый фон верхней части полотна и темный цвет одежды художника. Взгляд направлен на зрителя, но с некоторой степенью отрешения, что создает проекцию глубинного мира психологии личности. На глазах нет очков, которые присутствовали в предшествующем автопортрете, но появился новый изобразительный элемент – горящая сигарета, удерживаемая губами в процессе курения. Работу 1973 года можно считать «личностным» автопортретом, несмотря на факт угадываемого положения мольберта в виде неясного фрагмента в правой части полотна. Художник здесь, в отличие от вышерассмотренных «личностных» автопортретов, стремится утвердить новое качество своего характера в форме свободного психологического состояния, близкого к положению эмоциональной «анархии», в развитии действия которой вопрос чувственного отражения на картине общепринятых принципов философско-духовного выражения определен авторским отрицанием.

Художник Олег Аркадьевич Еремеев (1922-2016) раскрывал эстетику художественного образа в основном в области жанровой и исторической композиции, а также формировал творческую идею в пространстве портрета и пейзажа. О.А. Еремеев был ведущим из петербургских живописцев и прошел большой путь собственной художественной эволюции: в сдержанной выразительной живописи он улавливал тончайшие нюансы личности.

О.А. Еремеев стал одним из тех, кто сформировал такую тенденцию в жанре автопортрета, как «картинность»: когда художник пишет себя, как правило, непосредственно за работой, что отражает его профессию, либо же красноречивыми деталями повествует о ней. Примером может служить работа О.А. Еремеева «Автопортрет. 50 лет спустя» (Илл. 40). Основная идея заключается в раскрытии качеств самого мастера через близкие ему мотивы посредством их анализа.

В 1989 году О.А. Еремеев пишет автопортрет (Илл. 41), совместный с супругой Светланой в 1989 году. Композиция произведения раскрывается изображением поленной фигуры стоящего в черной одежде художника и сидящей рядом с ним поясной фигуры супруги Светланы, одетой в контрастном соотношении в белую блузку и голубую безрукавку. Фоновым элементом за спиной сидящей женщины расположена сложенная поленница дров, а за спиной художника изображена некая иллюзия полыхающего пламени, прописанного длинными мазками темно красной и оранжевой красками вдоль всего контура фигуры. Пастозность краски черного цвета создает фактурность изображения, которое с необходимостью должно отсвечиваться неповторяющимися бликами под различным углом зрения в экспозиционном освещении. Произведение существенно отличается в идейном решении композиционного замысла с вышерассмотренным парным автопортретом Е.Е. Моисеенко с супругой, от названия картины до эстетического «звучания» художественного фона: О.А. Еремеев в названии автопортрета подчеркивает значимость имени своей супруги – Светлана, Е.Е. Моисеенко утверждает факт ценности фамильного отношения «Автопортрет с женой»; О.А. Еремеев полагает скрытый (возможно не осознанный) символизм через действие черного цвета, поленницы дров, иллюзорных языков огня..., Е.Е. Моисеенко определяет сферический горизонт мироздания с красотой символа русской духовной культуры – староладожского монастыря.

Данное произведение О.А. Еремеева принадлежит к подгруппе «жанрового» автопортрета, в художественном пространстве которого утверждается значение семейных отношений изображенного автора картины и его супруги на фоне предметного мира деревенской жизни. Также, согласно принятой атрибуции в Таблице 1., на полотне развивается проблема этического содержания проблемы «добра и зла» через психологическое воздействие контрастов черного и светлого цветов, формирующих в колористическом ритме автопортрета зрительский сценарий восприятия: интуитивный взгляд на борьбу темных и светлых сил в метафизике человеческой судьбы.

Для Александра Михайловича Семенова (1922-1984) главным жанровым направлением являлся городской пейзаж, в идейно-эстетическом прочтении которого мастер находил характерные особенности: контрастная выразительность и световоздушная среда. Соответственно, автопортрет художника будет обладать некоторыми отличительными особенностями, обусловленными идейным взглядом мастера на собственную личность через художественный метод построения городского пейзажа.

Обратимся к интересному по характеру идейного раскрытия автопортрету 1962 года (Илл. 42), который выполнен в прямоугольном формате, это погрудное изображение в три четверти оборота фигуры. Художник изобразил свой образ в максимально возможном расположении под верхним краем полотна картины, под «обрез» формы головного убора. Границы портретного силуэта сформированы розовым цветом, который в своих произвольных линиях создает фон картины, включая в свое пространство две «материи» синего цвета, расположенного в левой нижней части картины и по диагонали в середине правой части картины за спиной. Подобное решение вызывает пластическую иллюзию скульптурности художественной формы. Также контрасты черного пиджака и голубой рубашки дополняют условие геометрической трехмерности изображения. Реалистичность автопортрета обусловлена скульптурной выразительностью,

материальностью и дополняющей портретный образ психологией жесткого волевого взгляда.

Данное произведение относится, согласно Таблице 1., к «личностному» автопортрету, отражающему характер собственного взгляда художника на свой духовный мир в границах личной формы физического существования. Также на основании сформированных в произведении особых технических фоновых элементов в создании художественного образа возможно привести к рассматриваемому автопортрету несколько дополнительных атрибутов из структурного положения Таблицы 1: - реальность образа, раскрывающего внешнее сходство, но не отражающего эстетический факт, близкий к портретной действительности; и - этическое содержание, устанавливающее через соотношение фоновых цветов синего и розового нейтральность в выражении проблемного вопроса «добра и зла».

Обратимся к художественному образу И.М. Балдиной (1922-2009) в автопортрете 1954 года (Илл. 43), который создан в прямоугольном формате плечевого изображения, фигура находится в ракурсе незначительного оборота. Колористическое решение образа состоит в цветовой палитре коричневого, который на основании характерных оттенков создает восприятие некоторой индивидуальной самостоятельности (данный цвет не входит в палитру основных цветов). Реалистичность автопортрета утверждается динамикой психологического раскрытия композиции, в пространстве которой эмоциональное восприятие образа обусловлено единством цветовых оттенков фона и характерных черт портретного выражения.

Картина И.М. Балдиной принадлежит к области классификации «личностного» автопортрета, в живописном пространстве которого формируется условие декоративности изображения на основании фонового цветового единства, подобного в вышерассмотренном автопортрете А.Г. Еремина, с единственным отличием, заключающимся в выборе цветовой палитры. Такое колористическое отношение и положение декоративности двух произведений возможно отнести к модусу психологического

существования двух близких людей – И.М. Балдина была супругой художника А.Г. Еремина. Тем не менее, несмотря на факт родственных отношений не существует общего семейного автопортрета (жанрового – по принятой классификации в данной работе), что создает дополнительное условие для внимательного изучения произведений двух данных художников, обладающих единством теоретического подхода, но развивающих различный содержательно-эстетический контекст произведения.

Ленинградский художник Ярослав Игоревич Крестовский (1925-2004) создавал произведения в жанре портрета, натюрморта, ландшафтного и городского пейзажа, формировал на полотнах сложные жанровые композиции.

В 1965 году художник пишет автопортрет (Илл. 44), который выполнен в прямоугольном формате погрудного изображения, портретируемый расположен в три четверти поворота. Рисунок сделан сангиной на бумаге, работа с которой предоставляет возможность прекрасно передавать тональность обнаженного тела (например, в различных работах по анатомии Леонардо да Винчи), возможно предположить, что в данном случае выбор материала направлен на раскрытие «тональности души». Достаточно хорошо известны портретные зарисовки сангиной К.А. Сомова, Н.Э. Радлова, М.В. Добужинского, А.Е. Яковлева. Взгляд художника на автопортрете направлен в правую сторону за границы картины, психология образа раскрывается через выразительность динамической линии рисунка, в пространстве которого ясно формируется портретируемые черты. Реалистичность автопортрета определена воплощением точных значений художественной линии, моделирующей осознанное представление мастера на свой действительный облик.

Самовыражение автора по принятой классификации определено в виде «личностного» автопортрета, отражающего эмоционально-психологические черты художника на основании творческой рефлексии. Поскольку данное произведение выполнено сангиной, техника которой раскрывает

художественный образ только в доступном для нее способе эстетического выражения, соответственно, возможно приписать автопортрету дополнительный атрибут в виде «реальности образа», раскрывающего внешний облик в виде «кажущейся реальности» изображенного лица.

Художник Галина Алексеевна Румянцева (1927-2004) в своих работах отражает идеи реалистической живописи с положениями декоративности и некоторой условности художественной композиции. В 1970 г. она пишет интересный для анализа автопортрет (Илл. 45), который имеет название «Автопортрет, сын Саша и Санди». Картина создана в прямоугольном вертикальном формате, в идейном замысле семейного автопортрета. Композиция произведения включает в себя сидящего на диване ребенка в детской буденовке с поднятой в верх игрушечной саблей в левой руке, а второй рукой он обнимает за шею большую сидящую на полу собаку. Мать мальчика, Г.А. Румянцева, отражается в овальном зеркале в левой верхней части полотна картины, формируя наклоном головы динамическую линию зрительского прочтения, возникающую в соположении головы матери и головы сына. Одинаковый яркий тон синего цвета в одежде мальчика и женщины создает условие внешнего психологического восприятия в качестве цельности смысла, единства художественного образа, утверждающего отношение семейного пространства. Реалистичность автопортрету придает характерная композиционная идея, на основании которой, возможно было бы как раз в реалистичности данному автопортрету отказать – это чрезмерное неестественное психологическое акцентирование визуальной статики сюжета. Фигура ребенка изображена в условии некоторой нарочитости театральной постановки, разрушающей чувственную «вуаль» реальности пространства. Тем не менее, именно данная искусственная статика формирует в сознании сюжет действительного события, при котором мальчик замер словно перед объективом фотографа, который задает пластический ритм форме перед снимком.

Рассмотренный автопортрет обладает сразу несколькими атрибутами из производной классификации, согласно Таблицы 1. Соответственно, 1. необходимо указать на парадоксальное совмещение в пространстве художественного пространства двух взаимоисключающих атрибутов: «личностного» самовыражения автора, получившего через отражение в зеркале некоторую степень изолированности от замысла общей композиции, и «жанрового» утверждения, обусловленного образом семейного автопортрета через композиционное единство матери и сына; 2. следует отметить положение атрибута «форма», раскрывающего внутреннюю психологию автора на полотне через внешние сюжетные обстоятельства, при которых возможность самоузнавания совершается исключительно при опосредованном отражении в зеркале; 3. возможно привести содержательность атрибута «реальность образа», формирующего постановочное пространство автопортрета в виде «кажущейся реальности».

Автопортреты другого мастера, Николая Никитовича Репина (1932-2023), обладают некоторым стилевым единством техники выполнения, которая отражает характер эстетической идеи мастера через широкое движение кисти. Рассмотрим два автопортрета Н.Н. Репина различных периодов творчества – 1963 года и 1970 года.

Автопортрет 1963 года (Илл. 46) выполнен в прямоугольном вертикальном формате поленного изображения в небольшом полуобороте сидящей фигуры. Колористическая выразительность обусловлена тональной насыщенностью цвета в длинных мазках кисти. Художник изображен сидящем в зимней одежде, правая рука лежит на колене, а левая в изгибе локтя опирается на предметы, сложенные стопкой. Вокруг шеи обмотан белый шарф с разноцветными вставками геометрических линий, взгляд обращен на зрителя (то есть и самого автора). Пастозность краски в некоторых местах картины и невыразительность художественных линий в положении фигуры (например, отсутствие прорисовки кистей рук) нивелируются точным моделированием

эмоционального ракурса лица, образ которого утверждает реалистичный план автопортрета.

Автопортрет 1970 года (Илл. 47) имеет некоторые отличия от автопортрета 1963 года в технике выполнения. Формат картины не изменяется (прямоугольный, вертикальный), положение фигуры – плечевое, густой длинный мазок сохраняет свое техническое преимущество в создании автопортретного образа, изменяется идейное отношение к психологическому раскрытию картины – возникает более точная прорисовка портретного изображения, каждое цветовое решение в виде тона или полутона цвета ведет к ясному реалистическому прочитыванию психологических линий автопортрета.

Два рассмотренных произведения художника 1963 и 1970-х гг. принадлежат к классификации «личностного» автопортрета на основании авторского стремления раскрыть собственный образ в аспектах личного эмоционально-психологического существования. Колористический ритм меняется от ранней картины к поздней в направлении от темного фона к светлому, также как у двух вышерассмотренных автопортретов Г.П. Татарникова, но с существенной разницей в периодическом времени создания: в 7 лет у Н.Н. Репина и в 20 лет у Г.П. Татарникова, что приводит к различию в содержательно-смысловом значении сравниваемых произведений.

Ленинградский художник Валерий Владимирович Ватенин (1933-1977) работал в жанре портрета, натюрморта, городского пейзажа, жанровой композиции, создавая художественные произведения, в идейном воплощении которых формировались внутренние философские вопросы о пространстве окружающего мира. Автопортрет является наиболее интересной формой творческого сознания в художественном отражении, раскрывающего осознанные и бессознательные мотивы личности автора.

В.В. Ватенин пишет в 1965 году автопортрет (Илл. 48), который выполнен в вертикальном прямоугольном формате погрудного изображения с небольшим поворотом и наклоном головы. Фигура художника вписана в

пространство произведения полностью под обрез головного убора в виде красного берета. Взгляд обращен в правую сторону картины, раскрывая эмоционально-психологический образ трудных и серьезных размышлений. Данный факт дополнительно аргументирует изображение дымящейся в мундштуке сигареты, которую художник зафиксировал двумя пальцами, совершенно не обращая внимание на внешнее движение от легкого, струящегося в глаза дыма. Геометрия линий лица выписана с точностью математического выражения, в котором главной задачей становится решение внешних жизненных вопросов. Колористический ритм складывается из палитры трех основных цветов: синего, красного и оранжевого. Реалистичность автопортрета сформирована ясным психологическим прочтением эмоционального выражения художественного образа, в пространстве которого искусственная (неестественная) цветовая гамма не нарушает восприятие эстетической целостности объективного и субъективного отношения.

Автопортрет обусловлен характером «личностного» отражения, в художественном образе которого мастер стремится понять замысел собственной судьбы, на что указывает трехцветная палитра композиционных элементов произведения, создающего сакральный сюжет колористического иконописного триединства. Представление о судьбе в автопортрете также складывается в символическом жесте трех видимых пальцев руки, словно отмеряющих три возможных маршрута былинных богатырей, всегда выбирающих только один путь, направленный к гибели. Автопортрет определен философским прочтением, в сюжетной линии которого важным становится не реальное сходство художественного и действительного образа, а содержательный уровень семиотического и символического раскрытия.

Необходимо привести работы художников, которые не включены в подробный исследовательский раздел параграфа, но которые оказали существенное влияние на ленинградскую реалистическую живопись в структуре автопортретного художественного образа: два автопортрета

А.А. Мыльников (Илл. 49, илл. 50), выполненные в различной технике живописи, но обладающие единством двухцветного отражения портретного образа, словно негатив на черно-белой пленке; ряд автопортретов, имеющих отношение к установленной в данной работе категории «профессиональный автопортрет» – художники изобразили себя на полотне в пространстве творческого процесса за мольбертом или с кистью в руке: А.А. Яковлев (Илл. 51), А.И. Пархоменко (Илл. 52), В.А. Отиев (Илл. 53), Б.В. Корнеев (Илл. 54, илл. 55), Е.М. Костенко (Илл. 56). О.Л. Ломакин (Илл. 57), Д.Д. Жилинский (Илл. 69, илл. 70, илл. 71), Л.Н. Кириллова (Илл. 76); художественной выразительностью отличаются автопортреты мастеров живописи А.Н. Самохвалова (Илл. 58) и Г.П. Егوشина (Илл. 72, илл. 73, илл. 74, илл. 75), раскрывающие эстетику реализма через структурное положение колористического ритма в развитии образа; интересными в композиционном развитии являются автопортреты, выполненные в технике графитного карандаша В.А. Горб (Илл. 59, илл. 60, илл. 61), С.Г. Невельштейна (Илл. 62, илл. 63), В.Ф. Токарева (Илл. 64), А.Ф. Токаревой (Илл. 65), а также карандашные наброски О.А. Еремеева (Илл. 66, илл. 67, илл. 68), которые не вошли в структуру данного параграфа исследования; два семейных автопортрета С.Б. Эпштейна (Илл. 77, илл. 78), обусловленные визуальным психологизмом с мифологическим контекстом (например, образ яблока в руках дочери на одном автопортрете и образ клубка ниток – на другом); не менее интересными по художественному содержанию являются работы В.В. Ватенина, которые так же не были рассмотрены в данном параграфе (Илл. 79, илл. 80, илл. 81, илл. 82).

Таким образом, автопортрет в ленинградской реалистической живописи второй половины XX века обусловлен следующими важными теоретическими, художественно-образными и социально-культурными характеристиками:

- Формула теоретического раскрытия автопортрета сформирована отношением ясности эстетического прочтения художественного образа, в

котором предполагается наличие реального тождества портрета и портретируемого в психологическом представлении непосредственного «узнавания».

- Отражение качеств личности через образ автопортрета сформулировано реальным объективным состоянием сознания художника: постановка фигуры, колористическое решение, структурный состав композиции – есть точное аргументированное идейное решение художника.

- Мастера живописи ленинградского периода, судьба которых прошла через военные дороги в защите Отечества, отражают свой художественный образ в автопортрете через пространство морально-нравственных качеств, обретенных на основании патриотического единства в борьбе за свободу Родины. Соответственно, автопортреты художников раскрываются ясно прочитываемой идеей, которая отражается в «Таблице 1» через атрибуты и производные классификации в виде: - форма, воспроизводящая физическое сходство автора; - реальность образа с точки зрения действительности.

- Культурная парадигма ленинградского пространства формирует условие идейного прочтения автопортрета через принцип реалистической эстетики, в области которой внешние линии сходства художественного образа с реальностью существующего автора является необходимым условием для существования сферы аксиологии ленинградской живописи.

2.2. Автопортрет в творчестве представителей нонконформизма второй половины XX в.

Представление о понятийной содержательности нонконформизма в контексте русского искусствоведения обусловлено теоретической многозначностью его терминологических границ, очерчивающих различные сюжеты исторически-культурного периода советского искусства.

Характерные структурно-выразительные черты нонконформизма в качестве понятия включают следующие положения:

1. Формирование и развитие выставочной деятельности, проходившей как в пространстве частных квартир, например, группы художников «Алеф» в квартире Абегауза (1975 г., 1976 г.) или в квартире Логинова (1978 г.), так и в сфере массовой культурной коммуникации, например, групповые выставки в клубе Завода им. Н.Г. Козицкого (1968 г.), начиная с середины 1970-х гг. в домах культуры имени С. Орджоникидзе, Ф.Э. Дзержинского, Н.К. Крупской, С.М. Кирова, в клубе «Эврика» объединения «Электросила», клубе Завода им. М.И. Калинина, с двумя большими выставками в доме культуры им И.И. Газа (22–25 декабря 1974) и доме культуры «Невский» (10–20 сентября 1975)¹⁹⁹;
2. Раскрытие произведения мастеров, утверждавших совершенно различный масштаб эстетического значения художественной формы на своих полотнах как в составе творческого объединения (группы) или школы, например, «Арефьевский круг» (В. Громов, Р. Васми, В. Шагин, Ш. Шварц, Н. Жилина, Р. Мандельштам и др.), «школа Сидлина» (А. Басин, Г. Басина, В. Егоров, Е. Горюнов, Б. Купин, А. Михайловский и др.), «группа Шемякина» (В. Кравченко, В. Уфлянд, В. Овчинников, О. Лягачев), «школа Стерлигова (Старопетергофская школа)» (А. Батулин, Е. Гриценко, А. Носов, М. Церуш, Г. Зубков и др.), так и в обобщенном значении двух больших выставок – представители «Газаневщины» (Е. Абесхаус, В. Афанасьев, А. Белкин, М. Шемякин, Ю. Дышленко, Ю. Галецкий, В. Гаврильчик, В. Кубасов, М. Кулаков, Н. Любушкин, А. Манусов, Ю. Медведев, В. Михайлов, А. Морев, А. Окунь, В. Овчинников, И. Новиков, Ю. Петроченков, А. Рапопорт, Ю. Рыбаков, Е. Рухин, И. Синявин, И. Тюльпанов и др.);
3. Выражение политического протеста через сферу искусства и реакцию власти на данное направление, например, снятие с должности директора Эрмитажа Михаила Артамонова («Эрмитажная выставка» 1964 г.) или в виде

¹⁹⁹ Басин А. Газаневщина: Газаневская культура о себе. Ленинград-Иерусалим: Abudalo, 1989. 343 с., см. также: Новиков Ю. Четыре дня в декабре // Искусство Ленинграда. 1990. № 1. С. 97-102.

тюремных сроков О. Волкову и Ю. Рыбакову (за граффити на стенах Петропавловской крепости 1977 г.);

4. Развитие идейного пласта нонконформизма в диахроническом культурном пространстве Западного и Американского искусства, например, развитие идей группы «Алеф» в США на основании новой прокламации «Двенадцать из советского андеграунда».

Подобное воплощение культурно-исторического многообразия в структурно-содержательных границах понятия нонконформизм создает условие для поиска более точного его определения в аспектах живописи, чтобы понять эстетический характер автопортрета, выраженного художником в идейном значении рассматриваемого направления.

Соответственно, необходимо провести компаративный анализ понятия «нонконформизм» в области искусствоведения, полагаясь на сформулированные идеи исследователей и представителей изобразительного искусства, которые осуществляли творчество в эстетической проекции периода нонконформизма.

Алек Рапопорт – подвижник нонконформизма, один из создателей неформального объединения ленинградских художников – «Алеф», раскрывал свой собственный взгляд на значение данного понятия в художественной культуре эпохи: «нонконформизм существовал всегда в СССР. Если при Сталине это был вопрос стиля и тематики, то сегодняшний нонконформизм – это вопрос сотрудничества или несотрудничества с властями, которые как огня боятся любых неуправляемых процессов»²⁰⁰. Алек Рапопорт видит в качестве главной идеи нонконформизма положение социальной неуправляемости, утверждающей в структуре идеологической регламентации художественных форм степень стихийности творческих процессов, несогласованных с общепринятыми догматами соцреализма.

²⁰⁰ Рапопорт А.В. Нонконформизм остается: Санкт-Петербург – Сан-Франциско. СПб.: ДЕАН, 2003. 237 с. С. 61.

Необходимо указать, что положение приведенной «стихийности» раскрывается в самом автопортрете А. Рапопорта (1990 г.) (Илл. 83), созданном в последние десятилетие жизни художника, когда идеи нонконформизма 1970-х гг. уже не отражали оппозиционно-политический принцип в культурном пространстве уходящего советского общества. Картина, выполненная в вертикальном формате, изображает лицо художника, с поседевшей, неопрятно собранной бородой, взирающего на зрителя-автора широко открытыми глазами и полуоткрытым ртом – словно в удивлении от узнавания собственного облика. Элемент стихийности картине придают густые, пастозные мазки кисти, создающей на полотне идею ушедшего времени через устранение эстетической целостности образа мастера. Верхняя часть произведения, в области которой сформирован лоб, создает условие зрительского восприятия «картинного рассыпания», подобно старой фреске на стене храма от действия внешней среды в процессе длительного существования. Культурное бытие А. Рапопорта определено стихийным бунтом против идейного времени, изменившего пространство его собственной судьбы через встречу прошлого и настоящего в образе автопортрета.

Суждение А. Рапопорта о главном оппозиционном значении нонконформизма в сфере идеологического существования через область «неуправляемости» творческих сил является психологически-личностным представлением, пришедшем при содействии собственного опыта участия в культурно-экспозиционной жизни ленинградского искусства.

Обратимся к теоретическим идеям, раскрывающим сущность нонконформизма в области искусствоведения.

С. В. Кудрявцева так представляет культурно-сюжетную характеристику рассматриваемой эпохи в профессиональной среде ленинградской живописи: «Нонконформизм как неоднозначную, но, безусловно, яркую страницу в художественной жизни Ленинграда 1950–1980-х гг. связывают обычно с группой независимых художников, не входивших в Союз художников СССР и не желавших следовать жестким канонам

соцреализма. Четкие границы ленинградского андеграунда зыбки и трудно определимы, к нему причисляют художников совершенно разных, часто имевших диаметрально противоположные взгляды на искусство и идеологию, на свое место в обществе, в котором они жили»²⁰¹. Представление теоретических границ, действительно, обладает сложностью в дифференциации и атрибуции многозначных параметров понятия, но в данном случае определения нонконформизма, С. В. Кудрявцева проводит степень тождества между двумя терминами – нонконформизм и андеграунд, что создает условие нового теоретического взгляда на ленинградскую живопись. Положения андеграунда и нонконформизма обладают некоторым единством общих значений в представлениях о массовой культуре, но рассматривать автопортрет в теоретической позиции андеграунда: маргинальности и отказа от общепринятых ценностей – не является по идейному характеру равным позиции отрицания существующей в искусстве идеологии, обоснованной политическим масштабом государственного существования. Автопортрет, как было продемонстрировано в первой главе данной работы, принадлежит психологии личности, которая стремится утвердить свой образ в ясных для себя значениях – изобразительных, сюжетных, композиционных, семиотических, символических... Соответственно, в структуре автопортретного образа всегда будет преобладать аксиология социального пространства, от которого демонстративно отказывается идейный мир «андеграунда».

С. М. Грачева указывает на возникшую в советской живописи второй половины XX столетия особую идейную среду, обладавшую выразительным поиском нового эстетического смысла в раскрытии художественной формы за пределами представления нонконформизма: «Совершенно очевидно, что существует значительный пласт русской культуры второй половины XX века,

²⁰¹ Кудрявцева С.В. Независимые художники. Ленинград-Петербург. 1950-1990 // Эрнст Неизвестный и нонконформизм в искусстве СССР. Круглый стол к 90-летию со дня рождения Э. И. Неизвестного, Материалы. Екатеринбург, 2015. С. 22-32. С. 22.

представленный именами художников-экспериментаторов, много работавших в области формального поиска, но не находившихся в оппозиции официальной власти. Идеи их искусства наполнены поиском вечного – тех идей, к которым стремились представители “классического” авангарда, ориентированные не только на ценности современной им западной культуры, но и на открытия русской религиозной философии и философии космизма, в частности и теософии»²⁰². Соотношение двух очевидных непротиворечивых друг другу по значению понятий «художник-нонконформист» и «художник-экспериментатор» в сфере исследования одной культурной эпохи формулирует дополнительный идейный вектор в аналитическом рассмотрении автопортрета, приобретающего в характерных чертах идеологического времени не только приоритет политического противостояния «нонконформизма» существующей власти в художественно-изобразительной форме, но также возможность утверждения в живописи «творческого эксперимента», в эстетических границах которого существует возможность обрести визуальный контекст в символах «космизма и теософии».

Нонконформисты погружают свое собственное изображение в более неожиданный контекст, в образы мифологических или фольклорных персонажей. Для создания этих образов авторы используют язык иронии и гротеска. Так, например, В. Гаврильчик романтизирует портрет, поэтизируя убогий вид или превращая советскую мифологему в лубок. В. Мымрин в своем «Автопортрете» (Илл. 84), напротив, представляет себя отталкивающе-шаржированным. Художник изображает себя в образе дворовой собаки, которую «поганой метлой» гонит дворник. Художник с телом собаки и головой человека (глаза жалобные, наполненные слезами как у бездомного, нос гиперболизирован и искривлен, как у человека, побывавшего не в одной уличной драке, волосы и борода, взъерошенные как у городского сумасшедшего, зуб в овальном открытом рту один как дерево в чистом поле)

²⁰² Грачева С.М. Экспериментальное искусство регионов России «второй волны» авангарда // Искусство Евразии. 2022. № 3 (26). С. 106-119. С. 108.

имеет двойную аллегория: пес – исполнитель государственной пропаганды и гонимый руководством свободный художник.

С середины 1980-х автопортрет получает развитие сквозь мотивы городского фольклора в живописи новой волны художников нонконформистов. Яркий представитель знаменитой петербургской группы «Митьки», художник, кинорежиссер, актер Д. Шагин, которого городское сообщество часто называет по кличке «Митёк», вписывал собственный образ в многофигурные композиции с персонажами русской истории. Именно в данное время жанр автопортрета проходит путь от профессионального автопортрета в мастерской с графичной детализацией форм, от обобщенности и целостности в линии и цвете камерных портретов – до «жанровых» автопортретов и образов исторических личностей, при создании которых применяются новые композиционные решения. «Митёк» Д. Шагин в своих автопортретах («Суточные щи. Автопортрет» (Илл. 85); «Ты фитилек-то прикрути – коптит!» (Илл. 86)) придумывает воображаемого провокационного персонажа – маску, которая выражает восторженное отношения к радостям жизни. Художник создает атмосферу праздника, театрального зрелища. Здесь просматривается склонность к театральности и праздничности, но при этом присутствует доля гротеска, приправленная ощущением нелепости и бессмысленности происходящего. С помощью живописных средств художник стремится усилить эмоциональность изображенного на картине. Важными художественными приемами здесь также выступают гиперболизированные руки, голова и черты лица, а также некоторая плакатность изображения. Вообще, в автопортретах Д. Шагина ярко читается его творческий метод ретрансляции и воспроизведения образа «народного беззаботного героя». В образах Митьков и их повседневности воплощаются чувственное наслаждение жизнью, фриivolность и легкость отношений, игра и театрализация. Иконография в автопортретах усложняется, обогащаясь многочисленными аллегориями, композиции приобретают наглядность и некоторую плоскостность, а пространство сжимается.

В живописи художников Новой академии формируется круг персонажей античного прошлого. Здесь красноречивым примером служит «Автопортрет» (Илл. 87) Г. Гурьянова. Художник представляет себя в некоем гипермаскулинном виде: академическая проработка мышц, идеализированное лицо скандинава (хотя по национальности он русский). Другие работы Г. Гурьянова обусловлены стилистической разнородностью, отрицающей масштаб профессионального жанрового подхода к раскрытию художественной формы в живописи. Главной идеей (возможно, мотивом) становится свобода художественного действия, которое раскрывается, например, в произведениях: «Беляев космонавт» (Илл. 88), «Маяковский» (Илл. 89), «Мужская фигура» (Илл. 90), «Авиатор» (Илл. 91), «Трактористка» (Илл. 92). Иногда художник становится действующим лицом многих жанровых картин. Данный тип автопортрета представляет творческую интерпретацию отношений между персонажами.

Нетривиальный, но структурно значимый подход к пониманию нонконформизма предлагает Д.Я. Северюхин, раскрывающий идейный смысл данного направления через положение неофициальной культуры в изобразительном искусстве: «Основными связующими элементами неофициальной культурной среды стали, *во-первых*, неприятие официальной идеологической доктрины, составляющей суть социалистического реализма; *во-вторых*, неприятие официально тиражируемой и навязанной обществу эстетики, также неразрывно связанной с социалистическим реализмом (напомним, что произведения многих независимых авторов были абсолютно неприемлемы для официальных худсоветов отнюдь не по идеологическим, а именно по формальным соображениям; в особенности это касалось новаторских форм, которые отвергались чиновниками от искусства просто потому, что были им непонятны); *в-третьих*, твердо усвоенное представление о своей принадлежности к мировой культуре, осознание причастности к процессу общечеловеческого культурного развития. Немалую роль в становлении и развитии неофициального культурного движения играло

противоречие между историческим образом столичного Санкт-Петербурга, сохранявшимся в памяти образованной части общества, и провинциальным советским Ленинградом; оно давало дополнительный импульс развитию свободной культуры, сообщало ей определенное своеобразие»²⁰³ (курсив мой – В.К.). Первое и второе положение Д. Я. Северюхина в «связующих элементах» неофициального искусства является некоторым образом дублирующим по своему содержанию терминологической формой: идеологическая доктрина и эстетика соцреализма – есть модусы одной субстанции (по Р. Декарту), обладающей единым неделимым смыслом своего социально-политического бытия. Худсоветы советской эпохи в «приемлемости» ориентировались одним главным критерием – быть ясным отражением идеалов и целей коммунистической партии в подходе к утверждению форм изобразительного искусства, в области которого характерное познавательное свойство «непонятности» образа совпадало с непониманием его «идейного приложения». Подобное действие объясняет творческую изоляцию многих художников периода соцреализма, произведения которых не отвечали «великому замыслу» культурного времени до начала движение «нонконформизма». Интересным для структурного рассмотрения автопортрета исследуемого периода является третье положение, приведенное Д.Я. Северюхиным – о «причастности к процессу общечеловеческого культурного развития», поскольку свобода, которая стремится к раскрытию своей сущности не через предметное практическое действие в социальной жизни, а через сферу художественных образов в искусстве – должна обладать «авторским самоузнаванием» (особенно в области автопортрета) при содействии отличительных элементов в виде новой изобразительной формы или дополнительных атрибутов.

Предложенное понятие «столичности» Санкт-Петербурга и провинциальности Ленинграда не выдерживает существенной критики,

²⁰³ Северюхин Д. Я. Ленинградский художественный андеграунд 1950 – 1970-х гг. Учителя и традиции // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПУ, 2009 (4). С. 143-149. С. 143.

данные парадигмы имели отношение только к развитию политических условий, в которых движение государственной воли создавало форму отчуждения от национальной традиции в направлении к интернациональной беспредметности (т.е. отсутствие идеи патриотизма или, согласно этимологии латинского слова – пролетария, непомнящего родства). В культурной жизни петербургского общества значением обладали: городской тоpos, утвержденный Петром I, и городская архитектура, формирующая духовное причастие к истинному величию национальных преобразований в истории России.

Т.Е. Шехтер, рассматривая положение нонконформизма через общий характер «неофициального искусства», приводит интересный философско-культурологический пассаж, в котором раскрывает терминологическую сложность и характерную идейно-теоретическую неопределенность общей структуры ленинградской живописи (и более широко – искусства) в исследуемый период: «“Неофициальное искусство” – это не самое точное определение нового явления. Так называют художественное творчество, если оно противоречит общепринятым эстетическим нормам, создает свою эстетику взамен отвергнутой и вырабатывает собственные критерии творчества. Известно, что подобная деятельность возможна в демократической стране, позволяющей искусству существовать независимо, представляя перед зрителем в специальных салонах и залах, и проходить “тест” на актуальность, сражаясь с художественной критикой. Независимое искусство – явление чисто художественное. Природа же ленинградского андеграунда значительно сложнее. Его так и не сумели обозначить адекватным термином, поэтому до сих пор в ходу несколько определений»²⁰⁴. Представленные категориально-понятийные оппозиции в лингвистической форме «неофициальное искусство» и «независимое искусство» выразительно характеризуют эстетический дуализм автопортрета в общем программном

²⁰⁴ Шехтер Т.Е. Неофициальное искусство Петербурга (Ленинграда) как явление культуры второй половины XX века. СПб.: СПбГТУ, 1995. 135 с. С. 45.

тексте нонконформизма, в художественном пространстве которого существовали различные идейные взгляды. Данные положения в качестве категорий также могут принадлежать исследованию эволюции художественного образа в автопортрете. Например, два автопортрета А.Н. Басина 1960-х гг. (Илл. 93) и 1996 г. (Илл. 94) декларируют в эстетической форме сюжетно-культурную характеристику двух указанных периодов «неофициального искусства» в идейной проекции времени 1960-х гг. и «независимого искусства» в структуре открытой и свободной выразительности 1990-х гг.

Художественный образ в автопортрете 1960-х гг. сформирован оплечным изображением в три четверти поворота, но установленный на полотне угол высокого воротника, рассекающего диагональю монохромную палитру коричневого, создает условие визуального прочтения некоторого оглядывания автором действия за спиной, словно ожидая покушения на пространство личной свободы. Голова и лицо художника отражают эмоциональное впечатление оппозиционного отрешения от окружающей действительности, в которой реализм обладает «идеологической контroversией». Совершенно другой текст прочитывается в автопортрете 1996 года, который также обусловлен форматом оплечного изображения и колористическим выражением монохромности, но уже палитры красного. Положение головы сформировано в три четверти оборота на полный масштаб прямоугольного полотна, взгляд в состоянии глубокого размышления направлен в правый угол картины, словно совершая осознание пришедшей эпохи полной свободы. Диагональ отстранения в виде воротника на первом автопортрете сменяется диагональю рассуждения в виде немного склонившейся головы на втором автопортрете.

Необходимо отметить, что теоретическое утверждение обобщающего идейного положения нонконформизма через всю эпоху 1960-х – 1970-х гг. ленинградской живописи (и не только ленинградской) приводит к нивелированию структурных и символических значений «новой свободной

эстетики» периода соцреализма до обезличенного уровня одной идеи «противостояния»; другими словами, нонконформизм превращается в политического двойника соцреализма, устранившего смысл свободы в искусстве через девиз вульгарности «всегда отрицать то, что утверждается другим». Соответственно, многие исследователи культурного пространства советского периода второй половины XX столетия стараются избежать конструктивного единства в обозначении нового направления данного периода советского искусства, формулируя проблемные вопросы искусствоведения в ракурсе новых определений. Например, Карл Аймермахер в своих трудах фиксировал творческий масштаб искусства СССР рассматриваемого времени в категориях «другое искусство», «подпольное искусство» или «авангард»²⁰⁵; известен общий термин самих художников – «газаневщина», возникший на основании двух вышеупомянутых в данном параграфе крупных выставок в Ленинграде.

Е.Ю. Андреева предлагает свое представление о содержательном значении понятия «газаневщина» в культурном контексте эпохи: «На первый взгляд довольно нелепое название оказалось весьма точным, поскольку в русле этого течения развивалась разнообразная философская, религиозная, социальная тематика, отвергаемая официальным искусством и являющаяся необходимым элементом развитой демократической культуры»²⁰⁶. Демократическая культура в живописи может являться интересным категориальным феноменом в теоретическом аспекте исследования, развивающего существенно важный вопрос – а каким образом возможно утвердить выражение демократии в искусстве, что рассматривать в качестве принципов данной демократии: отсутствие формы, разрушение традиций, изгнание канонов, измельчение цвета и света...? Положительным фактом в поисках демократической культуры может быть раскрытие самоопределения

²⁰⁵ Аймермахер К. От единства к многообразию. Разыскания в области «другого» искусства 1950-1980-х годов. М.: РГГУ, 2004. 374 с. С. 12

²⁰⁶ Андреева Е.Ю. Художники «газа-невской культуры». Современный ленинградский авангард. Альбом / Авт. ст. Е.Ю. Андреева. Л.: Художник РСФСР, 1990. 21 с., [37] л. ил. С. 5.

художника в автопортрете, который утвержден психологической свободой в обращении к собственному образу на полотне в художественной форме.

Тем не менее, необходимо полностью согласиться со многими исследователями, действительно, ленинградские выставки сформировали некоторые условные границы нонконформизма, определившего свободную среду экспозиции на основании народного интереса к свободной эстетике без официально критикующего цензора, купирующего или отклоняющего художественную идею в реальной форме. В.Н. Вальран указывает на неоспоримый факт: «Эти знаменательные выставки вывели культуру андеграунда из приватной сферы в публичную и способствовали объединению разрозненных художников и группировок в единое культурное движение»²⁰⁷.

Д.Я. Северюхин приводит мнение о воздействии ленинградских выставок на массовое сознание советского общества: «Состоявшиеся в Ленинграде выставки разительно отличались от набивших оскомину бесцветных экспозиций, традиционно устраиваемых ЛОСХом. Они вывели неофициальных художников из подполья, вызвав мощный всплеск общественного интереса к современному искусству, впервые представленного во всем многообразии стилевых направлений – от абстракционизма и поп-арта до различных форм салона»²⁰⁸. Возможно, слишком категорично Д.Я. Северюхин транслирует идейно-художественную содержательность выставок ЛОСХа в качестве «набивших оскомину» и «бесцветных», поскольку, ленинградская живопись формировалась большинством участников Союза художников СССР, которых, согласно С.В. Иванову: «К середине 1980-х <...> насчитывалось свыше 11 тыс. человек. Тогда как число «нонконформистов» к этому времени не превышало 200–250 человек»²⁰⁹; в отношении стилевого многообразия – также вопрос достаточно спорный,

²⁰⁷ Вальран В.Н. Ленинградский андеграунд. Живопись, фотография, рок-музыка. СПб.: Н. И. Новиков, 2003. 77 с. С. 12.

²⁰⁸ Северюхин Д.Я. Ленинградский художественный андеграунд 1950 – 1970-х гг. Опыт самоорганизации // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПУ, 2009 (4). С. 150-158. С. 155.

²⁰⁹ Иванов С.В. Ленинградская школа и критика концепции «третьего пути» // Петербургские искусствоведческие тетради. Вып. 27. СПб, 2013. С.267-275. С. 268.

выходящий за пределы данного исследования; но с точностью можно утверждать особый зрительский интерес к феномену свободно-тематической экспозиции и авторский интерес к собственной персоне (в виде автопортрета) в пространстве новой эстетики, отличной от формальных предопределений идейного выражения соцреализма.

Т.В. Лугуценко и С.Г. Пиченикова более пространно раскрывают содержательность нонконформизма в отличие от вышерассмотренных взглядов на понятие: «Обширная семантика понятия «нонконформизм» продуцирует дискуссионность толкования. Нонконформизм имеет протестное значение и содержание, базовые категории – оппозиционность, неприятие официальной системы норм, ценностей и поведенческих практик, декларация альтернативных парадигм социального развития. В зависимости от сферы применения общий концепт получает дополнительные коннотации»²¹⁰. Необходимо указать, что в данном суждении совершается некоторая терминологическая подмена, поскольку семантика «нонконформизма» достаточно точная, а не обширная, и утверждает значение «несогласия»; а употребление термина, действительно, обладает контекстной множественностью, при которой сформулировать ясность стилистического выражения художественной формы в пределах искусствоведения является сложной задачей. Декларации альтернативных парадигм развития также не происходило – это чрезмерно сложный идейный план для эстетического сознания нонконформизма; в политическом масштабе все декларации были обусловлены вышеуказанным протестом против власти, который завершался либо уголовным наказанием, либо репатриацией в Израиль, тех кто обнаружил вместе с значением смысла нонконформизма родовые корни с ветвью Моисея (например, участники группы «Алеф» и др.). Альтернатива социального взгляда выразительно согласовывается с образом автопортрета, в

²¹⁰ Лугуценко Т.В., Пиченикова С.Г. Нонконформизм как контекст политического и условного постмодерна // Вестник Луганского государственного университета им. В. Даля, 2022, № 12 (66). С. 214-217. С. 214.

художественном пространстве которого возможно утвердить собственный взгляд на самого себя через аксиологию существующей культуры в обществе.

Л.В. Мочалов подводит более реальный итог нонконформизма в эстетическом приложении идейных значений к советской эпохе соцреализма: «Отвергавшие догматы официоза художники не выдвинули какой-либо эстетической, а тем более стилистической программы. Не образовали они и достаточно выявленного течения, выработавшего какие-либо принципиально новые черты стиля. Скажем, на манер импрессионизма, сезаннизма, фовизма, кубизма, экспрессионизма и т.п.»²¹¹. Пристальное внимание исследователей к характерной идейно-тематической реальности нонконформизма, который складывается из конкретных представителей мира живописи как причислявших себя к данному направлению, так и отрицавших его влияние, раскрывает, что поиск нового теоретического воплощения художественной формы в живописи никогда не являлся главной задачей данного движения. Основанием для нонконформизма послужила мыслимая точка бифуркации, разделяющая единство линии социалистически-идеологической доктрины на направление личного самовосприятия. Точка всегда является мерой некоторого отсчета в исторической перспективе, но не может быть пространством идейных значений, особенно в мире искусства.

Подобное предположение создает условие для более внимательного подхода к исследованию художественного образа в структуре портрета и автопортрета, поскольку программным текстом нонконформизма стала экспозиционная событийность, а не поиск художественных средств и методов воплощения эстетической формы (сравнить понимание самого себя в ленинградской реалистической живописи и некоторое или полное отсутствие согласия с самим собой на основании протеста в структуре идей «нонконформизма»).

²¹¹ Мочалов Л.В. В поисках третьего пути // Петербургские искусствоведческие тетради. Вып. 16. СПб., 2009. С. 215-230. С. 218.

Таким образом, идейное пространство направления в живописи, которое получило название нонконформизм, складывается из структурных элементов коллективного психологического отрицания существовавшей социалистической «картины мира», эстетический образ которой требовал подчинения внешним лозунгам политического бытия. Движение нонконформизма – это движение к отчуждению выразительности художественного образа от структурных линий формы на основании эстетического протеста, раскрывающего степень социалистического нигилизма в обществе, как на данный факт указывает Л.В. Мочалов: «Нонконформизм же вызван если и не исключительно политическим протестантством, то экзистенциальным отчуждением, переходящим в социальное отрицание»²¹².

Именно вопрос к модусам (способам существования) формы в изобразительной сфере живописи нонконформизма возникает в качестве главного целеобразующего положения при рассмотрении художественных произведений данного направления. Соответственно, в случае рассмотрения произведений, принадлежащих художникам направления нонконформизма, дескриптивный анализ картин, который был проведен в границах параграфа о ленинградской реалистической живописи, не имеет существенного смысла, поскольку факт художественного значения автопортрета обусловлен не художественно-эстетическим содержанием, а знаковым, полагающим структуру психологического восприятия образа в контексте эпохи.

Автопортрет в идейные пространства нонконформизма будет раскрывать психологический текст авторского самосознания в образных представлениях живописи.

Рассмотрим некоторые автопортреты мастеров данного направления в советском искусстве.

²¹² Мочалов Л.В. В поисках третьего пути // Петербургские искусствоведческие тетради. Вып. 16. СПб., 2009. С. 215-230. С. 221.

Художник А.Д. Арёфьев, который известен в качестве лидера группы под названием «Арёфьевский круг», пишет цветными карандашами в 1950-е гг. на бумаге автопортрет (Илл. 95) прямоугольного формата, в пространстве которого сформированы штрихи контурных очертаний художника. Лицо на автопортрете обусловлено узнаванием только при действительном знакомстве с реальным персонажем. Возникает важный вопрос – что хотел отразить художник в своем облике на бумаге? Обратимся к сущности художественного метода, приводимого самим автором, А.Д. Арёфьевым: «Среди наших ребят не было формалистов – это значит: мы не шли изнутри себя живописным умением, создавая этим свой мир. Так никогда не было. Всегда на первом месте стояло наблюденное, и после делался эквивалент ему красками... Всегда старались для этого выбрать такой объект наблюдения, который уже сам по себе приводит в определенный тонус необычностью видения ускользающего объекта: в окно, в замочную скважину, в публичный сортир, в морг»²¹³. Литературное признание А.Д. Арёфьева формирует условие поиска в автопортрете (т.е. в психологии личности самого художника) «тонуса необычности», который утвердит положение «ускользающего объекта», замеченного автором. Структурно-аналитическое исследование данного объекта не приведет к существенным результатам, поскольку факт портретной эстетики практически отсутствует – возможно, подобное наблюдение и является главным феноменом-тонусом в «ускользающем видении». Собственно, положение некоторой безличности в формировании «портретной выразительности» характерно сопутствует творчеству А.Д. Арёфьева на данном этапе – его безликое «Распятие» 1954 г. (Илл. 96) и эскизы к «Прометею» начала 1960-х гг (Илл. 97). устанавливают степень «стилистического родства» приведенного автопортрета.

Художник Е.З. Абегауз – главный основатель группы «Алеф» создал свой автопортрет (1974 г.) (Илл. 98) поясного формата прямоугольной формы

²¹³ Гуревич Л. Арёфьевский круг. СПб.: ПРП, 2002. 510 с. С. 10.

в образе представителя тайной ложи. Фигура художника написана с небольшим поворотом головы, выражение его глаз ясное, они смотрят сквозь зрителя, подчеркнута геометрическая выразительность лица с загадочной улыбкой тайного знания. Фрак, в который автор себя нарядил в картине, и звезда Давида с образом в центре магических лучей на правой стороне пиджака придают произведению живописи мистический оттенок, несоответствующий идеалам соцреализма.

Метафизика данного художественного образа в автопортрете Е.З. Абегауза прекрасно совпадает с общими теоретическими комментариями нонконформизма М. Унковой в ракурсе синергетической концепции И. Пригожина и И. Стенгерс²¹⁴: «По характеру взаимоотношений сообщество нонконформистов следует отнести к замкнутым (закрытым) системам. В отличие от открытых систем, непрерывно получающих энергию извне, закрытая система получает запас энергии единожды; после исчерпания его процесс кончается, что и случилось. Энергетически импульс обретения (пусть иллюзорной) свободы, избавления от повседневного страха, по всеобщему признанию царившего в сталинские времена, сработал примерно в течение одного-двух десятилетий. Затем его воздействие постепенно сошло на нет, забылось – и система распалась»²¹⁵. Именно такая судьба была прожита данным художником – он выехал из системы СССР, и группа «Алеф» распалась вследствие «исчерпания запаса» творческой энергии. Также возможно привести к сюжетной интерпретации данного произведения Е.З. Абегауза высказывание Л.В. Мочалова о «Третьем пути», который «завязывается и крепнет <...> “Третий путь” – важнейший корректив художественного процесса; враг однобокости, стадности; противовес и догматизму, и дилетантизму; знак-стоп конъюнктурности. О поисках его вызывает сама бесперспективная непримиримость первых двух. Но,

²¹⁴ Пригожин И., Стенгерс И. Порядок из хаоса / пер. с англ. Ю.А. Данилова. М.: Прогресс, 1986. 432 с.

²¹⁵ Ункова М. Нонконформизм и актуальное искусство. Размышления об истории нонконформизма // Петербургские искусствоведческие тетради. Вып. 27. СПб, 2013. С.103-111. С. 103.

поразмыслив, мы признаемся себе, что и искать-то (а особенно, выдумывать!) ничего не надо. Пошарим по запасникам памяти, тем более – по музейным, и без особого труда поймем, что он всегда существовал и существует, “третий путь”! Тот путь, который прокладывается каждым настоящим – не сгибающимся перед “обстоятельствами” и не способным на сделку с совестью художником»²¹⁶. Действительно, в образе данного автопортрета «выдумывать ничего не надо» откровение художественного образа рассчитано на ясность массового сознания, обращающего внимание на очевидную семиотику эстетической формы, декларирующей характерный путь (и не обязательно третий), отличный от существующего в идеологии времени.

Художник А.П. Белкин определен в живописи направлением нонконформизма на основании участия в двух ленинградских выставках ДК «Газа» в 1974 году и в ДК «Невский» 1975. В 1974 г. мастер пишет тушью головной автопортрет (Илл. 99) на бумаге в прямоугольном формате. Лицо художника на картине изображено через причудливое наложение геометрических форм в виде углов и прямых линий, образующих в пересечении фоновую «материю» картины – эстетический субстрат, на котором ясно прочитывается в некоторой степени испуганный взгляд художника, направленный на зрителя (т.е. на самого себя). Геометрические знаки на картине в различной комбинации и штриховой тональности создают визуальный эффект просвечивания образа, словно он изображен невидимым на денежной купюре из рисовой бумаги в предметной среде естественного воздушного пространства и проявляется при воздействии солнечного света, движущегося через бумагу на зрителя. Подобный конструктивный ход в развитии сюжетной линии автопортрета может иметь множество интерпретаций, которых сам автор не предполагал, но обратимся к высказыванию А.В. Скиперских, устанавливающего справедливое суждение о положении художественного образа в оппозиции действующей власти:

²¹⁶ Мочалов Л.В. В поисках третьего пути // Петербургские искусствоведческие тетради. Вып. 16. СПб., 2009. С. 215-230. С. 230.

«Нужно понимать, что в тоталитарной культуре именно власти принадлежит право на формулирование истины и на ее вербализацию. Отсюда, власть всегда регулирует речь и любые высказывания, что приводит к ситуации, когда человек искусства вынужден использовать в своем языке большое количество маскировок, что-то недоговаривать, о чем-то умалчивать»²¹⁷. Подобное суждение с точностью указывает не только на возможность вербальной «маскировки» в сфере тоталитарной культуры, но также на способ художественно-изобразительной «маскировки» идейного замысла, противостоящего идейно-политической концептуальности в государственных границах. Факт накладывания художником внешней «маски» на «картинный замысел» в пространстве нонконформизма выглядит несколько абсурдным. Поскольку, скорее наоборот, нонконформизм старался быть достаточно ясным в изложении своего культурного протеста против идейной выразительности соцреализма (возможно, больше против политической доктрины социализма, чем против советской эстетики, граничащей с положениями превосходного академизма). Тем не менее, имеется жанр живописи, в области которого автор должен был прятать свою откровенность внешними ризами технического мастерства перед всеобщей свободой дикого «дионисийства» (к категориям Ф.Ницше). Данный жанр определен обликом автопортретного выражения на полотне самого художника-творца, который не желал отдать на поругание и бесчинство политического протеста собственную душу, отраженную в автопортрете.

Некоторым представителям мира искусства отказать в протесте было сложнее, чем принять в нем активное участие, соответственно, «реализм» собственного психологического состояния приходилось скрывать в «нонконформизме» безудержной фантазии – цвета, света, формы, линии..., которые оставляли прочитаемый след действительного духовного мира мастера. Исключительно автопортрет обладает подобной сюжетной

²¹⁷ Скиперских А.В. Официальное и неофициально искусство в «молчащей» культуре: взгляд нонконформистов // Международный журнал исследований культуры, 2018, 1 (30). С. 189-197. С. 190.

характеристикой – устанавливать осознанные (и бессознательные) смысловые значения собственного бытия через внешние атрибуты художественного образа на полотне. Научный потенциал проблемного поля в структуре портретного жанра (автопортретного) обладает серьезным исследовательским масштабом, о котором В.Ф. Чирков в ракурсе современного искусствоведения выносит следующее суждение: «Интересен, вернее, печален тот факт, что ни современная художественная критика, ни искусствоведение не дают практических ответов на актуальные вопросы портретного жанра, который по определению связан, повторим, с проблемой человека в современном мире»²¹⁸.

Необходимо указать, что идейность взглядов художника утверждалась техническими возможностями профессионального мастерства, к которому были причастны далеко не все представители направления нонконформизма, соответственно, в факте вышерассмотренной «маскировки» нуждались далеко не все художники – подобное действие необходимо на уровне критического понимания, формирующегося в процессе самосознания.

Художник В.В. Гаврильчик принадлежит художественному пласту нонконформизма на основании участия в различных открытых и закрытых выставках, проходивших в экспозиционном пространстве Ленинграда: выставка «Двадцати» (1974 г.) в квартире К. Кузьминского, две ленинградские выставки «газаневщина», рассмотренные ранее в данном параграфе, выставка в ДК Орджоникидзе (1976 г.)²¹⁹. Владлен Гаврильчик один из тех мастеров, которые формировали новую эстетику в области искусства соцреализма, но не выдвигали политического протеста ни против социалистической идеологии государства, ни против официальной культуры существующего времени.

Рассмотрим два автопортрета художника, которые были написаны в различные периоды творчества с временной разницей в 7 лет. Автопортрет 1975 г. (Илл. 100) изображает мастера в головном прямоугольном формате в

²¹⁸ Чирков В.Ф. Георгий Кичигин: «проблемы человека» и портретный жанр в современном искусстве // Искусство Евразии. 2023. № 3 (30). С. 166-193. С. 167.

²¹⁹ Скобкина Л. Герои ленинградской культуры 1950-1980-е. СПб.: ЦВЗ Манеж, 2005. 254 с. С. 82.

три четверти поворота, правая рука удерживает кисть, а созерцательно-стремительный взгляд направлен в сторону творческого акта – на невидимое для зрителя полотно. Данный автопортрет при условии находящейся в руке художника кисти возможно определить как профессиональный, отражающий желание В. В. Гаврильчика быть мастером своего дела в живописи. Необходимо отметить в построении картины колористический ритм, близкий к композиционно-сюжетной гамме иконописи, так же как и техника моделирования образа в виде выразительности бровей и носа, но в слабой прорисовке взгляда (ибо взор идет от Господа и его не узреть смертному, а мимика лица всегда указывает на утверждение необходимой эмоции для верующего); следует обратить внимание на правую руку, в которой кисть удерживается практически «бестелесно», словно рука определена символом двуперстного крещения.

Второй автопортрет был написан в 1982 году (Илл. 101) и раскрывает художественный образ мастера в прямоугольном погрудном формате в три четверти поворота. Взгляд художника отведен в сторону от зрительского внимания (то есть от самого автора), правая рука художника прижата к груди как будто удерживает сокровенное чувство в ритме сердечного биения. В губах художник удерживает папиросу, но без условия внешнего выразительного пафоса, как было продемонстрировано на примере автопортретов некоторых художников в первом параграфе ленинградской реалистической живописи. Изображение папиросы не позволяет понять ее объективно-реалистичное состояние (горения или не горения), в данном случае, она похожа на атрибут моряка подобно вечной трубке «морского волка». Дальний план определен горизонтом на фоне водного пространства и летящими чайками, изображенными от середины левой стороны полотна. Типологический парадокс автопортрета заключается в том, что данный образ также можно отнести к области профессионального автопортрета, поскольку В.В. Гаврильчик получил военно-морское образование и часть своей молодости художник прослужил офицером на Тихоокеанском флоте,

вспоминая с большой гордостью о данном факте всю свою жизнь (возможно, именно биографический характер судьбы мастера сложил его любовь к синей цветовой гамме на многих полотнах). Вид в левой части картины морских чаек, летящих удивительным клином, соединяется невидимой диагональю с головой художника, словно возникшее действие ностальгии по временам молодости, «улетевшей» в море.

Присутствие в двух автопортретах мотивов, исключаящих реалистичность образа, – на первой картине 1975 г. очевидное обращение к русским религиозным традициям живописи, которые изгонялись из контекста социализма, а на второй картине 1982 года геометричность формы и приложение правой руки не к символам коммунизма (партийный билет, комсомольский значок, прострелянная или проткнутая штыком белогвардейца грудь...), – создают условие перехода данных произведений, если не в область протестного нонконформизма, то в смежную сферу андеграунда или же «второго авангарда».

Обратимся еще к двум интересным художникам рассматриваемого пласта. Первый художник – представитель нонконформизма в живописи А.Б. Геннадиев, известный творческой и выставочной деятельностью в пространстве «газаневщины». Художник в 1978 году пишет автопортрет (Илл. 102), в котором он представил себя в образе двуликого рыцаря в мужской и женской ипостаси (о гендерной двойственности говорит не только внешний облик, но и символическая значимость в правой верхней части картины в виде единорога – символа женской невинности и чистоты, а в левой верхней части полотна в виде образа льва – символа мужества, чести и отваги; все символические образы также выражены в форме рыцарских доспехов). Данный автопортрет в установлении персонификации женского образа требует дополнительного исследования, выходящего за идейно-тематический формат настоящей работы.

Второй представитель – белорусский художник А.А. Исачев, принадлежащий к идейному единству нонконформизма так же на основании

участия в «газоневской» выставочной экспозиции. А.А. Исачев пишет автопортрет (Илл. 103) (датировка неизвестна) в сюжетном единстве с произведением А.Б. Геннадиева, представляя себя в образе польского рыцаря. Два автопортрета на основании идейного единства художественного образа в виде рыцаря возможно объединить в систему одного смыслового выражения, несмотря на факт стилистического и эстетического различия сюжетной линии и композиции. Подобное решение приведет к пониманию интерпретационного значения образа в области нонконформизма, что и является основной задачей в структуре параграфа – рассмотреть идейную характеристику эпохи через образ автопортрета. Положение рыцарства в отечественной культуре социализма воспринималось неоднозначно: рыцарь – это представитель западноевропейской истории, в событийном пространстве которой существовали как Крестовые рыцарские походы с красивым романтическим образом высокой и благородной этики рыцарской чести, так и походы с целью подчинить и «перекрестить» Русь в эпоху битв с новгородским князем Александром Ярославовичем. Тема рыцарства в советской культуре была не запрещенной (особенно в литературе, например, образ странствующего Дон Кихота в романе Мигеля Сервантеса или различные баллады Айвенго...), но визуальный художественный образ доспехов в искусстве должен был олицетворять одну идею – защиту Родины. Подобный сюжет в живописи мог быть раскрыт исключительно в характерных чертах исторического национального героя, облаченного в защитную сталь отечественного русского «покроя». Возможность культурной трансляции собственного образа в автопортрете через рыцарские атрибуты не противоречил существующим культурно-этическим нормам общества, но для сознания художника подобное художественное самовыражения создавало условие противостояния с возможным образом защитника существовавшей идеологии. Патриотизм данной культурной эпохи некоторых художников часто сменялся на поиск израильской репатриации или на желание демонстративного изгнания в «запретный мир» неизвестного капитализма. Рыцарский сюжет в живописи

также включает в текст художественного пространства метафизику значений, неподвластных обоснованию идеями реализма. Л.В. Мочалов приводит семиотическую характеристику (знаковости) некоторых мастеров, принадлежащих нонконформизму: «Художники, отвергаемые официальными выставками, чутко улавливали их уязвимые места. Любой регламентации – противопоставлялась безразмерная свобода самовыражения. Программным установкам официоза – экзистенциальная потерянности. Дидактическим идеологемам, утвержденным Режимом, – знаки неопределенности. Знаки «неизвестно чего». В ряде работ просматривается стремление на интуитивном уровне установить «диагноз» переживаемого времени (1970 – 1980) как эпохи, утратившей ориентиры»²²⁰.

Следует привести интересное наблюдение М. Унковой: «нонконформистами совершались прежде всего творческие акты – писались картины, создавались живописные произведения, графика, коллажи <...> Осуществлялось взаимное общение, собрания, посвященные борьбе с официозом, попросту – с милицией, а также дружеские встречи, так называемые “пьянки”, на которых алкоголь играл декоративную роль. Современники единогласно свидетельствуют, что главным на таких встречах было взаимное общение, обогащение душ сочувствием сотоварищей по работе и судьбе»²²¹. Возможно возразить М. Унковой в отношении декоративности алкоголя при встречах нонконформистов, устанавливающих через примат его воздействия – усиление эмоционального отрицания существующей культуры соцреализма. Алкоголь в пространстве данного идейного направления являлся фактическим стимулом к творческим порывам наравне с абсентом французских постимпрессионистов, изображавших данный напиток на своих картинах (например, П. Пикассо «Любительница абсента» 1901 (Илл. 104)), но отрицавших свойство его «чистой» декоративности. Подтверждает подобное

²²⁰ Мочалов Л.В. В поисках третьего пути // Петербургские искусствоведческие тетради. Вып. 16. СПб., 2009. С. 215-230. С. 215-216.

²²¹ Ункова М. Нонконформизм и актуальное искусство. Размышления об истории нонконформизма // Петербургские искусствоведческие тетради. Вып. 27. СПб, 2013. С.103-111. С. 105.

суждение автопортрет О. Е. Григорьева «Под мухой» (1980) (Илл. 105), на котором в погрудном формате на красном фоне изображен полуголый художник в три четверти поворота. Голову мастера украшает вместо головного убора большая перевернутая крыльями вниз муха; художник удерживает кисть в чрезмерно тонких пальцах с неестественным изгибом правой руки, светотень, разделяющая художника на условные позиции «тьма и свет», также сформирована в немыслимом контрасте при данном угле освещения, а выражение лица на картине отражает попытку волевого усилия собрать воедино физический и чувственно-эмоциональный мир для творческого акта с безрезультатным эффектом действия, вследствие чего проявляется гримаса мучения. Выражение «быть под мухой» в настоящие дни можно с точностью отнести к уже исторической эпохе советского общества, в народном сознании которого данная идиома означала находится в состоянии легкого алкогольного опьянения. Подобное высказывание обусловлено прообразом действия данного насекомого: быть под мухой – значит двигаться в разные стороны, как полет мухи, которая никогда в замкнутом пространстве не совершает движение по прямой линии. Факт изображения мухи в виде головного убора на голове художника формирует комически-символическое значение: желание удержать творческую идею в голове автора. Муха становится единственным элементом одежды на картине и достаточно хорошо в данном случае рифмуется через замену только одной буквы со словом муза, что утверждает равенство: «быть под мухой = быть одержимым музой».

Идея художественного образа насекомого в композиционном замысле автопортрета обнаруживается и в более ранний период неформального искусства советской эпохи. Например, в данном направлении, интересным художником является И. В. Тюльпанов, которого возможно назвать неконформистом только по одному общепринятому условию – участие в экспозиции ДК «Невский» (1975 г.). Художник в 1969 году рисует карандашом на бумаге композиционно-сюжетный автопортрет (Илл. 106) прямоугольного плечевого формата, в пространстве которого сформирован внешний и

внутренний художественно-изобразительный текст. Внешний текст определен зрительским прочтением нарисованных по всему периметру картины насекомых, которых главный персонаж – автор словно не видит. Внутренний текст установлен на основании образа самого художника, который опираясь подбородком на правую руку, протыкающую булавкой насекомое, смотрит прямо в глаза зрителя (т.е. самому автору). Соединение двух текстов совершается в точке булавочного укола, пронизывающего одно лежащее на столе насекомое в отделе шейного сочленения. Следует указать, что лингвистически обобщающее понятие «насекомое» сформулировал Аристотель, утвердивший подобное название за видимые насечки на теле крылатого существа – по гр. «ἔντομον» (латинская калька – *insectum*, так же как и русская – «насекомое»), что означает дословно «в разделениях». Необходимо обратить внимание на одежду художника – она вся состоит из насечек, словно он является представителем самого большого вида насекомых. И. В. Тюльпанов прекрасно знал данную этимологию, являясь большим интеллектуалом в сфере культурно-языкового пространства. Автопортрет обладает существенной осознанной авторской герменевтикой, в главном значении которой совершается утверждение преимущества холодного разума в сфере чувственной жизни окружающего мира. Привести политически значимый комментарий рассмотренного автопортрета в структуре идей нонконформизма возможно при непосредственном высказывании Л. В. Мочалова, полагающего: «Если иметь в виду собственно живопись, ее имманентные ценностные категории, то «нон» ничего существенного в них не привнес. Он разве что наметил какие-то (преимущественно игровые) выходы из живописи как особого искусства <...> новые формы творчества, близкие ДПИ, подчас занимательно-остроумные, зрелищно-эффектные; в то же время их распространение демонстрировало отсутствие подлинных, отвечающих определенному мировосприятию живописно-пластических идей. Развитие картины как специфической модели мира, сотворенной художником, пресекалось. Использование красок для

текстовых манифестаций объективно свидетельствовало о том, что живопись художнику больше не нужна»²²². Действительно, И. В. Тюльпанов «зрелищно-эффектен» и не отвечал «идейно-заумным» выражением произведений качественному бытию соцреализма; а приведенное положение Л.В. Мочалова о выходе из живописи возможно скорректировать двумя вопросами – а кто в пространство живописи из многочисленных художников рассматриваемого направления успел войти, чтобы оттуда выйти? Или – что в подобном случае полагать живописью в настоящем искусстве, если есть возможность обрести условный «билет» на вход и выход? Обратимся к другим художникам, формировавшим движение эстетики нонконформизма.

Художник И. М. Ясеницкий принимал участие в экспозиции ДК «Невский» (1975 г.), создав в период развития идейного пространства нонконформизма несколько интересных автопортретов. Рассмотрим два произведения 1979 и 1980 гг. Автопортрет художника 1979 г. (Илл. 107) выполнен в прямоугольном горизонтальном формате в полный рост. Данное произведение обладает сложной композицией с определенным сюжетом (жанровый автопортрет), который раскрывается в названии «Ночной полет». Художник изображен полностью обнаженным в состоянии невесомости над деревенскими домами на фоне ночного неба, звезд и небольшого месяца в правой части картины. Смысловым значением на полотне обладает не образ художника, а движение пространственных лучей (линейная реальность в авторской аннотации), идущих горизонтально через всю картину из непонятого источника. Человеческая фигура мастера является метафизической призмой, совершающей преломление прямых лучей в форму сияющих полудуг, расходящихся в разные направления. Данный автопортрет может обладать многоуровневой структурной интерпретацией, но главным фактом для настоящего исследования является положения идейного противостояния художественного образа принципам соцреализма, из

²²² Мочалов Л.В. В поисках третьего пути // Петербургские искусствоведческие тетради. Вып. 16. СПб., 2009. С. 215-230. С. 216-217.

смысловой сферы которого устраняются мотивы политизированности общества на основании представления человека, как никому не подвластного космополита.

Второй автопортрет написан в 1980 году (Илл. 108) и также обусловлен композиционно-сюжетным замыслом с собственным названием «Курильщик» (жанровый автопортрет). Картина написана в вертикальном прямоугольном плечевом формате, взгляд художника обращен на зрителя (то есть на самого автора), поднятая правая рука удерживает двумя пальцами сигарету. Главным сюжетным элементом в данной композиции являются хаотически пересекающие все портретное пространство лучи, за внешним действием которых расположено созерцательное лицо мастера. Цель автопортрета отразить не собственный художественный образ, а указать на собственное мистическое познание окружающего мира, движимого невидимыми человеческому глазу энергиями. Приблизительно подобную идею отражает вышерассмотренный в данном параграфе автопортрет А. П. Белкина, за исключением очевидного факта, что для И. М. Ясеницкого мотив геометрической «линейности» имеет сознательный программный характер, тогда как для А. П. Белкина – это эстетическая «уникальность».

Два рассмотренных автопортрета И. М. Ясеницкого не обладают выразительностью «нонконформистского» социально-политического протеста против существующей тотальной доктрины советской «несвободы» в искусстве, но совершенно определенно не входят в программный ряд идейно значимых произведений данной эпохи.

Художник И. И. Синявин по своему идейному утверждению был реальным нонконформистом (как бы парадоксально в лингвистическом сочетании не звучало данное выражение), возможно, больше, чем настоящим художником. Участие во многих протестных акциях и экспозиционных выставках, проходивших как в Москве, так и в Ленинграде, раскрывает И.И. Синявина непримиримым борцом за свободу творчества (правда, получив ее после эмиграции в США 1976 г., он сильно в ней разочаровался,

вернувшись обратно в «перестроечный» СССР 1986 года, конечно с продолжением новой борьбы, но... за национальную идею культурного превосходства). И. И. Синявин пишет в 1974 году автопортрет (Илл. 109) прямоугольного формата, в котором образ художника возможно назвать погрудным только условно по причине его абстрактного выражения. Произведение обладает композиционным раскрытием и сюжетным замыслом, отражающим сопоставительный образ художника и свечи. Горящая свеча изображена в воздухе на уровне темных пустых глазниц, воплощая древнюю философию «не имеющий зрения, не постигнет значение света». Возможно, смысл подобного художественного выражения заключается в обратном порядке прочтения – не имею желания видеть окружающий мир осветив свечой окружающую тьму (предметного соцреализма). Цветовая палитра картины обусловлена движением ярких красок в разной тональности: синий, красный, желтый, переливающиеся изгибом линий в абстрактной форме. Данный автопортрет в характерных чертах эстетики нонконформизма содержательно раскрывает высказывание А. В. Скиперских о предметном значении возникшего противостояния в культуре данной эпохи: «Советская реальность в официальном исполнении была социалистической витриной, в которой художники пытались максимально героизировать собственную историю, представляемую как постоянное движение по пути достижений и подвигов»²²³.

Интересным художником периода «газаневской культуры» был В. М. Рохлин, который раскрывал на полотнах творческую самобытность собственного эстетического взгляда на социально-предметный мир и не претендовал на апофеоз политического протеста против существующего культурного времени. Мастер пишет в 1978 году парный автопортрет (Илл. 110) с женой Тамарой Рохлиной (Федоровой) в прямоугольном погрудном формате. Данный автопортрет выглядит несколько наивным за счет

²²³ Скиперских А.В. Официальное и неофициальное искусство в «молчащей» культуре: взгляд нонконформистов // Международный журнал исследований культуры, 2018, 1 (30). С. 189-197. С. 194.

чрезмерной светотеневой моделировки лица и формирования смещенной пропорции образов. Тем не менее, является чрезмерно трогательным в сопоставлении с выражением чувственного мира художника, раскрывшего духовный уровень прочтения автопортрета, который понятен лично автору и тому, кто знает мотивы чувственного единства двух человеческих сердец: мужские и женские глаза расположены на одной прямой линии, а при условии данной картины в форме автопортрета – они всматриваются зеркально в глаза друг друга, а если обратить внимание на положение рук, то у художника они создают прикрывающее движение (словно образ крыши дома), а у его супруги обратное действие – открывающее движение (словно чаша мира); удерживаемая предметность в руках – ракурс отдельной интерпретации (особенно, обратив внимание на неестественное положение рук согласно корпусному уровню); несмотря на бесцветный формат одежды (невидимого, белого трико) видно, что визуальное положение супруги художника выходит на первый план, а сам мастер бережно укрывает своей едва видимой фигурой границы дальнего плана. Подобное душевное равновесие не найти в автопортретах с женой у рассмотренных в первом параграфе ни у Е.Е. Моисеенко, ни у О.А. Еремеева, изобразивших себя рядом с супругой в соподчиненной структурной высоте своего роста. Соответствующий уровень духовного согласия может возникать только в сакральном пространстве человеческих представлений о судьбе, которая в своем прекрасном тайном и неуловимом движении никогда не будет общим символом для массового вдохновения «на труд и на подвиг» в силу отсутствия необходимого понимания.

Следует также привести работы некоторых художников, имевших отношение к данному направлению в ленинградской живописи, но не вошедших в структуру исследования данного параграфа: художник Б.М. Борщ (Илл. 111, илл. 112), формирующий свой автопортретный образ широкими пастозными мазками в стремлении к утверждению эстетической трехцветности произведения; мастера В. И. Яковлев (Илл. 113),

Г. С. Богомоллов (Илл. 114), полагающие художественный образ в сюжетной динамике театральной постановки; или И. В. Иванов (Илл. 115, илл. 116) и А. А. Маслов (Илл. 118), смешивающие технику французского импрессионизма с экспериментом цвета в теоретическом аспекте собственной эстетической идеи; А. Манусов (Илл. 117) и Г.А. Устюгов (Илл. 119, илл. 120), апеллирующие в изображении автопортрета к выражению идей символизма.

Таким образом, художественная выразительность автопортрета в период общего идейного направления ленинградского нонконформизма, сложившегося из различных экспозиций неформального творчества в закрытых (квартирных) и открытых (Дома Культуры) пространствах, определена следующими важными характерными чертами нового эстетического сознания в прагматике текста соцреализма:

- главным значением автопортрета становится отражение не реалистичности собственного образа художника, а утверждение его авторского впечатления;
- политический контекст протеста в отношении доминирующей эстетики соцреализма обладал существенно важным значением в процессе поиска автопортретного самовыражения;
- идейное пространство художественных смыслов, установленных в тексте автопортрета, обладало общей тенденцией к нетривиальному раскрытию образа, отличного от академической системы построения;
- семиотическое и символическое прочтение портретного лица (также как и композиционно-сюжетных атрибутов) на полотне обретает более значительную идейно-выразительную характеристику в отличие от реалистической живописи;
- реализация отрицания не только портретного сходства, но и силуэтной видимости могла утверждать более главное эстетическое значение, чем сам художественный образ.

Автопортрет в пространстве ленинградской культуры второй половины XX века обусловлен многоплановой идейной выразительностью в контексте

русской живописи. Характер политического времени в масштабе социалистических принципов государственного развития сформировал два эстетических вектора в раскрытии художественного образа портретного (автопортретного) жанра:

1. Утверждение теоретических значений реалистической живописи в автопортрете, определенным идейным ракурсом личного участия автора в созидательном действии к общему масштабу политического времени.

2. Проявление идейно-изобразительных линий нонконформизма в автопортрете, обусловленным личным протестом против существующих нормативных положений в общем тексте советского искусства.

Соответственно, характерные черты первого эстетического вектора в области реалистического автопортрета раскрываются следующими главными значениями:

- Художественный образ автопортрета стремится к отражению значимых качеств личности через ясность их зрительского прочтения, в процессе которого возникает представление о культурном масштабе изображенного персонажа в общем идейном контексте эпохи;

- Художник создает автопортрет согласно точно сформулированной, идейно продуманной композиции, отражающей уровень сознательной репрезентации собственного образа на полотне через: постановку фигуры, колористическое решение, структурный состав сюжетного выражения произведения;

- Формируется в сфере автопортретного образа новый содержательно-художественный текст, обусловленный личностью мастеров советской живописи, судьба которых прошла через военные дороги в защите Отечества. Великие духовные ценности патриотического единства, сформированного историческим существованием России в борьбе за политическую свободу, отражаются в морально-нравственных значениях через автопортрет ленинградских художников;

Соответственно, характерные черты эстетической выразительности второго вектора ленинградского автопортрета, созданного в условиях развития идейного пространства нонконформизма, определены следующими положениями:

- Одним из главных значений в художественной сфере автопортрета утверждается выразительность чувственной эмоциональности, уводящей прокламацией свободы от реалистичности собственного образа художника через действие цвета, формы и характера композиционного замысла;
- Проявление политического протеста в отношении доминирующей эстетики соцреализма становится идейным мотивом многих художников, совершающих поиск личного образно-художественного самовыражения на полотне. Отрицание реалистичности и «академизма» в построении композиционного замысла произведения обретает общую характерную тенденцию мастеров, принадлежащих направлению нонконформизма;
- Художественный образ автопортрета в идейной позиции данного направления стремится к семиотическому (знаковому) и символическому выражению портретного лица, обретающего обширное пространство свободных интерпретационных значений в тексте ленинградской живописи.

Глава 3. Развитие автопортрета в творчестве петербургских художников XXI века.

Автопортрет в петербургской живописи XXI века (и последнего постсоветского десятилетия XX века) определен эстетическим характером глобализации, в пространстве которой раскрывается видовое и жанровое многообразие мирового искусства. Идеологические грани, разделявшие мир искусства на «свой и чужой», остались в XX веке, свобода творческого выражения получает полную власть в ракурсе идейных представлений личности о замысле произведения искусства. Автопортрет в проблемном поле теории искусства становится культурно-психологическим показателем творческого самосознания, отражающего стремительность внешних техногенных и социальных изменений в окружающей действительности. Е.В. Боброва указывает на данный факт в исследовании современного автопортрета: «Растерянность человека перед глобальными мировыми процессами, попытка в быстротекущем потоке времени и колоссального объема информации определить, кто мы, неизбежно приводит к росту популярности жанра портрета и автопортрета как обращение к теме человека от первого лица»²²⁴. Действительно, положение «первого лица» в качестве акта творческого самовыражения становится более выразительным феноменом в области современной эстетики, чем возможность отразить «убегающие» значения цифровой культуры или обращение к историческим мотивам прошлых эпох в структуре академизма.

Е.В. Коротенко приводит интересную характеристику рассматриваемого жанрового направления в структуре искусства XXI века: «Культуру XX – начала XXI в. в целом характеризует усилившаяся тенденция к нивелированию характера и облика отдельных видов искусства, гибридизации жанров и стилей, в контексте которой автопортретность

²²⁴ Боброва Е.В. Отображение личности художника в его живописном творчестве на примере автопортретов некоторых омских художников // Вестник славянских культур, 2021, Т. 61. С. 308-316. С. 310.

получает свое воплощение в самых разнообразных видах и формах творчества, будь то живопись, литература, музыка, философия, фотография или кинематограф»²²⁵. Предположительно, автопортрет в видовом разнообразии художественных форм мира искусства не получает свое действительное воплощение (объективно, автопортрет обусловлен только реальностью образного совпадения в живописи и скульптуре), это современная критическая мысль начинает обращать внимание на идею концептуальности автопортрета в различных видовых произведениях пространства эстетики, превращая его в новую категорию под именем «автопортретность».

В.Ф. Чирков формирует в отношении суждения Е.В. Коротенко диалектически смежную идею, указывая при сопоставительном многообразии художественного контекста «автопортретности» на незначительность исследовательски-критического мышления в данной области искусствоведения: «Интересен, вернее, печален тот факт, что ни современная художественная критика, ни искусствоведение не дают практических ответов на актуальные вопросы портретного жанра, который по определению связан, повторим, с проблемой человека в современном мире»²²⁶. Подобное утверждение не до конца является справедливым, поскольку существует множество исследований по жанровой структуре автопортрета, тем не менее, данное суждение справедливо тем, что требуется провести существенный пересмотр представлений об автопортрете в культурном контексте XXI столетия – необходимо сформулировать новую линию идейного соотношения автора произведения с психологией образного выражения в художественной форме автопортрета.

А.В. Медвецкий так видит особую сюжетную линию выразительности автопортрета в культуре рассматриваемой эпохи: «В 1990-е и особенно в 2000-е годы автопортрет явился формой выражения авторского кредо,

²²⁵ Коротенко Е.В. Об актуальных формах автопортретности в культуре XX – начала XXI в. // Вестник Белорусского государственного университета культуры и искусств, 2010, №1 (13). С. 31-36. С. 31.

²²⁶ Чирков В.Ф. Георгий Кичигин: «проблемы человека» и портретный жанр в современном искусстве // Искусство Евразии. 2023. № 3 (30). С. 166-193. С. 167.

декларирования авторской позиции. Автопортрет в новых исторических условиях стал формой глубокого сопереживания художника, размышляющего о судьбе Родины, о своем предназначении. Создается ощущение, что в этом жанре художников привлекает возможность постановки социально значимых вопросов. Автопортреты этого времени, как правило, отличает искренность, своеобразная исповедальность, стремление к философским размышлениям о смысле жизни»²²⁷.

Интересным в данном утверждении А. В. Медвецкого об идейных положениях автопортрета является обращение к значениям «исповедальности» и «философском поиске смысла жизни». Именно в начале XXI века особая характеристика философского размышления, отличного от вышерассмотренного во второй главе «оппозиционного» нонконформизма, создает новую идейную выразительность художественной формы автопортрета, в котором утверждается онтология судьбы автора в виде свободного от установленных канонов эстетического текста.

Существуют многочисленные критерии, приведенные в первой главе данной работы, в типологическом подходе к рассмотрению жанра портрета и автопортрета по различным визуально-эстетическим основаниям, но временной период XXI века определен дополнительной сюжетно-художественной коннотацией в области искусства, обусловленного семиотическим прочтением на основании возникновения новых культурных концептов в виде понятийно-терминологического утверждения. Например, в отличии от существующих профессионального, семейного и делового автопортрета исследователь В. Лагутенкова приводит в контексте искусства начала XXI века «натюрмортный портрет» и «портрет без лица» (Face-off)²²⁸, которые в эстетическом раскрытии сформулированы онтологией объективно-предметной действительности и социальным кризисом человеческой

²²⁷ Медвецкий А.В. Автопортрет как форма самопознания личности художника // Искусство и культура. 2012. № 1 (5). С. 42-47. С. 44.

²²⁸ Лагутенкова В.А. Парадокс современной культуры: «Натюрморт-портрет» и портрет «Face-off» // Дом Бурганова. Пространство культуры. 2012 (1). С. 84-103.

«затерянности» в современном обществе. С. М. Грачева также указывает на важную особенность в изучении русского изобразительного искусства в начале XXI века: «Важно изучить современную российскую портретную живопись с точки зрения разнообразия типологических моделей, а также использовать методологию современного искусствознания для осмысления процессов, происходящих в российской живописи XXI века в контексте мировой художественной культуры»²²⁹.

М. Унксова приводит идейное обобщение художественного пространства русского искусства в теоретическом освещении временных границ XX – XXI веков: «В целом, конец XX века продемонстрировал усиливающийся кризис стратегии репрезентации в искусстве, замену идеи изображения идеей перформативного понимания художественного высказывания, наступление «усталости формы» <...> К концу XX века, возможно, был исчерпан ресурс взгляда художника, оценивающего извне картину мира, возникла потребность художника стать частью этого мира»²³⁰. Достаточно сложно представить указанную осознанную обособленность художника от мира в процессе творческого воплощения эстетической формы, но обращение в автопортрете к свободе в выражении собственного образа утверждает модус авторской психологии, которая всегда обусловлена архитектурой социально-культурного построения современной для него эпохи.

Соответственно, пространство живописи начала XXI столетия в области автопортрета требует развития дополнительных индуктивных (от частного к общему) критериев в установлении идейно-художественного единства.

Сформулируем типологию автопортрета в ракурсе идейно-художественных взглядов начала XXI века по эмпирическому основанию рассмотренных произведений живописи и разделим их на два направления:

²²⁹ Грачева С.М. Портретный жанр в современной российской живописи // Петербургские искусствоведческие тетради. 2023. № 72. С. 43-54. С. 52.

²³⁰ Унксова М. Нонконформизм и актуальное искусство. Размышления об истории нонконформизма // Петербургские искусствоведческие тетради. Вып. 27. СПб, 2013. С.103-111. С. 108.

философско-лирические автопортреты, раскрывающие степень размышления о собственном бытии через художественный образ (сюжетно-идейную линию и композицию); и автопортреты «карнавального» вида, определенного идейной выразительностью исследовательских взглядов М.М. Бахтина и утвержденного игрой «смеховой культуры» в пространстве вечного обновления бытия.

3.1. Автопортрет – как особый тип портретного жанра в петербургской живописи второй половины XX – начала XXI вв.

Структурное положение автопортрета как особого портретного жанра в петербургской живописи второй половины XX – начала XXI вв. обладает классификационно-видовым многообразием, раскрывающимся в художественно-изобразительной форме. Приведем основные тенденции и закономерности эволюционного процесса на примере петербургской школы живописи, оставив за пределами рассмотрения общие характерные черты эстетики русской портретной (автопортретной) живописи и петербургского автопортрета указанного периода.

Общая логика построения классификации жанра «автопортрет» на основании базовых атрибутов, выделенных в параграфе 1.1. настоящего диссертационного исследования, создает условие целесообразности совершить таксономию формы самовыражения петербургских художников в автопортретном жанре по некоторым основным типам. Прежде всего, уместно заметить, что петербургская школа отличается большим разнообразием формы: от автопортрета в мастерской, интимного портрета, костюмированных образов (театральный портрет), портретов творческих личностей в момент исполнительства или созидания до автопортретов-аллегорий и работ на тему частного и публичного. Данные вариации также можно соотнести с

различными художественными направлениями, в том числе, реалистическим, модернистскими и собственно академическим²³¹. Следует заметить, что для петербургской школы, как и для российской традиции в целом, первостепенной является проблема создания на холсте человеческой личности: как в рамках многовековой традиции, так и в движении к новым способам художественного самовыражения.

Таким образом, следует констатировать, что петербургская живопись является в своем роде артистическим пространством и местом встречи предыдущих поколений и современных творцов художественного стиля. Кроме того, общая линия времени дополняется частными сюжетами, то есть каждый художник, прикоснувшийся к жанру автопортрета, соответствовал общему или маргинальному тренду, но при этом мог создавать автопортреты на протяжении всей жизни, так что в них отражалось его внутреннее время и поиски собственного артистического Ego²³². Итак, петербургская школа живописи в качестве объекта искусствоведческого анализа хорошо подходит для того, чтобы показать также и общие закономерности, характерные для эволюции данного жанра в России в целом.

Далее, с теоретико-методологической точки зрения, петербургский автопортрет необходимо оценивать таким образом, чтобы не упустить из виду

²³¹ Грачева С.М. Границы и горизонты реализма в современной петербургской живописи // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. Вып. 10 / Под ред. А.В.Захаровой, С.В.Мальцевой, Е. Ю. Станюкович-Денисовой. МГУ имени М.В.Ломоносова / СПб.: НП-Принт, 2020. С. 535–545., см. также: Грачева С.М. Основные тенденции современного академического изобразительного искусства Санкт-Петербурга // Вестник РФФИ. Гуманитарные и общественные науки, 2017№ 2. С. 129-142, Лотман Ю.М. Портрет / Об искусстве. СПб.: Искусство – СПб, 1998. С. 500-518., Коротенко Е.В. Об актуальных формах автопортретности в культуре XX – начала XXI в. // Вестник Белорусского государственного университета культуры и искусств, 2010, №1 (13). С. 31-36., Тома Л.А. К вопросу дифференциации портрета как жанра живописи. -Советское искусствознание. 1977. Вып.1. М.: Советский художник, 1978. С. 233-248., Художники: Автопортрет и портрет в творчестве русских и советских художников / Несброшюр. альбом. Вступ. ст. М.М.Красилин. М.,1985. 8 с.

²³² Кандауров О. Автопортрет как исповедальный жанр // Красная книга культуры. М.: Искусство, 1989. С. 189-201., см. также: Батракова С.П. Художник XX века и язык живописи: От Сезанна к Пикассо. М.: Наука, 1996. 176 с., Морозов А.И. Художник и мир личности. Творческие проблемы современной советской портретной живописи. М.: Советский художник, 1981. 167 с., Левинас Э. Тотальность и бесконечное: эссе о внешности. Вопросы философии. 1992. №2. С.54-67.

те художественные особенности, которые сформировали фигуру творца²³³, притом самостоятельного творца в мире живописи и творчества, но такое обособление возможно только при условии возникновения новых стилей, формирования художественного рынка, авторских концепций в академической системе, повышения роли факторов-трансформеров политической системы. Очевидно, что для построения адекватных искусствоведческих концепций анализа автопортрета необходимо принимать во внимание и окружающую среду художника, и степень его встроенности в систему культурных и общественных связей²³⁴. Кроме того, прогресс и упадок автопортрета указывают на кризис или эволюцию канонов изображения и соответствующих ценностей.

С.М. Грачева также указывает на особенность развития автопортрета в современной живописи Петербурга: «художественная картина мира, создаваемая современными петербургскими мастерами академического искусства, отличается сложностью, с одной стороны, ей свойственны многослойность, глубина, стремление выйти за пределы обыденности, широко охватить мир, с другой – интравертность, уход во внутренние проблемы, обращение к подсознанию и интуиции»²³⁵. Раскрытые положения «интравертности», «многослойности», «подсознания и интуиции» формируют необходимость в ходе исследования эволюционных особенностей школы петербургского автопортрета во второй половине XX – начале XXI века также не упускать из виду вспомогательные научные задачи, а именно, стараться уловить взаимосвязь между различными стилями, балансом авторского самовыражения и художественным экспериментом.

²³³ Крузе С.В. Автопортрет как форма самопознания личности художника дис. ...канд. философских наук: 09.00.13 / С.В. Крузе. Ростов-на-Дону, 2004. 170 с.

²³⁴ Крузе С.В. Автопортрет как форма самопознания личности художника дис. ...канд. философских наук: 09.00.13 / С.В. Крузе. Ростов-на-Дону, 2004. 170 с.

²³⁵ Грачева С.М. Границы и горизонты реализма в современной петербургской живописи // Актуальные проблемы теории и истории искусства. 2020. № 10. С. 535-544. С. 541.

С учетом вышесказанного, представляется логичным выявить пять основных особенностей развития жанра автопортрет в петербургской школе живописи в конце прошлого и начале нынешнего столетия.

Во-первых, применительно к петербургской школе живописи, большинство исследователей выделяют качественный скачок, произошедший в области автопортрета в 1980-е годы и связанный с реалистическим искусством. Основная заслуга интенсивного развития жанра автопортрета в это время принадлежит преподавателям и выпускникам Санкт-Петербургской Академии Художеств имени Ильи Репина. Необходимо указать, что одним из главных лейтмотивов петербургского искусства всегда был образ демиурга и творца, в котором личное и великое в понимании человеческой натуры становится слитным, единым глубинным посылом²³⁶. Академия художеств воспитала не одно поколение живописцев и именно здесь каждый имел возможность наблюдать за эволюцией характера человека-творца. В этом процессе не трудно заметить то, что самосознание художников-академистов тесно связано с осознанием ответственности за наследие прошлого и передачи художественных ценностей последующим поколениям. Даже в конце 1980-2000-х годах Академия художеств учила видеть богатство в натурах и сюжетах прошлого, в манере изображения, несмотря на препятствия в виде клише и штампов. Важная заслуга учебного заведения заключается в том, что в среде петербургских художников глубоко укоренилась преемственность понимания мирового культурного наследия, богатого смысловым и чувственным наполнением. Но для нас большее значение сейчас имеет то обстоятельство, что именно академическая школа сформировала на данном этапе в части развития особого мастерства владения искусством портрета. Здесь активно развивается «профессиональный» тип портрета.

²³⁶ Анциферов Н.П. Душа Петербурга. Л.: Лира, 1990. 249 с., см. также: Топоров В.Н. Петербургский текст русской литературы. СПб.: Искусство-СПБ, 2003. 612 с., Минц З.Г. Поэтика русского символизма. СПб.: Искусство – СПб, 2004. 480 с.

В это же время портрет и автопортрет можно было встретить в творчестве ярких представителей «левого ЛОСХа», то есть «левого крыла» Ленинградского отделения Союза художников. Примкнувшие к данному сообществу в 1980-х годах художники стремились рассказать о себе через реалистично-ассоциативные образы, живописцы отказывались от предметности для усиления выразительности, ушли от глухой академической гаммы, развивая собственный колорит.

Один из продолжателей традиций, заложенных еще О. Еремеевым, является петербургский художник С. Бакин. Его картины наследуют реалистической традиции психологизма. Так, в автопортретах С. Бакина мы видим, как образ становится реально ощутимым. Мастер показывает, как образ формируется в целостную форму лица. В своих автопортретах он демонстрирует зрителю то живописно-пластическое богатство, которое одновременно служит драматическим наполнением автопортрета, придает ему дополнительную глубину без отрыва от реальности. Например, три автопортрета художника разных годов исполнения (Илл. 121, Илл. 122, Илл. 123) отражают различный ритм психологического мировосприятия, в котором главным становится не факт собственного «самоузнавания» в выразительности черт портретируемого лица, а положение формы головы, колористическое выражение пространства и техническая работа кисти (манера) в развитии пастозности на полотне.

Необходимо также упомянуть работу А. Д. Боровского «Художники моего времени: групповой портрет с автором». Такая многогранность в рассмотрении, присущая автору, подробнее раскрывает характеры как самих художников, так и их моделей. Сам автор подчеркивает: «Сегодня актуальность приобретают исследования автобиографического письма и нарративной самоидентификации. Некий совместный опыт проживания своего времени под знаком становления неизбежно обретает черты историчности». Реальность конкретного временного исторического момента, захваченная художником и переданная в групповом автопортрете, хорошо

ощущается зрителем, он чувствует эффект сопричастности той масштабной реальности, которая запечатлена на полотне. К принципам академической школы обращается также С. Бахтиярова, чье творчество часто рассматривают как дань памяти художнику И. О. Серебряному, в портретной мастерской которого она обучалась. Часто обращаясь в своем творчестве к памятным страницам суровой истории блокадного Ленинграда, С. Бахтиярова смогла найти свой собственный стиль, отличающийся проникновенным лиризмом. Начиная с 1990-х, она создает серию автопортретов и групповых автопортретов, которые воплощают образы самых близких людей, членов семьи, предлагая зрителю философское осмысление этого понятия. Глядя на работы С. Бахтияровой, задумываешься о связи поколений, о передаче традиций от отца к сыну, от матери к дочери – в общем, о так называемой «памяти сердца». Портретное творчество художника, проникнутое искренностью, основанной на традициях академической школы, можно воспринимать как яркую страницу современного многонационального Петербурга.

Во-вторых, характерная эволюционная особенность петербургской школы автопортрета состоит в том, что выражение мыслей художника фактически является трансляцией чистой духовной сущности. Такая форма получила развитие в конце 1990-х годов XX века у В. Лукки, В. Михайлова и других мастеров, стремившихся защититься в своей личной истории от проблем, которые относятся к окружающему миру, и выразить Его в уникальном сочетании цветов, линий, динамике характера. Автопортреты В. Лукки демонстрируют зрителю почти абстрактные, грубые, изможденные фигуры: смелыми ударами кисти художник намеренно акцентирует напряжение, живую плоть. В этой пластике прочитывается особая уязвимость человека, «беспокойство и душевная смятенность». Картины напоминают отчаянный внутренний крик, который художник смело выносит вовне. Например, произведения художника «Автопортрет (с внутренней цензурой)» (Илл. 124), «Семейный портрет» (“Я ничего не помню”)» (Илл. 125),

«Автопортрет в старо-голландском стиле» (Илл. 126). В. Михайлова следует считать одним из тех петербургских художников, кто еще в 1980-х годах начал задавать чувственную телесность. Эта особенность тесно связана с тем, что живописец погружен в глубины духовной жизни, переживания, библейских персонажей, которых он часто изображает в своих картинах: Михайлову оказываются особенно близки характеры, показывающие в наивысшей степени внутреннюю борьбу с затаившейся страстью, порыв гнева, скорбь; эти эмоции прорываются не только через тело, но и через толщу материала. «Человеческое тело Михайлов всегда трактует объемно, наделяя его особенной пластичностью и гибкостью, и кажется, его больше интересует анатомия, структура плоти, а не внешняя красота и эстетика обнаженного тела»²³⁷. Очень часто в сюжетных картинах В. Михайлова на библейскую тему среди суровых масок-личин узнается автопортрет художника с узнаваемыми чертами (округлый нос, высокий лоб). Лицо на этих работах предстает как уникальная форма, претерпевающая органические изменения, словно природный объект – дерево или земля. Лицо художника – это также вневременной лик, отсылающий к архетипическим библейским и мифологическим образам. Например, если сравнить две картины художника В. Михайлова разных периодов: «Спас нерукотворный» (Илл. 127) и «Автопортрет» (Илл. 128), то формирование положения идейного тождества художественного образа, определенного различным контрастом на двух полотнах, возникает с очевидностью в эстетическом сознании зрителя. Данная традиция вневременного архетипа имела большое развитие в работах мастера и учеников школы Е. Е. Моисеенко. Здесь было в действительности провозглашено возвращение к архетипическому: подлинному и истинному, которое находится в глубине напряженной внутренней жизни. Мастер и его ученики не отходили от пристального реализма, сохраняя, в то же время, удивительное внимание к психологической проработке и размышлению о

²³⁷ Станюкович-Денисова Е.Ю. Среди титанов. Тондо Вячеслава Михайлова // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. Вып. 6. СПб.: НП-Принт, 2016. С. 861–863.

характере. Ученики Е. Е. Моисеенко переняли культурно-духовные традиции живописи учителя, воплотив идейное значение изобразительных линий учителя в пространстве композиционного текста своих творческих работ: например, Д. А. Шувалов «Спас на Крови» (Илл. 129), «Исаакиевский собор» (Илл. 130) или А.П. Выстропов «Колодец. Туман» (Илл. 131), «Колодец. Детство» (Илл. 132), «Несение креста» (Илл. 133). Здесь также хочется обратиться к творчеству петербургского художника, преподавателя Академии художеств, мастера монументальной живописи И. Кравцова. Он оставил после себя неоконченный «Автопортрет» (Илл. 134), где художник, погруженный в собственные, очевидно невеселые, думы, облаченный в удобную домашнюю одежду – уютный белый свитер, мягкие джинсы – сидит в кресле, а за его плечом примостился попугай. Несмотря на то, что портрет выполнен с высокой степенью детализированности, свойственной художнику, зрительское внимание остается прикованным к лицу мастера, а точнее, к тем чувствам и переживаниям, которые на нем отражены. Эта работа по праву заслуживает места в перечне автопортретов, передающих чистую духовную сущность автора, его отрешенность от бытовых, реальных проблем, погруженность в себя, в свой внутренний мир. Будучи одним из самых ярких и заметных художников своего поколения, И. Кравцов даже после своего ухода имеет множество последователей, а его работы остаются актуальными по сей день. Автопортрет И. Кравцова, как и другие его работы, демонстрирует монументальную направленность в композиции и трактовке форм, благодаря чему его полотна выглядят торжественными и значительными. Все детали тщательно скомпонованы и подчинены главной идее, а его работы и героев его композиций характеризуют пристальность взгляда, сосредоточенность и самоуглубленность, которые мы также наблюдаем в «Автопортрете». В.А. Лентяшин писал, что героев картин И. Кравцова «преследует, не дает покоя память о том, что было, о неимоверных испытаниях, выпавших на долю наших

отцов и матерей, о не вернувшихся с кровавых полей мальчишках», а в его работах «ощутимо его отношение не только к искусству, но и к жизни»²³⁸.

В-третьих, петербургские художники в своих творческих поисках руководствовались принципами синтеза повседневной жизни и персоналии художника в жанре автопортрета. Лучшие примеры – работы К. В. Грачева, которые можно рассматривать как целую серию, рассказывающую о расцвете юности, о гармоничном единении мужского и женского. Здесь автопортрет находит свое отражение в форме парных автопортретов как некий незримый диалог-беседа. Эти картины будто иллюстрируют аллегорическое путешествие двух влюбленных молодых людей, их становление и объединение, а также показывают трансформацию мира вокруг них. Чета художников – К. В. Грачев и Е. В. Грачева – на своих картинах часто изображают друг друга вместе, объединенные душевным откровением. В качестве примеров можно привести такие работы К. В. Грачева, как «Влюбленные» (Илл. 135), «Юность» (Илл. 136), «Мечтатели» (Илл. 137), а также Е. В. Грачевой «SMS» (Илл. 138). Говоря о синтезе повседневности и персональных деталей жизни художника-творца, стоит также упомянуть сюжетную картину, в которую также может быть превращен автопортрет. В этом случае автор полотна представляет себя в качестве неотъемлемой детали сюжетного наполнения работы и в смысловой взаимосвязи с изображенным на картине. Ярким примером такого автопортрета выступает работа М.Ю. Молякова «Автопортрет в кабинете пластической анатомии», (Илл. 139). В таком контексте иначе читается сама фигура художника, поскольку на первый план в интерпретации выходит композиция. Повествование сконцентрировано не только и не столько на его индивидуальности, сколько на их взаимосвязях и рождающихся между ними интенциях.

²³⁸ Цитирование по книге Ершовой С., Бахтиярова Р. Игорь Кравцов. Воспоминания. Творчество. Биография. СПб.: АРТИНДЕКС, 2013. 255 с. С. 14.

Отдельно следует выделить автопортрет с историческими аллюзиями, на котором хотелось бы остановиться подробнее и уделить ему более пристальное внимание – в том числе потому, что петербургские художники априори живут и работают в исторической среде, в непосредственной привязке к духу прошлого, сильнее всего проявляющегося в Северной столице. Необходимо отметить, что в Санкт-Петербурге по-прежнему сильна столичная историческая традиция, которая прежде всего проявляется в культуре и ее преломлениях. Н.С. Кутейникова указывает на данный факт в утвердительном значении преемственности национального искусства в изобразительном искусстве: «ленинградская школа (в узком понимании этого явления) “не сошла со сцены”, а продолжает жить в новых условиях, синтезировать широкий круг традиций, сохраняя при этом одновременно те особые ощущения (определение Н. Пунина), которые свойственны именно Петербургу-Ленинграду-Петербургу, и могут быть определены как память места, его суть»²³⁹.

Также необходимо отметить, что в современном петербургском академическом искусстве многие живописцы и ориентируются на аллюзии в своем творчестве не только интуитивно, но и вполне сознательно. На протяжении всей своей учебы воспитанники были окружены лучшими образцами, копиями мирового искусства. Получается, что фрагменты и детали предшествующей культуры и были частью окружающей реальности здесь и сейчас. В рамках учебного процесса в различных мастерских особое значение приобретает пространственные характеристики, детали образа. Они становятся предметом наиболее пристального внимания со стороны художников, так как способны преобразовывать реально существующий мир. Творчество академических художников всегда развивалось в направлении поиска глубинных смыслов истории.

²³⁹ Кутейникова Н.С. Два исследования – одно направление // Петербургские искусствоведческие тетради. Вып. 60. СПб, 2020. С. 237-240. С. 240.

Художник Ю. Бехова создавала личные портретные образы в виде чистых аллегорий, отличавшихся, по замечанию некоторых искусствоведов, хрупкой наивностью. Исходя из названий, картины представляют собой аллегории, а не конкретный портрет самой художницы. Эфемерность и нереальность образа юной девушки подчеркивает манера исполнения в стиле художников эпохи Возрождения. Видно, что рука, натруженная богатым художественным опытом, знает секрет чистой линии рисунка и живописного цвета. Картины Беховой в большей степени разработаны по канонам Ренессанса, почти статичный образ портрета акцентированно нарушают многие детали можно трактовать символически. При всем очаровании за неподвижной пластикой, миловидным лицом то и дело можно распознать медленную усталость, затаенную грусть («Осень», (Илл. 140). Взгляд героини направлен вниз, за пределы картины, она чем-то увлечена. Погруженность в себя в высшем ее понимании подчеркивает полную отрешенность модели, почти до высшей степени экзальтации. Произведения Юлии Беховой «Ромео» (Илл. 141), «Люте» (Илл. 142) и «Женщина в красном платье» (Илл. 143) повторяют сюжетно-изобразительную линию вышерассмотренной картины; особенно эстетически выразительны и чувственно проникновенны пейзажи данного художника: «Один день в Голландии» (Илл. 144) «Летний вечер» (Илл. 145) «Июль» (Илл. 146).

Также стоит отметить, что некоторые мастера придерживались альтернативной техники самовыражения, в частности, А. Г. Николаева подавала собственное Ego в качестве элемента сюжетной линии, нежной чистотой и невинностью черт. Для А. Николаевой восприятие истории своей страны как объективной реальности неотъемлемой частью живописи. Как в большой исторической живописи, так и в своем собственном автопортрете А. Николаеву, безусловно, привлекает роскошь богатых одежд, а также элегантный быт эпохи XVIII века, дарящий чувственные ощущения: в «Автопортрете в костюме» (Илл. 147) художница, как настоящая дива, в наряде наездницы ловко скачет на коне, озаренная пламенным духом. Картина

втягивает зрителей в этот динамичный ритм и заставляет их вдохнуть воздух этого мимолетного мгновения между движением и замиранием. В этом случайно выхваченном фрагменте мы видим героиню пылкой и парящей. Именно вырывающееся движение лишает портрет театральной тяжеловесности, присущей классическому портрету. Автопортрет Николаевой построен на впечатлении абсолютной непосредственности состояния, наполненности прелестью живого момента. Другие произведения живописи А.Г. Николаевой-Берг определены единым эстетическим ритмом построения композиции, раскрывающейся центром полотна в качестве источника зрительского прочтения: картина исторического жанра «Российской империи – быть!» (Илл. 148) и два произведения «Хороший день» (Илл. 149), «На краю земли» (Илл. 150) – обусловлены эстетической динамикой одного художественного направления.

Безусловно, следует упомянуть достижения Т. Федоровой в данном направлении, ее автопортреты – серьезные, репрезентативные, в духе эпохи Возрождения, притягивающие взгляд зрителя изяществом исполнения. Еще во время учебы художнице особенно нравилось изображать сцены встреч с коллегами художников в уединенной неформальной обстановке комнаты, мастерской и написание автопортретов здесь кажется вполне логичным. Увлечение техникой живописи старых мастеров эпохи Возрождения только усилила любовь к деталям внешности и фактуре пространства. В картине «Август» (Илл. 151) образ художницы рождается в природной стихии: в свободно развевающемся узоре из листьев и стеблей отчетливо вырисовываются выющиеся волосы, голубые глаза, светлая как фарфор кожа; удивительным образом флоральный узор перетекает в тканевый рисунок на одежде героини. Прелестное лицо молодой женщины не выдает ни тени страдания, ни печали. В «Портрете с голубой розой и Парижской медалью» (Илл. 152) Т. Федорова стремится подчеркнуть важность и торжественность в чарующих деталях женского образа: пристальный настороженный взгляд; наряд благородных оттенков, в котором каждый элемент костюма выполнен с

документальной точностью. Другие картины с изображением художницы и вовсе представляют настоящее зрелище, причем более игривое, чем одиночные автопортреты. В картине «Мир искусства. Художники» (Илл. 153) художница перемещает акцент на взаимосвязи с остальными персонажами (родственниками, друзьями) и средой (мастерской, дома). В картине «Царский огород» (Илл. 154) художница и ее муж, облаченные в легкие, струящиеся, летящие одежды, вписаны в возрожденческую природную композицию: водопад, апельсиновые деревья и голуби, выующие гнездо. Полотно глубоко аллегорично и проникнуто считываемыми символами (голубь – мир, пион – счастливая любовь, водопад – жизненная энергия и т.д.). Эпизоды реальной жизни художницы воплощают иной мир, возвышенный, исполненный любви и гармонии. За счет манеры исполнения портреты не искусственными и безжизненными, она, наоборот, сохраняет живое дыхание молодости.

И. Ю. Зорькин в своих автопортретах откровенно вводит намеки на образ великих портретистов прошлого. Картины молодого художника (И.Зорькин «Автопортрет с сыном» (Илл. 155)) отсылают искушенного зрителя к портретам его наставника Ю. Калюты, в чьем творчестве автопортрет играет важную роль. Между тем в живописи Зорькина все же не наблюдается исторической отдаленности. Дело в том, что поиски собственной динамики, новых ракурсов доминируют над костюмированностью. Видно, что он не может досконально повторить персонажа вплоть до самого жеста. Не трудно распознать несколько блуждающий взгляд молодого мастера, а также определенную долю щегольства. Впрочем, это и составляет прелесть его работ. Они блистательны в своей наивной искренности и прямолинейности. Благодаря этому Зорькин избегает привычной постановочности классического парадного портрета. Большинство произведений И. Зорькина отражают развитие элементов исторического жанра, например, картины «Москва. 1698

год» (Илл. 156), «Выборг» (Илл. 157), «Звонница Успенского собора Ростовского Кремля» (Илл. 158).

Итак, как следует из приведенных выше примеров, в автопортретах академических художников 2000-х годов отчетливо звучит активный диалог со знаковыми произведениями живописи. Сравнительно-типологический анализ автопортретов позволил выявить большое количество разнообразных персонажей: Т. Федорова представляет себя как аристократичную даму, Ю. Калюта видит себя в облике странника, а И. Зорькин – в образе знатного вельможи. Этот отдельно взятый жанр автопортрета может иногда подразумевать репрезентативный портрет, а может включать в себя элементы жанровой живописи, которые будут присутствовать, например, в религиозных, исторических и жанровых сценах. Интимный портрет возникает здесь реже. И все-таки отличительной особенностью является то, что в академическом искусстве художники вписывают исторические иллюзии не только с помощью визуальных деталей облика. Порой аллюзию можно распознать в авторской манере, характерных особенностях, принципах организации живописной композиции. В результате наблюдается разнообразие исторических аллюзий в академической живописи, воплощенных в жанре автопортрет: например, это стилизованные под живопись конца XIX – начала XX века; костюмированные и другие.

Однако несмотря на то, что исторические аллюзии в автопортретах петербургских художников проявляются по-разному, можно выделить две особенности их воплощения. В первом случае речь идет о том, что специфическая манера Ю. Калюты, Т. Федоровой, Ю. Беховой позволила им найти новые способы самовыражения, передачи своего реального облика, черт лица посредством цвета и фактуры. Из всех стилистических аллюзий особую значимость в данном случае имеют ренессансные аллюзии, которые вносят в реальный облик художника утонченность, изящество. В этих чертах, собственно, и раскрывается ценность живописи как таковой. Во втором случае рассматриваемая нами подробно аллюзия, связанная с историческим

костюмом, помогает художникам сменить привычный ракурс восприятия себя в пространстве. Так происходит с работами А. Николаевой, И. Зорькина. С помощью тщательно продуманной композиции им удается усилить эффект драматизма, который проявляется в силуэтах и взгляде, подчеркнуть естественность динамики. Исходя из анализа двух групп произведений, можно сделать вывод о том, что автопортреты Т.Федоровой, Ю.Калюты, Ю.Беховой оказываются более близкими к исторической составляющей аллюзии, поскольку остаются в рамках канонов изображения человека той или иной эпохи. Больше всего это ощущается в композиции и пластике фигуры, во взаимоотношениях с окружающим пространством, нежели чем в излюбленной цветовой палитре портретистов прошлого. Добавим, что в творчестве каждого автора автопортрет с историческими аллюзиями является скорее доказательством мастерства автора, нежели выражает какую-то особенно важную идею, которую он стремится передать. Удивительный эффект этого приема заключается в том, что использование аллюзий несет в себе, с одной стороны, точность и конкретность определенного стиля; с другой стороны, иллюзия добавляет в произведение определенную долю эмоциональности, экспрессивности.

В завершение анализа автопортрета, основанного на исторической аллюзии, стоит пояснить, почему в конце XX – начале XXI века он приобрел такую популярность, причем не только в Санкт-Петербурге или России, но и в разных других странах. В современном мире художник рискует потерять собственную идентичность. В этом смысле особую ценность обретает оригинальное мышление и мастерство автора в интерпретации наследия мировой культуры: известные художественные клише и схемы подвергаются переосмыслению²⁴⁰. Самоидентификация художника в постмодерне связана с

²⁴⁰ Рождественская Н.В. Психология художественного творчества. СПб.: СПбГУ, 1995. 271 с., см. также: Мерло-Понти М. Око и дух // Французская философия и эстетика XX века. М.: Искусство, 1995. 271 с., Маритен Ж. Ответственность художника // Самосознание европейской культуры XX века. М.: Политиздат, 1991. С. 171-188., Лоренц К. Обратная сторона зеркала. М.: Республика, 1998. 393 с., Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. М.: Искусство, 1991. 587 с., Образ человека и индивидуальность художника

потребностью строить себя, примеряя, отбирая и присваивая уже состоявшиеся знаки, структуры, образы. Безусловно, автопортрет с историческими аллюзиями представляет собой оригинальный портрет самого художника, в который различным образом вписаны исторические детали костюма, антуража (вышерассмотренные примеры автопортретов в историческом стиле Т.Федоровой, Ю.Калюты и И.Зорькина демонстрируют внешней изобразительностью данный факт). Однако, важно то, что, обращаясь к этому жанру, художники утверждают своими автопортретами то, что их исторические герои формируют новый мир здесь и сейчас. Кроме того, историческая иллюзия через костюмированные образы утверждает очищение от политических ассоциаций и возвращение к культурному коду. В результате образ художника приобретает сложную смысловую выразительность, многоплановую трактовку и глубину: «Требуется не просто способность вживания в образ, но умение ощущать себя внутри него, жить его чувствами, присваивать себе черты воображаемого. Нередко творец настолько погружается в создаваемый образ, что данный процесс постепенно может в какой-то степени трансформировать его собственную суть»²⁴¹.

В-четвертых, петербургская школа автопортрета формировалась под влиянием идеи о необходимости расширения устойчивой иконографической схемы (когда автор изображает себя в обстановке мастерской) до аллегорического образа творчества и креативной силы, мистического прозрения и откровения. Традиционное композиционное построение, характерное для автопортретов О.Еремеева, В.Рабчинского, А.Заславского, А.Н. Блиока, заменяется деталями, раскрывающими замысел автора – например, картинах В.Могилевцева «Художник» (Илл. 159) и М.Кудреватого «Автопортрет» (Илл. 160). Живописцы всё более погружаются в собственные глубокие раздумья о судьбе художника. Классические образы, необычная

в западном искусстве XX века: Сб. ст. / АН СССР, ВНИИ искусствознания М-ва культуры СССР. М.: Наука, 1984. 216 с.

²⁴¹ Кривцун О.А. Художник феномен зеркала // Человек. №3 (Май-Июнь), М., 2018. С. 54-67. С. 54.

перспектива позволяют увидеть в происходящем гармонию высшего порядка. Пожалуй, самой необычной серией автопортретных работ можно считать картины М.Кудреватого. Художник обращается к образам героев Ренессанса, воспринимая персонификацию творчества как божественный дар, а художника – как проводника креативной небесной силы. В полотнах художника прослеживается мысль о том, что в эпоху Возрождения художник сам стал ощущать себя творцом своего творения, который умел видеть содержание собственных мыслей, чувств и эмоций. Работы художника, напоминающие фреску, передают стремление художника показать преобразующую силу творчества, которое изображается как некий мистический акт, прозрение и откровение. Аллегорический автопортрет М.Кудреватого наполнен философскими рассуждениями о судьбе художника. Само по себе обращение к персонажам эпохи Возрождения словно транслирует мысль о том, что пора переосмыслить роль и место художника в глобальных процессах, происходящих с течением времени (например, данная мысль раскрывается в работах М.Кудреватого «Эль Греко» (Илл. 161), «Микеланджело. Давид» (Илл. 162), «Микеланджело. Сотворение мира» (Илл. 163).

Автопортреты А. Боркова, на которых он изобразил себя вместе с супругой, наполнены чувственной прелестью человеческих отношений, не скованной рамками внешних приличий. Многие автопортреты А. Боркова развиваются в содержательном значении на уровне названия и периода создания, например, «Уроки у господина Матисса» (Илл. 164), «Автопортрет с собаками» (Илл. 165), «Автопортрет с женой» (Илл. 166) – возможно, после «уроков с Матиссом» и последующим художественным расположением себя с собаками с точностью последует вершина мировосприятия в автопортрете с женой.

Помимо вышеперечисленных живописцев, следует обратить внимание на самобытный язык А.Х. Курбанова, который отчетливо проявляется, к примеру, в следующих работах: «Семья», «Давид и Голиаф», «Сусанна и

старцы» (Илл. 167, илл. 168, илл. 169). Полотна художника являют собой синтез сюжетной картины и автопортрета и демонстрируют глубокую привязанность мастера к членам семьи, его чувство духовного комфорта и глубоких переживаний в их присутствии. Так, например, композиция картины «Чудеса случаются» построена на статичной глубинности образов, изысканном колористическом решении. Взгляды двух детей и женщины направлены на зрителя и словно вступают с ним в незримый размеренный диалог, в отличие от художника, который смотрит в сторону, явно увлеченный появлением ангела. Сама сцена отсылает к состоянию предвкушения чуда. Свет в произведениях прописывает каждое преломление луча, создает игру оттенков и формы. В общем и целом, семейная идиллия трапезы трансформируется из более реалистического сюжета в идеальный, иллюзорный, подобный образу рая. Вся работа отражает мировосприятие художника, в котором семья предстает ни с чем не сравнимой ценностью, священным убежищем человека. Уже неоднократно упомянутый выше Ю.В. Калюта в своем творчестве тоже развивает образец семейного типа портрета, в котором автопортрет обретает жанровую трактовку и одновременно больший масштаб, более глубокое и существенное смысловое наполнение. Иногда эти сцены напоминают произведения мировой живописи, воплощение триединства. Групповой автопортрет в своей трактовке сюжета главный акцент ставит на взаимодействие между персонажами и средой: это своеобразная развертка памяти героя, в котором прочитываются автобиографические моменты из жизни художника. Групповой автопортрет отсылает зрителя к варианту образного воплощения любви и верности, вдохновения, судьбоносного события.

В-пятых, вторая половина XX – начало XXI века стали для петербургской школы автопортрета периодом погружения творцов в самопознание и самоанализ, в напряженную внутреннюю жизнь, что позволяет говорить о выделении особенного, интимного стиля

психологического автопортрета. Через автопортрет художники нередко раскрывают важные состояния своей души. Здесь более очевидны новаторский пафос и энергия. Каждый мастер трансформирует свою фигуру в индивидуальном контексте. Достаточно часто художники, представляющие тот временной отрезок, создают целые циклы своих портретов в разных эмоциональных состояниях. К самым ранним и совершенно исключительным образцам интимного автопортрета относится работа В. Тюленева: художник изображает отражение своего лица во фрагменте стекла или зеркала между светом свечей. Два произведения живописи В. Тюленева «Автопортрет со свечой» (Илл. 170) и «Автопортрет с двумя свечами» (Илл. 171) были написаны в один 1993 год; картины обладают единой идейной, эстетической и художественной парадигмой – соответственно, необходимо проводить интерпретационное и художественно-аналитическое исследования на основании условия существования двух фактов одной экспозиционной авторской эстетической модели. Подробное рассуждение о композиции и характерных изобразительных линиях и колорите художественной формы в данных работах будет приведено в третьей главе. Чуть более утонченными выглядят автопортреты В. Паршикова «Автопортрет Паршиков» (Илл. 172), И. Музыриной «Автопортрет» (Илл. 173). Более конкретными по своим очертаниям являются автопортреты В. Загорова «Автопортрет» (Илл. 174, Илл. 175, Илл. 176, Илл. 177). Автопортреты И. Овсянникова «Автопортрет» (Илл. 178, Илл. 179, Илл. 180) напоминают натурные штудии, в которых художник использует свое тело для собственных художественных и антропометрических упражнений. Другим замечательным примером автопортрета камерного интимного типа является работа художника-академиста И. В. Кожевникова «Автопортрет на фоне красного холста» (Илл. 181). Портрет диктует мысль о незащитном, открытом и ранимом сердце творца, о возможности освобождения его искренней души. Художница Н. Эверлинг в своем автопортрете изображает отстраненный и всепроникающий горящий дерзкий взгляд, обращенный прямо на зрителя, и пространство в этом случае

становится расплывчато-бесформенным, например, в работах «Автопортрет на детской площадке» (Илл. 182), «Домой» (Илл. 183). В самых чувственных и завораживающих портретах художники не боятся самовыражаться в разнообразных телесных трансформациях. Образ человека в интимном автопортрете часто был воплощен средствами экспрессивной живописи. Говоря об экспрессии, упомянем творчество петербургского художника-примитивиста О. Хвостова, участника творческого объединения «Новые тупые» (1998 – 2001), которого многие современные исследователи-искусствоведы считают одним из самых ярких художников Петербурга XXI века. В его работе «Автопортрет» (Илл. 184) чувствуется мощная экспрессия, выраженная в общности геометрических форм. Как отмечала искусствовед И. Дудина, анализируя творчество художника, в том числе его цветовую палитру: особенности полотен О.Хвостова – «синие и зеленые лица, по-петербургски утонченный примитивизм и авангардистский нахрап». Сам художник по-своему иронично отзываясь о собственном творчестве: «Нет, натурщика найти не трудно, но самого себя рисовать проще. Ты самый послушный и неумолимый натурщик и есть. Узкие рамки позволяют заикливаться на одном объекте, изучать его психологию».

Некоторые петербургские художники обращаются и к типу автопортрета-исповеди. Они, как правило, представляют себя в моменте жизни, творчества, где пространством являются городские микромиры. Художник стремится раскрыть и показать себя зрителю в различных обстоятельствах. Автор полотна представляет себя в качестве неотъемлемой детали сюжетного наполнения работы в смысловой взаимосвязи. Автопортрет в этом случае воспринимается как постижение воззрений художника на окружающий мир. В.А. Могилевцева (Илл. 159) фиксирует диссонансы действительности на данном этапе своего творческого пути. Здесь же следуют упомянуть автопортреты А.Н. Блюка («Ностальгия» (Илл. 185), «Автопортрет с моделью» (Илл. 186), демонстрирующие буйство творческих исканий и

прозрений. Отчасти здесь сохраняется такой тип автопортрета, когда художник изображает сам себя за работой, в окружении особой таинственной бытовой обстановки мастерской.

Очевидно, что петербургская школа автопортрета – значимое явление в отечественной и мировой традиции, самовыражение художника посредством создания авторского образа. Безусловно, петербургская школа отличается комплексностью, многообразностью, глубиной и высокой степенью духовности, демонстрирует, с одной стороны, преемственность поколений и традиций, а с другой – глубокий новаторский дух и стремление задавать новые ориентиры художественного и аксиологического содержания.

В эволюционном развитии петербургской школы автопортрета во второй половине XX – начале XXI века можно выделить несколько ключевых характерных особенностей, в том числе экзистенциальные поиски мастера, аллегорический стиль самовыражения, склонность художников помещать свой образ в повседневные или исторические реалии, а также глубокое соответствие художественного стиля ищущей самопознания русской душе. Важно подчеркнуть, что эти специфические особенности категорически неверно рассматривать по отдельности, но, взятые в целом, они показывают рассматриваемый предмет во всем его комплексном, многовариантном разнообразии. Кроме того, если рассматривать данный вопрос с хронологической точки зрения, то уместно еще раз заметить, что особенности петербургской школы живописи, в частности, отличительные черты эволюционного процесса, получили бурный импульс в 1980-х годах, но продолжают динамично развиваться по сей день. В частности, в петербургском искусстве начала XXI века выделяется творчество художников-реалистов, для кого автопортрет является способом осмысления своего духовного склада, стремление познать душу человека в ее динамике, изменчивости. Как правило, эти живописцы остаются преданными передаче красоты и гармоничности лица, и это также следует воспринимать как старую живописную традицию, передающуюся из поколения в поколение.

В целом опыт художественного самовыражения и локальный кластер петербургского искусства можно охарактеризовать как прогрессивный и уникальный, но в основных тенденциях и закономерностях необходимо также видеть общие мотивы и черты, характерные для российского автопортрета в целом. Изучая автопортреты современных академических авторов, невозможно не согласиться со словами искусствоведа М. Алпатова: «История портрета – это не только история человеческой индивидуальности. Каждая эпоха не только создает своих героев, она еще «по-своему видит мир, творит свои образы, выдвигает свои портретные формы»²⁴². Изображения петербургских художников показывают все многообразие подходов, которые накопились в мировой культуре.

3.2. Философско-лирический мотив в художественном образе автопортрета

Философско-лирический мотив в автопортрете ХХI века определен психологическим отношением художника к двум важным моментам духовного проявления:

- понимание собственного бытия за пределами категорий времени и пространства, определение себя в области вечных непреходящих смыслов культурного созидания;
- представление о собственной чувственной уникальности мироощущения, формирующего творческое эстетическое сознание.

Подобное философско-лирическое единство раскрывает характер автопортретного образа, когда мастер в процессе творческого действия задает онтологический вопрос и сам же на него предлагает ответ в виде

²⁴² Алпатов М. Очерки по истории портрета. М.–Л.: Искусство, 1937. 59 с. С. 6.

художественной формы, обусловленной лирическим мотивом сокровенного чувства.

Жанр портретной живописи по существу своего предмета является лирическим, отражающим порой неочевидный факт тайного вопроса о смысле бытия портретируемого в качестве представителя культурного пространства, как на данный факт указывал Н.М. Тарабукин: «Портрет – есть продукт лирического отношения к миру»²⁴³. Внешний образ, возникающий на основании заказа третьих лиц, может формироваться при содействии необходимых регалий-атрибутов, важных для заказчика, но бессмысленных для художника (или не осознанных в качестве значимых элементов эстетического единства); но в положении автопортретного отражения подобная «случайность» или бессмысленность не возможна, если автор произведения действительно мастер, который отличается от любителя идейным продумыванием эстетической композиции. Практически каждый элемент автопортрета обретает семиотичность или символичность (осознанную или бессознательную), проявляющую скрытый текст духовного мира подобно фотопленке, ушедшей в историю мировой культуры вместе с XX веком.

Художнику, определенному философской идеей в ракурсе автопортретного самосозерцания, порой не требуется реальной предметной зеркальности, чтобы раскрыть свой облик на полотне. Самосознание формирует необходимый образ к предметной содержательности форм искусства через духовный опыт художника, прошедшего испытание долгим поиском необходимых значений. В.С. Турчин указывает на данную мысль о характере нетривиального конструирования автопортретного образа: «Автопортрет выделяется среди портретных произведений специфичностью

²⁴³ Тарабукин Н.М. Портрет, как проблема стиля / Искусство портрета. Сб. ст. под ред. А.Г. Габричевского. М.: Работник Просвещения, 1927. С. 159-193. С. 173.

самой художественной задачи, его прождавшей. Автопортрет – “самозаказ” художника, связанный с историей его жизни»²⁴⁴.

Философия и лиричность художественного образа в автопортрете XXI века обусловлены не новыми вопросами автора к существующему миру; вопросы такие же, как на всем историческом пути человеческого существования (Кто я в этом мире? Что есть мое бытие? Какой смысл в Вечности, если я смертен? В чем замысел моего земного пространства – в Истинной вере или в Логике разума?...); философия и лиричность определены поиском ответов на «древние вопросы» в новом содержательном уровне мировой цивилизации, которая обрела горизонт значений в сфере цифровых технологий, сближающих географическое пространство до уровня одного временного момента, но изолирующих человечество от масштаба личного непосредственного духовного участия. Эмоциональная экспрессия (ее провокация и демонстрация) становится главным институтом современной эстетики, которая находит свое отражение в структуре автопортрета.

Вопросы, которые приводил Ю.М. Лотман в философском исследовании портретной живописи сейчас звучат привычными: «Портрет находится посередине между отражением и лицом, созданным и нерукотворным. В отличие от зеркального отражения, к портрету применимы два вопроса: кто отражен, во-первых, и кто отражал, во-вторых. Это делает возможным постановку еще двух вопросов: какую мысль изображенный человек высказал своим лицом и какую мысль художник выразил своим изображением»²⁴⁵. Пространство поиска ответов на данные вопросы уже получили решение в структуре знака, разделенного в культурной проекции семиотики на означаемое и означающее, - портрет становится означающим реальность означаемого в лице портретируемого, в автопортрете совершается совпадение означаемого с означающим, но в настоящие дни подобная концептуальность

²⁴⁴ Турчин В.С. От романтизма к авангарду. Лица. Образы. Эпоха. В 2-х т. Т. 1. М.: Прогресс-Традиция, 2016. 608 с. С. 166.

²⁴⁵ Лотман Ю.М. Портрет / Об искусстве. СПб.: Искусство – СПб, 1998. С. 500-518. С. 509.

знака в области культурных представлений не раскрывает главный вопрос – а для кого именно предназначена данная семиотика в современном мире, когда большинство образных представлений обретают исключительное значение при переводе в цифровой код и обратно на экране монитора или телефона? Имеет ли смысл воплощать цветовую гамму, выстраивать колористический ритм на полотне, если главным участником зрительского внимания становится цифровая чувствительность камер, запечатлевших произведение в виде целостного электронного единства вместо образной памяти, воспринявшей картину в виде эстетического текста. Какой вопрос должен иметь главное значение для художника XXI века, воплощающего свой автопортрет: – совпадение образа с искусственной точностью электронной «цифры», ее коррекция на полотне в согласии с миром личных цветовых ощущений, или полный разрыв с реальностью матрицы? Необходимо отметить, что данный уровень проблемного поля искусствоведения в структуре искусства XXI века сильно отличается от периода вышерассмотренного нонконформизма, когда главным «участником» эстетического выражения являлся протест против существующей нормы (в любой из возможных художественных форм).

Соответственно, лирика автопортретного образа и философский поиск в области современной живописи будут обладать единством для сохранения собственных значений в пространстве искусства, которое постепенно начинает обретать для себя и нового создателя в лице ИИ (искусственного интеллекта).

Лирические черты в автопортрете определены чувством жизненного миропонимания, возникающего у художника исключительно через реальный опыт культурно-социального взаимодействия, без которого любой автор может быть только имитатором действительности, но не ее творцом. Подобное предположение обобщенно характеризует О.А. Кривцун, раскрывая лирический пласт в эстетике художественного произведения: «Все лирические жанры в искусстве – это особо емкое выражение потребности и желания художника концентрироваться на себе, извлекать из себя и делать всеобщим

достоянием уже не только самое высокое, самое совершенное, максимально в себе усиленное, но и просто свою повседневную жизнь. Выставлять свою “инертную практику” в качестве предмета законного всеобщего внимания. Заставлять потенциальную аудиторию не сомневаться в том, что и заурядные элементы жизни мастера обладают притягательной силой. Здесь налицо априорная убежденность художника в том, что его собственные ощущения интересны не только ему»²⁴⁶. Возможно, положение априорности применяется в следствие некоторой терминологической избыточности – «априорная убежденность» невозможное сочетание в научном языке латыни (могло бы иметь значение в латинском словосочетании *a priori persuasione* как – первое убеждение, раскрытие убеждения или в Римском праве: первый обвинительный приговор), но факт «притягательной силы» в глазах зрителя судьбы мастера в форме художественного образа, испытанного окружающей действительностью, является в некоторой степени неоспоримым.

Б.А. Минц устанавливает более интересную характеристику лирического автопортрета, но в области литературного текста: «Лирический автопортрет вместо протяженного во времени описания запечатлевает метонимически самую суть представления поэта о себе, является важной частью биографического мифа. Он дискретен даже тогда, когда является относительно подробным»²⁴⁷. Дискретность и мифологичность – данные категории культуры принадлежат не только логосу поэтического произведения, они также обладают выразительностью своего содержания в структуре автопортретной живописи, создавая чувственный ритм зрительского прочтения. Миф всегда соединяет дискретность элементов композиционного замысла художественного произведения живописи в единство идейного смысла. Таковым было, к примеру, творчество

²⁴⁶ Кривцун О.А. Художник. Феномен зеркала // Человек: иллюстрированный научно-популярный журнал, 2018, №. 3 (Май-Июнь). С. 54-67. С. 64.

²⁴⁷ Минц Б.А. Автопортрет как лирический жанр (на материале лирики XX века) // Междисциплинарные связи при изучении литературы. сборник материалов IX Всероссийской научно-практической конференции с международным участием. Саратов, 2023. С. 98-106. С. 99.

В. Тюленева. Автопортреты Тюленева впечатляют богатством отблесков целой симфонии ярких красок, наполняющих содержательное пространство композиции философско-онтологическими (бытийственными) вопросами (например, в картине «Полночь» (Илл. 187)) или трагически-драматическими (например, в произведениях «Автопортрет со свечой» (Илл. 170) или «Автопортрет с двумя свечами (Илл. 171)).

Обратимся к петербургским автопортретам, обладающим философско-лирическими мотивами; рассмотрим некоторые произведения в содержательном значении исследуемых категорий.

Проанализируем два автопортрета художника Ю.В. Калюты, написавшего произведения в различные периоды творчества. Первый автопортрет был создан в 1999 году (Илл. 188) и называется «Автопортрет на грани веков». Картина обусловлена сложной композицией прямоугольного вертикального формата с изображением фигуры в полный рост. Мастер раскрыл свой образ в высокой контрастной тональности темно-синего, желтого и белого (бледно-розового), декларирующих эстетическую выразительность произведения через цвет. Художник изображен в пространстве внутреннего помещения в три четверти поворота, одетый в теплую одежду: зимняя шапка, темное пальто с воротником и широкий белый шарф, завернутый с большим напуском вокруг шеи; в левой руке мастер удерживает трость, а в правой руке какое-то письмо. Перед художественным обликом автора нарисованы три высоких белых лилии, стоящих на столе в бутылке, из-за формы которой выглядывает лицо девушки. Ю.В. Калюта смотрит прямо на зрителя, словно желает спросить какой-то важный вопрос, который утверждается на картине формой невидимого треугольника, берущего свое геометрическое решение в положении белого цвета: белое письмо и белая кофта девушки становятся точками углов при основании треугольника, ведущего свои стороны к вершине – лица художника, вокруг шеи которого замотан белый шарф. Положение письма – есть утверждение

какого-то важного события, а главным символическим значением белых лилий является чистота помыслов.

Автопортрет 2010 года (Илл. 189) также имеет собственное название «Автопортрет. Сон в Новогоднюю ночь». Мастер выбрал прямоугольный горизонтальный формат, на полотне изображена в профиль фигура сидящего художника. Композиция автопортрета является сложной, состоящей из многих элементов, указывающих на прошедшее действие новогоднего праздника. Мастер изобразил себя в костюме Деда мороза, который присел отдохнуть на стул и заснул. Тотальное фоновое воздействие красного цвета и разложенные в пространстве комнаты маски в отсутствии привычного новогоднего зеленого цвета елки придают картине условие «языческой карнавальности», в древней жертвенной действенности которой пролитая кровь становилась условием всеобщего блага и искупления. Длительное всматривание на полотно приводит к эффекту монохромности, когда красный цвет становится «текучим», словно обволакивающим пространство, оставшееся на картине свободным от его воздействия. Посох, удерживаемый в руках уснувшего художника, похож на копье Георгия Победоносца (если попробовать взять посох тем способом, которым его держит мастер, то возникает понимание о невозможности уснуть в таком положении), открытое шампанское на маленьком журнальном столике и стоящий рядом пустой бокал говорят о том, что праздник уже свершился, но размещенный в правом нижнем углу картины завязанный мешок, говорит зрителю, что новогодние подарки еще не вручены. Положение сна (*hupnos*) – главного вершителя новогоднего праздника и «оглушающее» воздействие красного создают эффект силового давления на эмоциональное восприятие, в области которого автопортретность образа приобретает маску культового жреца. Провести философскую рефлексию данного произведения возможно исключительно с опорой на визуальность семиотического текста, который сформулировал художник (осознанно или бессознательно), как выразил данную мысль о рефлексии Э. Кассирер, определив, что она заключается в «способности выделять из

всего нерасчлененного потока чувственных феноменов некоторые устойчивые элементы, чтобы, изолировав их, сосредоточить на них внимание»²⁴⁸. Чрезмерный масштаб красного цвета не позволяет провести дифференциацию эстетических значений, поглощенных динамикой колористического ритма, и утвердить внимание на «устойчивых элементах».

Художник В.А. Могилевцев пишет в 2000 году интересный автопортрет (Илл. 159) с названием «Художник». Его можно отнести к профессиональному автопортрету. Произведение определено прямоугольным вертикальным форматом, в художественном пространстве которого фигура сидящего мастера изображена в полный рост. Сюжет обусловлен развитием христианских образов. В.А. Могилевцев определил себя не «свидетелем» религиозного события в Священном писании, а творцом духовного пространства, в сфере которого появляется великая идея божественной мудрости о нравственном утверждении добра и зла в свободе выбора. Художник изобразил себя в момент творческого размышления, когда произведение, находящееся за его спиной, практически завершено. Сюжет внутренней религиозной композиции, на фоне которой раскрывается автопортрет, возможно отражает одну из библейских притч, нашедших свой образ в Православной иконографии, об Архангеле Михаиле попирающего богатого старика-беса (немыслимо предположить, что данный мотив есть только «трактовка» аллегории Геркулеса..., как на данный факт указывает С.С. Ершова)²⁴⁹. Архангел Михаил расположен на картине в левой части полотна, Он держит в левой руке песочные часы, указывающие на скоротечность бытия для свершения человеческого поступка (образ часов есть философская стилизация – Архангелу не требуется отмерять время), а правой рукой попирает тростью-копьем богатого беса, написанного в правом нижнем углу произведения. В.А. Могилевцев находится в центре произведения с

²⁴⁸ Кассирер Э. Избранное. Опыт о человеке. М.: Гардарики, 1998. 784 с. С. 486.

²⁴⁹ Ершова С.С. Могилевцев Владимир Александрович. Электронный ресурс URL: https://rah.ru/the_academy_today/the_members_of_the_academie/member.php?ID=54046&ysclid=m8ovgp5ucl47910946 (дата обращения: 20.03.2025).

небольшим смещением от осевой линии картины вправо, копье изображенного Архангела словно пронизывает своим древком сидящего мастера, который удерживает в левой руке палитру, а в правой кисть. Подобная «зеркальность» расположения атрибутов действия в руках художника и Архангела создает условие герменевтического прочтения – для мастера палитра становится временем его благого существования, а кисть – спасением от искушения стяжательством. Данный автопортрет обладает существенным потенциалом интерпретаций в структуре выражения философско-лирического мотива.

Возможность подобного личного авторского откровения через художественную форму автопортрета сформулирована изменившимся культурным пространством, о котором говорит Ю.И. Арутюнян, рассматривая портретный жанр в гравюре XVII столетия: «Наступающее Новое время принципиально меняет отношение к художнику и произведению искусства, академическая система обучения, теоретические рассуждения и труды исторического толка, изменение политической ситуации и формирование художественного рынка превращают его в фигуру, обладающую определенной долей самостоятельности, связывают с профессиональной средой и влияют на самосознание и самоопределение мастера»²⁵⁰. Временные границы рассматриваемого жанра, в контексте которых приведена данная цитата, в подобном случае не создают существенного различия в идейном представлении о влиянии окружающего социально-культурного пространства на творчество художника и его собственную психологию личности.

Обратимся к двум автопортретам художника С.В. Бакина, которые в творческой жизни художника обладают временным периодом воплощения сроком в двадцать лет (2001 – 2019).

Автопортрет 2001 года (Илл. 122) выполнен в вертикальном прямоугольном формате 60х50 см., это погрудное портретное изображение.

²⁵⁰ Арутюнян Ю.И. Концепция автопортрета в европейской гравюре XVII века // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2023. № 1 (54). С. 110-116. С. 111.

Художественный образ расположен в центре портретной композиции фронтальным положением фигуры в сторону зрителя. Общее колористическое решение определено темным цветом на фоне ультрамарина с акцентом выразительности лица художника методом высвечивания формы короткими мазками охры. Взгляд в автопортрете направлен на зрителя, но характерной выразительности в эстетическом созерцании не совершается, положение портретного лица обусловлено не визуальными линиями в прочтении изобразительной формы, а условностью цветового раскрытия, при котором через различные оттенки колористического построения моделируется психологическая пронзительность невидимого всматривания в пространство собственного существования.

Автопортрет 2019 года (Илл. 123) написан в прямоугольном вертикальном формате 60х50 см., это погрудное изображение фигуры в три четверти поворота. Портретный образ располагается в правой части полотна относительно центральной оси картины. Колористический ритм произведения определен земистой цветовой гаммой с холодно-розовым оттенком. Голова автопортрета изображена в правой верхней четверти полотна с контурной обрисовкой длинным движением кисти светло-серой краски на легкий белый просвет грунта полотна. Взгляд в автопортрете определен отсутствием зрительского вопрошания о своем реальном существовании, он направлен в левую часть полотна за пределы художественных границ в область бесконечного созерцания, передавая нежелание видеть собственное отражение в глазах творца-автора. В картине 2019 года меняются контрасты оттенков в ритме художественного построения, глаза смоделированы таким образом, что главным и существенным значением становится оттенок и пастозность краски, сформированной лучеобразным движением кисти.

Положение взгляда на картине обусловлено существенным различием в каждом из двух полотен. Культурная проекция зрения для С.В. Бакина обладает важным значением в структуре мировосприятия, на основании которого складывается идейно-эстетическое пространство художественного

смысла. И. Белят указывает на данный факт в жизни художника: «Для него зрение – это еще и инструмент исследования. Его принцип работы вписывается в понятие non-finite: он может повторять одни и те же мотивы почти до бесконечности, улавливая нюансы освещения, плотность воздуха, движение и оттенки воды, делая изменчивость, трансформацию – иными словами, время, – художественным феноменом»²⁵¹. Соответственно, характерные черты выразительности взгляда в автопортрете утверждают философско-лирическое направление в раскрытии художником своего портретного образа.

Необходимо указать, что автопортреты 2001 и 2019 гг. в выразительности колористического решения словно исторически отсылают к «голубому» и «розовому» периодов творчества испанского художника П. Пикассо в том же ритме биографической хронологии творческого созидания от голубого к розовому.

Живописец Б.Н. Кузнецов пишет в 2004 году философско-лирический автопортрет (Илл. 190) прямоугольного вертикального формата поясного изображения на фоне осеннего леса. Художник написал свой образ в легкой полинявшей зеленой куртке, надетой на красную рубашку, в черном берете на голове и перекинутым через правое плечо «походном» мольтберте. Взгляд направлен прямо на зрителя в некотором молчаливом прислушивании (к самому себе, поскольку данное произведение автопортрет), словно на полотне раскрывается не русский мотив, а пространство религии Дзен. Возможным направлением в понимании идеи тишины леса и спокойствия души художника становится небольшая тоненькая молодая березка, написанная в правой части полотна за спиной мастера – хрупкость чувственного душевного мира сохраняется спокойствием эстетического созерцания.

Красный цвет рубашки художника создает эстетический мотив созерцательного «перелива» с выразительными гроздьями рябины, которые

²⁵¹ Национальный союз пастелистов [Электронный ресурс] // Сергей Бакин. 2021. URL: <https://pastelsociety.ru/blog/sergey-bakin> (дата обращения: 20.03.2025).

расположились в форме природной ауры над головой мастера. Неуловимая тонкость цветовой палитры красного в форме изображения материи природного мира и искусственного рукотворного вызывает неподдельное чувство «осенней ностальгии», когда красота художественного образа начинает проникать в пространство зрительского сознания, устранив границы живописи и действительной реальности. Красный цвет становится более чувственным, в отличие от пульсирующего рокота в «буйстве» красного в картине Ю.В. Калюты. Гармонию нарушает избыточность коричневого, создающего сплошной фон за спиной изображенного художника, факт подобного решения оправдывает исключительно портретируемый образ лица мастера, получившего необходимый контраст для эстетического выражения (также, если внимательно присмотреться, то возможно увидеть чрезмерно точную линию светотени, разделяющей лицо художника ровно на две части по движению от нижнего края подбородка через форму носа к верхней части лба). Данный автопортрет прекрасно иллюстрирует высказывание Б.Р. Виппера о художественной сущности произведения живописи: «Каждая картина выполняет две функции – изобразительную и экспрессивно-декоративную. Язык живописца вполне понятен лишь тому, кто сознает декоративно-ритмические функции плоскости и картины»²⁵².

Я.О. Шкандрий пишет в 2006 году автопортрет (Илл. 191) вертикального прямоугольного формата поясного изображения. Художник изобразил себя стоящим за мольбертом в профиль фигуры с поворотом головы в три четверти в сторону зрителя. Картина выстроена по композиционному контрапосту словно парадный портрет венценосной особы, смотрящей на мир открытым взглядом, полным духовного достоинства и благородства, если не обращать внимание на слишком сильное профильное положение корпуса, изменяющего эстетическую игру светотени в положение «закрытости». Великолепие исторических мотивов портретной живописи проходят выразительным

²⁵² Виппер Б.Р. Введение в историческое изучение искусства. М.: Изобразительное искусство, 1985. 288 с. 148 С.

текстом на уровне эстетической интуиции, правда, перевести которую в рациональную сферу объяснения конкретной техники не представляется возможным по причине множественного «наслоения» и смешения структурных элементов. Необходимо обратить внимание, что, несмотря на палитру, которая находится в левой руке, и набор кистей в правой, мольберт перед художником остается совершенно чистым, словно его функциональное значение заключается в контрастном преломлении границы серого и коричневого цветов, усиливающих портретную выразительность лица мастера. Разрушительным для композиционной гармонии является действие зеленого цвета, осуществляющего светотеневые переходы на куртке художника. Подобное колористическое решение проводит отчуждение строгости художественного ритма и, соответственно, чувства парадности, к воплощению которой Я.О. Шкандрий, по всей видимости, и не стремился. Моделирование нижней части лица полностью проигрывает высокой патетике верхней, определенной прекрасным выражением взгляда. К эстетическому сожалению, изображение немного приоткрытых губ мастера, словно для произнесения слова, создают условие минорного лада венецианского купца, упустившего выгодную сделку. Философский образ автопортрета раскрывается не столько в осознанности художественного выражения авторского «Я», сколько в зрительском созерцании, желающем обрести ответы на неразрешимые вопросы в пространстве эстетики данного произведения. Возможно привести к философско-лирической характеристике данного автопортрета наблюдение А.Г. Цирес, который характерно подчеркнул одно важное эстетическое значение: «Центральным ядром первого впечатления от личности, а следовательно, и композиционным центром всего портретного пластического образа, является “выражение лица”»²⁵³.

Художник А.Н. Аверьянов пишет в 2015 и 2017 гг. два автопортрета, которые, согласно классификации первой главы, возможно отнести к

²⁵³ Цирес А.Г. Язык портретного изображения / Искусство портрета. Сб. ст. под ред. А.Г. Габричевского. М.: Работник Просвещения, 1927. С. 86-158. С. 117.

«профессиональному автопортрету». Философско-лирический характер двух произведений раскрывается предложенной автором художественной композицией, развивающей сюжетной линией пространство размышления о творческой жизни и границах воплощаемой художественной и действительной реальностях.

Произведение 2015 г. (Илл. 192) определено прямоугольным горизонтальным форматом, в композиционной структуре которого изображается художник, стоящий с палитрой, придерживаемой правой рукой, и тюбиком краски в левой. Передний план картины занимает расположенный перед художником стол с выдвинутым ящиком в сторону зрителя, словно не автор картины, а зритель должен приступить к творческому действию в созидании художественного смысла. Художник изображен по пояс, с широкой черной шляпой на голове и лицом, обращенным прямо на зрителя; за спиной мастера в форме угла комнаты располагается видимая граница двух пространств – деревенской мастерской художника и открытого поля с высоким уровнем горизонта, в пределах которого изображены дети, ловящие бумагу, слетевшую от ветра со стола живописца. Композиционный замысел произведения обусловлен разделением картины по центру на два сюжетных сегмента, в каждом из которых совершается собственное действие в единстве идейного развития. А.Н. Аверьянов сформулировал свое автопортретное положение в центре полотна, словно утверждая значение некоторого посредника между миром творческих иллюзий и реальностью, не обладающего существенным различием в области эстетического сознания. Данное суждение подтверждает образ мольберта, расположенного в левой части полотна таким образом, что он отражает лицевой стороной пространство природы, видимой из открытого окна, а также создает параллель расположенной за спиной мастера границе двух пространственных измерений, являющихся главной идеей произведения. Ветер, действие которого раскрывается в стремительности порыва к потолку оконной занавески, в легком движении волос художника и раздувании альбомной бумаги на столе,

формирует визуальный ритм мистической цикличности, соединяющей ирреальность двух изображенных пространств в левой и правой части картины. Птица, летящая над головой художника в правой верхней части картины, может символизировать душу, не имеющую границ в движении по пространству духовной сферы человеческого бытия.

А. Г. Цирес приводит подобное условие множественности значений в структуре одного портретного произведения: «Таким образом, по отношению к каждому портрету допустимо бесконечное многообразие различных его истолкований. Однако, это многообразие не является вполне неопределенным: оно должно в каждом из своих членов включать, как в контекст, некоторое общее звено, осложняя его в каждом отдельном случае различным содержанием. Интерпретация конкретизирует изображенное выражение, отношение или состояние личности; дает ему определенное направление и смысл»²⁵⁴. Предположение А. Г. Цирес о том, что интерпретация «конкретизирует» не может быть объективным, если принимать непосредственное значение латинского слова – совершать перевод (более древнее – предлагать толкование жрецов). Интерпретация в живописи совершает трансляцию смысла художественного произведения, созданного в регистре чувственных образов, обладающих потенциалом лингвистического сознания автора. Мир богов, равно как и мир мастера – определен собственными законами и собственным языком, требующим толкования, а не конкретизации.

Второй автопортрет 2017 года (Илл. 193) обусловлен также прямоугольным горизонтальным форматом поколенного изображения. Композиция автопортрета состоит из многих элементов, сюжет раскрывается в пространстве вагона, в котором художник, обращенный спиной к зрителю, едет, наблюдая развернувшийся пейзаж в окне. Мастер также как на первом автопортрете изобразил себя в темной шляпе, а через правое плечо на длинном

²⁵⁴ Цирес А.Г. Язык портретного изображения / Искусство портрета. Сб. ст. под ред. А.Г. Габричевского. М.: Работник Просвещения, 1927. С. 86-158. С. 131.

ремне висит черная сумка с выглядывающим, аккуратно «подбитым» по сторонам планшетом. Ясный и точный вид пейзажа за окном создает отсутствие видимой динамики вагонного пространства, привычность образа сидящих людей сочетается с иллюзией летающих птиц – сороки и ласточек, порхающей бабочки и застывшей стрекозы, для которых нет пространственных границ в художественной области автопортрета.

Работа с чувством времени и смещенного пространства – одна из характерных черт художника не только в портретном жанре (автопортретном), но также раскрывается в других идейных перспективах живописи. Многие произведения мастера направлены на желание провести новое измерение в структуре изображения художественной формы, если, конечно, отрешиться от яркой визуальности первого впечатления картин А. Н. Аверьянова. Композиционный замысел многих произведений живописца отражает странный образный контекст, словно перед аудиторией выступает юродивый, декларирующий внешний мир через более понятную эмоциональную линию древнего комизма, но обладающий тайным собственным видением, которое обращено к чувственной душе, а не эмоциональному представлению. Значение отсутствующего лица в данном автопортрете комментирует в общих положениях С.М. Грачева, указывая: «Подчас художникам становятся совершенно не важны лица и они прячут их, отворачиваясь, или прикрывая их руками, или заменяя образ человека его присутствием, его одеждой, в которой живописец работает над своими холстами в мастерской, постепенно превращая ее в портрет-арт-объект»²⁵⁵.

Обратимся к автопортрету 2017 г. (Илл. 181) И.В. Кожевникова, который в колористическом построении также как Ю. В. Калюта и Б. Н. Кузнецов полагается на красный цвет. Произведение прямоугольного вертикального формата раскрывает поколенную фигуру художника на фоне действия красного цвета – картина имеет соответствующее название «Автопортрет на фоне

²⁵⁵ Грачева С.М. Портретный жанр в современной российской живописи // Петербургские искусствоведческие тетради. 2023. № 72. С. 43-54. С. 49.

красного холста». Точное представление об идейном замысле художественной композиции составить сложно, не помогает в данном случае и само название произведения. Возможно предположить, что действие происходит на какой-то планете (красный Марс?) Солнечной системы – справа в верхней части картины на фоне темного неба расположено созвездие Большой медведицы, а в левой верхней части пролетает небесное тело (комета?), оставляющее хвост по воздействию солнечного ветра. Красный цвет на данной картине обусловлен сплошным распространяющимся движением к высокой линии горизонта, как на картине Винсент ван Гога «Красные виноградники в Арле» (Илл.194), и с точностью утверждён в качестве разрушительной силы, губящей жизнь. Художник изображен на переднем плане в синем костюме, отливающим металлическим стальным блеском, он смотрит вниз в сторону красной материи, которая, словно языки пламени, стремится поглотить его фигуру. Лицо художника не отражает чувства ужаса от предстоящего действия непонятного красного вещества на неизвестной планете, скорее мимика лица говорит о серьезном размышлении на характерные вопросы – как я оказался в такой ситуации, почему я один, какие действия мне необходимо совершить? Возможно в структуре психоанализа подобное решение можно было бы назвать «автопортретный» перенос, когда одна образная модель чувственного мира подменяется для самовыражения другой, нетипичной для внешней идентификации. Подобное утверждение в отношении автопортрета говорит Е. Басин, полагая, что «Теряя в цельности, личность не утрачивает способности рефлексировать; напротив, эта способность обостряется. Именно в этом заключаются психологические истоки той тенденции к «лиризации», «субъективности» портретов и автопортретов, когда мы говорили о «приоритете самовыражения». Художник проецирует в «Другого» себя, свое фрустрационное «Я» и тем самым как бы освобождается от него, превращая его из субъекта в объект созерцания и познания»²⁵⁶. Некоторая степень

²⁵⁶ Басин Е. Портрет и личность. Об эволюции портрета в западноевропейской живописи конца XIX–XX века // Искусствознание. 2010. № 1-2. С. 356-371. С. 365.

сложности формулировки Е. Басина усложняет логику понимания, но подсознательное желание избежать нерешенной психологической проблемы путем переноса своего «Я» из реального пространства в нереальное может отражать в сфере искусства характер лирического выражения.

Обратимся к творчеству художника И.В. Овчаренко, написавшего в 2020 году произведение «У зеркала» (Илл. 1 95). Данная картина является семейным автопортретом, которую также возможно отнести к типологии профессионального портрета. Композиционно-сюжетная идея, воплощенная на полотне, обладает лирическим мотивом, уводящим к философским размышлениям. Прямоугольный вертикальный формат художественного произведения раскрывает домашнюю обстановку личного пространства художника, собравшего свою семью (супругу, старшего сына и младшую дочь) для постановки сюжетного автопортрета. Супруга мастера сидит в кресле (возможно стилизованный «Маркиз» или «Кабриоль»), положив левую руку на подлокотник, а в правой удерживая красное яблоко, сын стоит возле окна, поставив левую руку на подоконник, а дочь находится возле сидящей матери, удерживая в руках бусы, сам художник, с кистью в правой руке, отражается в зеркале, которое расположено в углу комнаты. Передний план картины определен изображением небольшого кофейного (или чайного) столика, на поверхности которого сформирован натюрморт из трех яблок, прижимающих своей формой белую тканевую салфетку (два яблока зеленые, а одно красное – данный факт не является произвольным: супруга художника держит в руке красное яблоко, соответственно, художественный образ яблок обладает символичностью семейного единства; красные яблоки символизируют зрелость, зеленые – молодость). Лирически пронзительный мотив можно заметить при обращении внимания на взгляды изображенных представителей семьи мастера – все они смотрят совершенно в разные стороны, что приводит эстетический контекст к диссонансу созерцательного единства. Отраженная в зеркале голова художника словно пытается обрести одно направление с взглядом сидящей супруги, но подобное «философско-

мистическое» решение разрушается в самом зеркале, в пространстве которого голова женщины обращена в противоположенную сторону. Положение дублирующей зеркальности в художественном произведении (не только живописи) практически всегда приводит к условию некоторой дисгармонии с реальным миром. Картина И. В. Овчаренко обладает существенным герменевтическим потенциалом в ракурсе философско-лирического выражения.

Рассмотрим интересный автопортрет Ю. В. Вальцефер, который отражает философско-лирический мотив в художественном раскрытии образа. Автопортрет был написан в 2021 году (Илл. 196) и имеет название «Золотой ключик», устанавливающее дополнительную сюжетную коннотацию к тексту произведения живописи. Автопортрет определен прямоугольным вертикальным форматом в полный рост. Художник, Юлия Вальцефер изображена заглядывающей в открытую небольшую шкатулку на фоне садово-паркового ансамбля в характерном сюжете – обманки, о действии которой говорит ниспадающая шарф-лента с изображением античного портика, похожего на фрагмент Камероновой галереи Екатерининского парка, и замочная скважина с ключом, утверждающим идею тайного скрытого от глаз аудитории пространства личного чувства. Лицо слабо прорисовано на бледном фоне холодного неба, совпадающего с эстетической выразительностью художественного облика автора произведения. Художник словно желал отвести главное внимание зрителя картины от портретного сходства к философско-лирическому сюжету, отражающему чувственный мир автора. Изображенные синица и павлин обладают ясной исторической семиотикой: синица, согласно пословице, не только удерживаемая на картине в руках вместо журавля – она свободно сидит на указательном персте, да и в журавле нет необходимости – рядом возле ног прохаживается павлин, который несет значение царского повеления и бессмертия (существует очень древнее значение павлина в индийской культуре, которое означает «бдительность», что достаточно хорошо согласовано с идеей «золотого ключа», запирающего

сакральную или сокровенную дверь собственной души). Подобное условие формирования автопортретного образа в структуре композиционного замысла приводит к идее философской концептуальности, на которую в общем предметном поле эстетических вопросов указывал Е.Басин: «Важно подчеркнуть, что художественная концепция личности – это ведь не просто идея (представление и т.д.), а идея-чувство, идея-переживание»²⁵⁷.

Е.С. Прудникова пишет в 2021 году автопортрет (Илл. 197) по значению сюжетного раскрытия больше философский, чем лирический. Произведение имеет собственное название «Отражение» и выполнено в прямоугольном вертикальном формате, в пространстве полотна которого изображена в полный рост с распущенными волосами Е.С. Прудникова, прикрывающая свою наготу картиной, обращенной к зрителю обратной стороной. Произведение, прижатое к женскому телу, имеет на тыльной части надпись «Прудникова Е.С. 2021 “Отражение” х.м. 50×40».

Эстетика данного автопортрета обусловлена философской метафорой, при которой возникает существенная выразительность культурного смысла – душу открыть перед зрителем сложнее, чем тело. Необходимо отметить, что философия художественного образа прекрасно сочетается с выбранными фоновыми оттенками, положением светотени и интересной постановкой левой и правой рук, создающих явную динамическую диагональ в удержании собственного «Отражения».

О развитии телесного «откровения» в женском автопортрете эпохи начала XXI столетия размышляют Н. П. Бурдин и К.В. Новосельцева: «Вообще, внимание к собственному телу в женском автопортрете во второй половине XX – начале XXI века только растет (под влиянием феминистского искусства)»²⁵⁸. Возможно, следует доверять данной статистике, при условии

²⁵⁷ Басин Е. Портрет и личность. Об эволюции портрета в западноевропейской живописи конца XIX–XX века // Искусствознание. 2010. № 1-2. С. 356-371. С. 364.

²⁵⁸ Бурдин Н.П., Новосельцева К.В. История женского автопортрета в XX веке и ее связь с социальными изменениями // Актуальные направления научных исследований: от теории к практике. 2015. № 3 (5). С. 58-59. С. 5.

реальности социальных принципов феминизма именно в искусстве, а не в сфере социально-гендерной семиотики, утверждаемой за счет противостояния (подобно нонконформизму) существующим эстетическим традициям в отношении прекрасного пола.

Обратимся еще к одному женскому автопортрету мастера Д. Кириченко, создавшей свой собственный художественный образ в 2023 году. Произведение имеет философско-лирическое название «Я и мои размышления» (Илл. 198), воплощающее художественно-эстетическое содержание в прямоугольном горизонтальном формате с оплечным образом художника. Композиционно-сюжетный замысел раскрывается линейным прочтением (как в китайской традиции только наоборот: слева – направо); началом эстетического прочтения становится портретное лицо художника: положение головы изображено с небольшим поворотом в три четверти и открытым, выразительно-поэтическим взглядом. Женская прическа уводит к историческим аллюзиям Серебряного века, словно на картине молодая Марина Цветаева до Первой мировой и Гражданской войн пишет свои незабываемые прекрасные стихи. Художественный образ сформирован в теоретическом аспекте несколько упрощенно с подчеркнутым выражением видимой искусственности светотени, но название автопортрета «Я и мои размышления» возвращает внимание к сюжету композиции, которая обладает характером ирреальности в созданном пространстве, где искусственность не вызывает логических вопросов. Правая часть полотна обусловлена последовательным положением различных высохших цветов, но не в значении «мертвых», а именно в форме высушенных в качестве гербария, который всегда напоминает о моменте его природного сбора. Каждый из представленных цветов обладает своей собственной символикой, формирующей язык художественно-образного содержания, но главным философско-лирическим ракурсом портрета становится женская психология, определившая выразительность идейного смысла автопортретного произведения через собранный гербарий.

Обратимся к философско-лирическому автопортрету 2022 (Илл. 199) А. Н. Базанова, изобразившего себя в структуре сложной композиции по сюжету из Нового Завета. Произведение является диптихом прямоугольного вертикального формата, в составе которого определен художественно-изобразительный текст всех четырех Евангелий «Изгнания торгующих из храма». Идейный замысел картины сформирован из двух пространств: левой части диптиха, в которой находится толпа торговцев и менял, оскверняющих своим практическим интересом храм, предназначенный служению Господу; и правой части диптиха, содержащей образ Иисуса, бичующего отсутствие религиозного духа в брэнном теле народа Моисеевого. Художник изобразил себя погрудно в нижней правой части диптиха (под образом Иисуса) в темно-синей майке, лицом, смотрящим пристально на расположенный перед ним планшет как в зеркало, отражающее оборотный план, и очками, сдвинутыми на лоб. Условно автопортрет возможно отнести к профессиональному, согласно принятой таблице 1 в первой главе данной работы, поскольку А.Н. Базанов изобразил себя пишущим картину, но в подобном случае автор причисляет себя к свидетелям Новозаветного события, что делает его изображение не профессионально-портретным, а сакрально-символическим. Тем не менее, факт надписи на обратной стороне планшета, обращенного на картину к зрителю, отражает совершенно другой смысл и значение: надпись гласит «Базанов Алексей, автопортрет, март 2022» и срезанная на оборотной стороне подпись автора. Соответственно, приходит понимание, что художник изображает не библейскую сцену (идейный замысел которой он сам точно так же разменял в угоду собственному тщеславию), а личную персону, ангажированную древностью священного мотива.

Б. Р. Виппер в свое время указал на метафизическую сущность портрета: «На чем основывают свою художественную оценку портрета, уничтожающую или одобрительную? Всегда и прежде всего на сходстве, на сличении модели и картины, на отыскивании соответственных черт, на узнавании живого оригинала. Если оригинал знаком, сличают непосредственно; если он

неизвестен, пытаются в своем воображении представить его себе таким, каким он был или должен быть в действительности. И эта работа сличения, эта очная ставка между картиной и действительностью заходит обыкновенно так далеко, что произведение искусства, портрет, перестает быть центром внимания, превращается во что-то второстепенное, в какую-то загадку, обманчивый фокус, который нужно разгадать, для того чтобы через него вернуться опять к той же действительности. Как будто в портрете играет главную и самодовлеющую роль не сам портрет, не изображение, а живой оригинал, стоящий позади»²⁵⁹.

Рассмотрим семейный автопортрет еще одного петербургского академического художника Е.А. Ячного, который имеет существенные отличия в выражении философско-лирических мотивов в отличие, например, от семейного автопортрета И.В. Овчаренко. Автопортрет, получивший название «Рождество», был создан художником в 2018 году (Илл. 200) в прямоугольном вертикальном формате, сложен по композиции. Философская идея автопортрета заключается в раскрытии образа семьи в Рождественскую ночь. Картина выполнена полностью в палитре синего цвета, в действии которого на переднем плане в левой части картины изображена семья художника: супруга, сидящая с грудным ребенком, вытащившим из-под закутанного одеяла маленькую правую ручку, и самим мастером, стоящим позади спины женщины и бережно положившим правую руку ей на правое плечо. Позади художника в центре ночного помещения, освещенного лунным чистым светом, расположен большой холст, на котором светло-голубым контуром просвечивают эскизы библейских персонажей (возможно, Иосифа и Девы Марии, поскольку в верхней части полотна расположен образ Иисуса, несмотря на более близкий по каноническому сюжету образ Святых Иоакима и Анны – родителей Пресвятой Богородицы). Правая часть переднего плана, также как на картине И. В. Овчаренко, отведена под небольшой столик,

²⁵⁹ Виппер Б.Р. Введение в историческое изучение искусства. М.: Изобразительное искусство, 1985. 288 с. С. 207.

разместивший на своей поверхности небольшую украшенную елку и книгу, разметающую свои открытые страницы с закладками. Дальний план картины раскрывается изображением высокого окна, выходящего на стену противоположного дома с одним горящим от внутреннего света окном и ночной звездный небосвод. Положение условной монохромности и некоторая теоретическая несоразмерность моделируемого пространства (например, угол комнаты не позволит создать изображенный эффект лунного света в двух окнах, выходящих на разные направления горизонта (стороны света) ...) – не разрушают эмоциональное восхищение. Созданное на картине визуальное ступенчатое единство, определенное движением зрительского взгляда от ребенка через мать к отцу, составляет главную идейную суть художественной композиции.

Интересными в ракурсе философско-лирической интерпретации являются работы художников, не вошедшие в область исследования данного параграфа, но определившие идею художественной композиции автопортрета через эстетику образа на картине, например, автопортреты, в которых главный персонаж обусловлен изображением любимого домашнего животного или объединен сюжетным смыслом с окружающим миром зверей – М.К. Ильин (Илл. 207), М. Логойда (Илл. 208), Н.Д. Цветкова (Илл. 209), В.Д. Пивоваров (Илл. 224); произведения, которые раскрываются в установленном теоретическом ракурсе профессионального автопортрета – Н. Дьякова (Илл. 205, илл. 206), В.Л. Боровик (Илл. 227); работы, отражающие идейный замысел семейного единства в художественном образе – А. Флоренский (Илл. 214), Белая Агафья (Илл. 215), Н. Рыжикова (Илл. 217), И.С. Глазунов (Илл. 229, Илл. 230); картины, сформированные в художественной структуре сложной идейной композиции – Н. Баранов (Илл. 203), Ч. Гугкаев (Илл. 204), Н. Шкандрий (Илл. 212); и автопортреты, близкие к вышеуказанным по сюжетному характеру построения, но различные в аспектах интерпретации, которые определены сущностным бытийственным вопрошанием мира с позиции аксиологии – Л. Бирюкова (Илл. 216), Б. Тальберг (Илл. 225), Н.

Хохрин (Илл. 223); также необходимо указать на философско-лирические автопортреты, обращенные к самопознанию через собственный художественный образ в работах мастеров Г.В. Бернадского (Илл. 201, илл. 202), А. Хачатряна (Илл. 210, илл. 211), В. Загорова (Илл. 213), Г.А. Савинова (Илл. 222), А. Тегина (Илл. 226) и Е.С. Барского (Илл. 228); отдельным художником философско-лирических мотивов в автопортретной живописи следует привести Марию Давидсон (Илл. 218, илл. 219, илл. 220, илл. 221), сформировавшей через серию произведений художественный образ собственной судьбы.

Таким образом, философско-лирический мотив в художественном образе автопортрета петербургских художников XXI века обусловлен следующими художественно-эстетическими и идейными положениями:

- философский мотив многих автопортретов отечественных художников воплощается в значениях поиска смысла собственной судьбы через духовно-религиозные символы русского народа;
- автопортреты становятся более сложными по композиционно-сюжетному замыслу в отличие от рассмотренного периода реалистической живописи и направления нонконформизма;
- положение семейных ценностей утверждается одним из главных принципов эстетического содержания автопортрета;
- художественная вариативность личного «Я» не определена в области философского самосознания автора последним финальным этапом эстетического определения своей формы;
- принципы идейно-психологического выражения и художественного содержания автопортрета на основании свободного сюжетного выбора определены в равной степени как мотивами сознательного построения, так и чертами бессознательного утверждения;
- техника выполнения автопортрета, методы и художественно-изобразительные средства определены масштабом свободного выражения: от

академизма до уровня «нового авангарда», но в большинстве случаев с уверенной тенденцией к ясному облику портретного изображения.

3.3. Мотивы карнавальности в петербургском автопортрете XXI века.

Выражение «карнавальной» эстетики в пространстве культуры определено единством мотивов древней сакральной традиции, возрождающей божественное присутствие в природном мире, оживающем после зимнего периода, и социального обезличивания, утверждающего маску любого персонажа в качестве неограниченных возможностей собственного бытия, равного одному празднику. М.М. Бахтин раскрывает данное представление в следующем определении: «Карнавальные формы и образы организованы двумя центральными идеями: идеей народного бессмертия (рождения нового и смерти старого) и относительности господствующей власти и правды (изнанка, наоборот, снижения и перестановки и т.п.). Обе идеи дополняют друг друга, являясь двумя сторонами народного образа времени»²⁶⁰.

Российская культура не обладает традицией карнавала, возрождающего принцип языческого дохристианского мировосприятия и мироощущения, но в национально-историческом контексте существует другой сюжет, близкий к карнавальной семиотике, который раскрывается через образ «юродивого» — религиозного подвижника, обладающего свободой собственного выражения социальной истины для каждого человека — независимо от властной ступени социальной стратификации — перед Господом все равные.

Соответственно, русская «смеховая культура» обладает собственным содержательным отношением к «карнавальной форме», которая несколько сильнее по своей идейно-духовной значимости «карнавальной формы»,

²⁶⁰ Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе / М.М. Бахтин. собр. соч. в 7 т. Т. 3. Теория романа (1930-1961 гг.). ред. С.Г. Бочаров, В.В. Кожин. М.: Языки славянской культуры, 2012. 880 с. С. 69-263. С. 565.

предложенной М.М. Бахтиным в структуре западноевропейской эстетики. Подобное предположение создает условие для нового ракурса в прочтении автопортретной живописи, которая является относительной социальной маской авторского взгляда на свое существование через эстетику карнавального выражения. Стремление художника к смещению акцентов с реальности собственного образа к маске художественной выразительности, координирующей внешнее представление о личности через тайну психологии действительного владельца, отражает социальный облик окружающего пространства, в котором полагаются причинно-следственные значения подобного автопортретного «маскарада».

Автопортрет в сюжетных границах «карнавальной» эстетики имеет историю своего развития, обусловленного формированием идейного «кризиса» портретного жанра, о котором говорит исследователь Е. Басин, раскрывая проблемные аспекты портретного жанра периодов XIX–XX столетий: «Кризис традиционного портрета обнаружил себя и в том, что каноническое “подобие” стало не обязательным. Правда, это не означало отказа вообще от сходства, иначе не было бы смысла говорить здесь о портрете как таковом. Но вместо подобия в портрете стал доминировать принцип “конструктивного сходства” (или, используя более научный термин, принцип “изоморфизма”))»²⁶¹. Возможно, принцип изоморфизма, характеризующий исключительно структурное тождество объектов, сохраняющих пространственную геометрию при различии реального образа с художественным выражением, становится важной теоретической предпосылкой в построении «карнавального» автопортрета, когда возникает желание сохранить общий эстетический знак в виде структуры художественной формы, исключая факт ее действительной содержательности.

Сложное сочетание эстетических взглядов в современной культуре на основании стремительного развития цивилизационных средств в построении

²⁶¹ Басин Е. Портрет и личность. Об эволюции портрета в западноевропейской живописи конца XIX–XX века // Искусствознание. 2010. № 1-2. С. 356-371. С. 360.

художественно-изобразительной формы приводит к условию ее композиционно-сюжетного многообразия (иногда подобное проявление в искусстве выглядит как принцип требования к видовому многообразию художественного контекста). Е.В. Коротенко констатирует данное положение в пространстве современного искусства: «Культуру XX – начала XXI в. в целом характеризует усилившаяся тенденция к нивелированию характера и облика отдельных видов искусства, гибридизации жанров и стилей, в контексте которой автопортретность получает свое воплощение в самых разнообразных видах и формах творчества, будь то живопись, литература, музыка, философия, фотография или кинематограф. Мы уже не можем говорить о доминировании какого-то одного жанра или даже вида творчества, способного удовлетворить потребность творческой личности в самовыражении, самопознании. Поэтому особенностями автопортретности XX – начала XXI в. являются коллажность и культурный синтез»²⁶². Терминологическое положение «культурного синтеза» является близким к теоретическому выражению концептуальности, утверждающей в области современного искусства парадигму «неразличимости» средств и методов в построении художественной формы в целях усиления эффекта эмоционально-эстетического воздействия.

Превращение образного искусства в психологическую изографию, раскрывающую характерные черты личности через художественную форму или образ, становится всеобъемлющей тенденцией культурного утверждения в эстетическом сознании, переходящего от содержательности категории «красота» к приоритету категории «интерпретация». В.Ф. Петренко и О. В. Митина в исследовании психологии автопортретного образа указывают на реальность подобного идейного развития в структуре современного искусства: «Координаты конкретного единичного автопортрета в построенном исследователем семантическом пространстве автопортретов

²⁶² Коротенко Е.В. Об актуальных формах автопортретности в культуре XX – начала XXI в // Вестник Белорусского государственного университета культуры и искусств. 2010. № 1 (13). С. 31-36. С. 31.

того или иного художника позволяет получить семантический код (коннотативное значение) автопортрета, облегчающее его содержательную интерпретацию»²⁶³.

Положение «карнавальности» в художественном выражении автопортрета с необходимостью утверждается в содержательном значении не только композиционного замысла, но также в значении интерпретации, без которого данное произведение живописи утрачивает эстетическое значение. О.Д. Кочерга раскрывает особенности современного творчества в изобразительном искусстве: «Тенденции современной живописи заключаются в синтезе чувств, эмоций, ощущений и цвета, и пластики. Каждый творец не слепо отражает окружающую его действительность, а передает свои чувства и эмоции посредством цвета и пластики. В современной живописи нет правил, стерты грани «можно» и «нельзя», нет ограничений в материалах, напротив одно из главных мест занимает эксперимент в творчестве»²⁶⁴. Необходимо отметить, что О. Д. Кочерга также, как и Е. В. Коротенко, формулирует понятие «синтеза» в качестве одной из главных тенденций современной живописи, но с тем различием, что совершает установление синтеза экспрессивности в структуре методов воплощения в отличие от синтеза формы у Коротенко. Характер творческого эксперимента, получившего распространенное действие в видовой области современного искусства, отражает поиск нового идейного воплощения художественной формы не только в структуре эстетического текста произведения, но определяет изменение сознания самого автора, совершающего поиск нового взгляда на собственный образ в предметном мире искусственного выражения. Подобная творческая интенция полагает установление исследовательской перспективы в области живописи через психологию личности, которая имеет возможность

²⁶³ Петренко В.Ф., Митина О.В. Автопортрет как форма рефлексии и самопознания // Петербургский психологический журнал. 2016. № 17. С. 16-47. С. 43.

²⁶⁴ Кочерга О.Д. К вопросу о тенденциях современной живописи (на примере творчества Зураба Церетели) // Интеграция педагогической науки и практики в контексте вызовов XXI века. Сборник научных трудов по итогам международной научно-практической конференции. Ростов-на-Дону, 2024. С. 161-168. С. 167.

обратиться к историческому значению «карнавала» или «смеховой культуры», сопряженных с ограничением критического отношения к авторскому произведению через исключение рационального обоснования. М. А. Китаева раскрывает в контексте исследования современной живописи некоторые структурные значения в построении художественной формы: «Постижение живописи должно происходить не через рациональное осмысление, но через центры восприятия зрителя, работать с его восприимчивостью. Картина совсем отходит от критериев объективности и становится итогом субъективного переживания – художника, пока он над ней работал, и зрителя, пока он на нее смотрел. Таким образом, абстрактный экспрессионизм уходит от оценочности, ведь измерить внутреннее состояние субъекта невозможно, его можно только почувствовать»²⁶⁵. Утверждение М. А. Китаевой определено гипертрофированным теоретическим значением чувств восприятия в экспозиционном пространстве современного произведения, обладающего, согласно утверждению, исключительно субъективной стороной. Данное суждение является гипотезой, которая не подтверждается на примере живописи в характерных чертах «карнавального ритма», обладающего в художественном тексте иллюзией восприятия, но не отрицающего ни реальность субъекта действия в проявлении карнавала, ни объекта выражения в виде изобразительной маски. Разделение восприятия на чувственное и рациональное есть категориальная условность.

Уровень сложности построения художественного образа в живописи на основании психологической сущности «отзеркаливания сознания» исследует в статье О.А. Кривцун, раскрывая, что: «Самая трудная задача любого художника – суметь транспонировать свой воображаемый образ в образ художественно-языковой. В итоге единственность художнического претворения всегда есть результат прохождения через серию идентификаций.

²⁶⁵ Китаева М.А. Современная живопись. Абстрактный экспрессионизм // Традиции и инновации в строительстве и архитектуре. Архитектура и градостроительство. сборник статей 78-ой всероссийской научно-технической конференции. Самара, 2021. С. 1002-1008. С. 1004.

Черновики, этюды, повторения автопортретов – свидетельство того, что запечатленный результат, как правило, неустойчив: даже едва заметные сбои во внутреннем самочувствии, в силу самовнушения автора ведут к рассогласованию самоконцентрации и исполнения. Художник постоянно стремится воспринять и бесстрастно оценить рождающийся художественный образ как ЧУЖОЙ. В данном случае принято говорить, что внутри художника пробуждается деятельность так называемого “отзеркаленного сознания”, включающая режим самокоррекции и самоисправления, который безмерно помогает творцу в каждом виде искусства»²⁶⁶.

Представление о «чужом» в творческой психологии обращено к собственной личности автора, который стремится принять условие карнавального маскарада, чтобы отыскать собственное отличие от общего контекста художественных значений, созданных им же самим. Характер авторского созидательного действия по отношению к собственному произведению в форме «вычитывания» или «всматривания» определяет структуру сознательного дуализма, при котором возможно проявление карнавального действия. Пристальное «самонаблюдение» в процессе редакции произведения искусства приводит к желанию интеллектуального тождества мастера с текстом, которое в полноте своего изложения теоретически (и практически) недостижима.

Возможно предположить, что уровень «карнавальности», возникающий на каком-то из этапов редакции, есть характерная черта каждого произведения искусства, когда художник достигает границ собственной способности в стремлении к идейному тождеству с произведением, получающего в финальном акте авторскую эстетику карнавальной маски. Особым психологическим выражением в идейном пространстве подобной эстетики обладает автопортрет, пределы художественной коррекции которого сформулированы желанием авторского «самоузнавания». Интересным в

²⁶⁶ Кривцун О.А. Художник. Феномен зеркала // Человек: иллюстрированный научно-популярный журнал, 2018, №. 3 (Май-Июнь). С. 54-67. С. 55.

ракурсе психологического определения автопортретного произведения является исследование Т. М. Нетусовой, предложившей на основании социологического анализа следующее умозаключение: «В результате было установлено, что типичный современный автопортрет является некоей визуальной рефлексией синергии двух составляющих личности по концепции Дж.Г. Мида, а именно внутренней индивидуальности – «I» и множеством ожиданий – «Me». Но при этом большая часть портретов все же изображает маски или принятые роли»²⁶⁷. Вопрос о разделении портретов на «маски и роли» определен культурой социального пространства, в котором каждый человек обладает приписанным и достигаемым статусом собственного положения с характером ролевых отношений. Невозможно предположить отсутствие какой-либо социальной роли за любым представителем человеческого общества, если данные его представитель действительно является человеком в общепринятом значении. Главным в структуре автопортрета является не вопрос о роли, а вопрос о психологическом желании реального совпадения личности с художественным текстом собственного произведения живописи. Именно в данном идейном отношении приведенные в фрагменте текста статьи английские личные местоимения становятся условием карнавального выражения в качестве «лингвистических масок» – субъектного «I» и объектного «Me». Возможно перефразировать в ракурсе идеи «карнавальности» настоящего параграфа социологическую концепцию Дж. Г. Мида, приведенную в статье Т. М. Нетусовой, – множество объектных ожиданий, скрытых на картине в иллюзии маски «Me», определено одним субъектным существованием психологического «I».

Необходимо отметить, что лингвистический пласт психологического раскрытия в структуре художественного образа автопортрета может рассматриваться исключительно в предметном отношении дополнительного биографического сопоставления, когда дневники авторских записей соотносят

²⁶⁷ Нетусова Т.М. Автопортрет как особая форма визуальной самопрезентации: социологический анализ // Гуманитарные, социально-экономические и общественные науки. 2015. № 6-1. С. 169-171. С. 176.

с временем создания произведения. Подобное условие создает исследование третьего параметра в системе субъект-объектных отношений – пространства сознания, в котором совершался поиск выразительных черт образа и средств к его воплощению. Реальность художественного контекста живописи не требует лингвистической трансляции в качестве интерпретационного выражения сформулированного в изобразительных средствах произведения, за исключением случая, когда вопрос определен названием картины, отражающей дополнительное авторское идейное предопределение к прочтению сюжета представленной композиции.

Л. Н. Гранкина указывает на важное значение эстетического самосознания в формировании автопортрета: «Культурный смысл автопортретного опыта трансформируется от актуализации самосознания, как сознания всеобщности в рамках традиционной культуры к доминированию авторской саморефлексии в познании внешнего мира, характерном для культур креативного типа»²⁶⁸. Терминологическое положение «саморефлексии» обусловлено удвоением «лингвистической сущности» (по Оккаму)²⁶⁹ – рефлексия не требует дополнительной «самости», но движение художественного образа автопортрета от реальности авторского ментального ощущения собственного сознания к объективной эстетической предметности собственной телесной формы – факт неоспоримый.

Соответственно, автопортрет обретает «карнавальность» своего внешнего выражения в процессе рефлексии художником собственного сознания, отражающего через психологию личности экспрессию мира чувств, мира, о котором говорит А. Г. Габричевский в исследовании портретного жанра: «В этой экспрессивной сфере и заключается наиболее специфическая задача портретности. Изображаемый на картине человек получает свою индивидуальную статическую характеристику в изобразительных и

²⁶⁸ Гранкина Л.Н. Автопортрет как изобразительная форма // Перспективы развития науки в современном мире. Сборник статей по материалам VIII международной научно-практической конференции. В 3-х частях. 2018. С. 85-91. С. 89-90.

²⁶⁹ Не следует множить сущее без необходимости

конструктивных формах, свою “биографию” же, свое “временное” четвертое измерение от всей той экспрессивной динамики, которая налагает свой след и преобразовывает как изображение, так и как построенную вещь»²⁷⁰. Экспрессивная динамика по А. Г. Габричевскому является основным «измерителем» художественного образа в портретном жанре, мир эстетики которого определен выражением лица портретируемого. Возможность совершить изменения образа в портрете по собственному идейному взгляду на основании чувства «экспрессивной динамики» обусловлена существенными ограничениями, требующими либо согласие представителя-модели, либо принадлежность данного персонажа к общему социальному пространству на правах близкого человека. Невозможно исказить портретное лицо «другого» (постороннего) без добровольного согласия, чтобы не нанести обиду личности. Совершенно обратная ситуация возникает в случае собственной персоны художника, когда возможности «экспрессивного раскрытия» собственного портретного облика являются практически неограниченными ни в художественных средствах достижения эстетической цели, ни в форме образного выражения. Подобная экспрессия, выраженная в структуре автопортрета, становится близкой к положению карнавала, в сюжетных границах которого существует свобода действий безотносительно к существующим этическому и эстетическому регламенту. Общепринятое представление о красоте в канонах построения художественной формы устраняется в процессе «карнавального» взгляда на образы искусства до уровня личного психологического желания, выраженного на полотне в определенном колористическом ритме, свободном масштабе, композиционной структуре, сюжетном характере...

С. М. Грачева в исследовании портретного жанра современной российской живописи указывает на подобный характер свободного композиционного и сюжетного раскрытия художественного образа:

²⁷⁰ Габричевский А.Г. Портрет, как проблема изображения / Искусство портрета. Сб. ст. под ред. А.Г. Габричевского. М.: Работник Просвещения, 1927. С. 53-75. С. 66-67. С. 72.

«Репрезентативный портрет в современном искусстве трансформируется иногда в иные формы, переживая некие инверсии. В условиях постмодернистской парадигмы репрезентативный портрет превращается в портрет-перевертыш, нередко наполняясь иронией, доходящей до сарказма. Так, В.Дубосарский и А.Виноградов создают псевдо-репрезентативные портреты-провокации, портреты-инверсии, в которых известные исторические персонажи предстают в утрированном образе, с сатирическими коннотациями»²⁷¹. Положение «трансформации» становится теоретической частью в структуре современной живописи, эстетическое пространство которой обусловлено поиском новых художественных идей в построении уникального произведения. Желанием художника создать новый неповторимый образ определено все мировое искусство, развивающее постоянство психологического отношения между автором и изобразительной формой, философскую сущность которой отразил М. М. Бахтин: «Форма выражает только внутреннее того, кто облечен в эту форму, есть чистое само выражение (самовысказывание). Форма героя выражает только его самого, его душу, но не отношение к нему автора, форма должна быть обоснована изнутри самого героя, герой как бы сам порождает из себя свою форму – как адекватное выражение себя»²⁷². М. М. Бахтин установил данное положение художественной формы героя в области литературного произведения, но характерные значения структуры психологических отношений, возникающих в позиции «автор произведения – герой произведения», являются эквивалентными позиции «художник – автопортрет» в области живописи.

Обратимся к автопортретам петербургских художников, воплотивших в границах рассматриваемого жанра живописи условие «карнавального» действия. Положение карнавального сюжета в автопортрете, согласно

²⁷¹ Грачева С.М. Портретный жанр в современной российской живописи // Петербургские искусствоведческие тетради. 2023. № 72. С. 43-54. С. 48.

²⁷² Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической действительности / М.М. Бахтин. собр. соч. в 7 т. Т. 1. Философская эстетика 1920-х годов. ред. Е.А. Гришина. М.: Языки славянской культуры, 2003. 955 с. С. 69-263. С. 96.

институционально-теоретической позиции данного исследования, определено проекцией следующих значений, устанавливающих принцип эмпирического отбора произведений живописи:

- осознанное искажение собственного художественного образа как на идейном основании, отражающем какую-либо персональную психологическую или социальную характеристику, так и без дополнительных значений, сформированных ситуативной моделью визуального самовосприятия;

- развитие на полотне композиционного замысла, поглощающего своей идейной значимостью структуру автопортретного выражения;

- формирование гипертрофированных элементов художественного образа, утрачивающего вследствие данного действия эстетическую реалистичность.

Художник А. В. Румянцев создает два интересных автопортрета в различные периоды времени: первый на границе столетий – в 2000 г. (Илл. 231) и второй в 2006 г. (Илл. 232).

Первый автопортрет 2000 г. (Илл. 231) выполнен в прямоугольном вертикальном формате, это погрудное изображение. Художник в колористическом решении образа выбирает коричневую палитру, формирующую чувственную зрительскую экспрессию при единстве с формой портретного лица, которое создано в гипертрофированных вытянутых линиях.

Данный автопортрет возможно отнести к вышерассмотренной типологии философско-лирического, но вопрошание самого себя совершается на основании комического откровения – мастер создает проекцию автопортретного взгляда на самого себя через немного сдвинутые очки, словно желает лучше рассмотреть собственную персону через художественное произведение. Возникает сюжет карнавального действия, при котором единство коричневой палитры с выразительностью взгляда формирует симпатию зрительских эмоций, направленных на позитивный поиск психологического обоснования данного портретного образа. Коричневый цвет

не формирует портретное выражение, а словно «высекает» образ из общего фона произведения подобно скульптору.

Второй автопортрет 2006 г. (Илл. 232) также определен прямоугольным вертикальным форматом, но уже поколенного изображения. Фигура художника обладает в некоторой степени схематизмом своих внешних черт, через которые просвечивается бледно-розовый фон композиции. Голова сформирована угловатыми линиями, лицо определено цветовым контрастом в неразличимости эстетического прочтения. Руки изображены раскрытыми ладонями вверх в жесте немом вопрошания, подобного на первой картине, но в семиотическом переходе от эмоционального плана мимики лица к телесно-знаковому выражению. Данная картина имеет собственное название «Меланхолия (автопортрет)», именно название создает начальный уровень прочтения художественного образа и полагает условие карнавального действия. Меланхолия в переводе с греческого означает «черная желчь» и в своем понятийном содержании отражает представление о мрачном психологическом настроении, тоске, унынии... – визуальное положение образа в автопортрете создает условие зрительского прочтения подобного настроения. Эстетическое сознание художника (без исключения) воспринимает окружающий мир и его значения (осознанно или на уровне подсознания) через цвет и свет, значение тайного или сакрального слова преломляется через выразительность действия краски (у музыканта через ноты) – на картине имеется единственный черный цвет, совпадающий с названием произведения, – это контурные линии внешней формы художника. Меланхолия получает собственную маску в карнавальной игре – тело художника. Соответственно, тоска, мрачное настроение возникают по причине телесных границ человеческого существования или, другими словами, бранный мир не имеет тождества с миром Высокого духа.

О. А. Кривцун, совершая исследование психологии художника в мире искусства, прекрасно иллюстрирует вышерассмотренный сюжет автопортретной живописи: «Каждый опытный художник прекрасно понимает,

что притягивают не сами по себе красота голоса, рифма, линия, краски, а его собственная человеческая суть, его естество, его Я. В этом кроется причина, почему решающими в искусстве всегда оказываются не владение мастерством, не виртуозная техника, а эмоционально-интеллектуальные накопления внутри художника»²⁷³. Полностью согласится с подобным суждением достаточно сложно, – «эмоционально-интеллектуальные накопления внутри» являются, некоторым образом, важной частью «творческой работы», но мастерство и техника практически всегда отражают необходимый аспект уникального произведения в живописи.

Возможно, что А. И. Зинштейн является одним из самых «карнавальных» художников в неподдельной искренности вечного маскарадного чувства или более точнее – мироощущения. Рассмотрим несколько автопортретов мастера, созданных в 2008 и 2020 гг.

Два автопортрета 2008 года (Илл. 233, 234) определены различным сюжетом, но раскрываются единством карнавального выражения в замысле авторского психологического текста.

Автопортрет 2008 г. (Илл. 233) определен прямоугольным вертикальным форматом головного изображения, в пространстве которого художник отражает свой художественный образ через контрастное действие цвета и схематизм линий лица. Фоновый черный цвет в соотношении с розовым и желтым, формирующих портретный образ, утверждает праздничную невозмутимость души художника при любых внешних обстоятельствах, в которых является важным сохранить форму собственного бытия через выразительность эстетики цвета. Длинные густые и несколько хаотичные мазки кисти с густой краской отражают ритм, создающий представление о таком способе построения, при котором автор в идейном воплощении образа стремился как можно быстрее утвердить действие цвета, а не собственный облик в структуре автопортрета. Словно художник внезапно

²⁷³ Кривцун О.А. Художник. Феномен зеркала // Человек: иллюстрированный научно-популярный журнал, 2018, №. 3 (Май-Июнь). С. 54-67. С. 65-66.

оказался в процессе карнавального движения и пытается обрести маску своего выражения в действии общего маскарада.

Второй автопортрет 2008 г. (Илл. 234) также выполнен в прямоугольном вертикальном формате, но с поколенным изображением фигуры. Произведение имеет авторское название «Автопортрет в красивой рубашке», именно рубашка и становится центром эстетического развития композиционного сюжета. Цветовой ритм здесь изменяется на светлые тона в отличие от вышерассмотренной картины. Главным решением является длинный мазок кисти, формирующий художественный образ в виде чередующихся перпендикулярных и параллельных линий. В данном изображении мастер выглядит в качестве безвольной марионетки с повисшей левой «деревянной» рукой и правой, которую невидимый игрок тянет за фиксирующую нить. Голова склонилась в левую сторону словно в такт движению правой руки, а выражение лица художественно сформировано подобно вышерассмотренному портрету – исключительно схематично, в едва заметных горизонтальных и вертикальных линиях, однотонных с колористическим формированием головы. Действие карнавала переходит от внешнего пространства первого автопортрета к внутреннему второго, утверждая текстом безудержного всеобщего веселья манипуляцию физическим обликом художника.

Третий автопортрет 2020 г. (Илл. 235) – прямоугольного вертикального формата, фигура изображена поколенно. Условный схематизм лица на первых двух картинах сменяется желанием создать некоторую степень эмоциональной выразительности в третьем произведении, обретающем философу культурного постамент. Данная картина называется «Автопортрет с веслом» и осуществляет пародию на художественный образ «гипсового соцреализма» скульптуру «Девушка с веслом» (выполненную в различное время в различных постановках фигуры художниками И. Д. Шадром и Р. Р. Иодко). Соответственно, действие карнавала создает движение от названия произведения, художественное пространство которого

отражает образ мастера, стоящего в белых шортах, сине-полосатой майке и удерживающего в правой руке синее древко весла. Эстетика образа принадлежит стереотипу парковой культуры, развивающей значение спортивной и здоровой жизни человека, вышедшего на прогулку зону культурного отдыха. Подобное условие формирует карнавальное выражение, при котором нет необходимости повторять в собственной судьбе реальный образ надетой карнавальной маски, выраженной, например, в образе шута, Скарамуша, Коломбины или Чумного доктора... главное – принять непосредственное участие в хороводе веселья с исключением серьезности к происходящему, несмотря на возможный факт, что процесс карнавального события есть вся твоя собственная жизнь.

А. И. Зинштейн в своих автопортретах широкими нервными ударами кисти пишет свое лицо внезапными вспышками лиловатых, болезненно желтых и алых оттенков, все вместе они усиливают общий драматизм и в то же время несут собой радость и озорство, например, в картине «Автопортрет Зинштейн» (Илл. 236). Арон Зинштейн написал различные по композиционному замыслу произведения в поджанре автопортрета, но все они обладают особой единой авторской философией «детского разноцветного счастья», которое у художника осталось иногда без указания на время (дату выхода произведения).

М.В. Ермолаева приводит интересную характеристику в исследовании автопортрета, в процессе построения которого «осуществляется сложный процесс самосознания, поскольку личность рождается при решении экзистенциальной задачи освоения и овладения сложностью собственного бытия»²⁷⁴. Подобное утверждение, возможно отнести к творчеству искреннего и простого в идейной репрезентации художника А. И. Зинштейна, но без всякой «сложности собственного бытия» в экзистенциальном прочтении.

²⁷⁴ Ермолаева М.В. Проекция образа «Я» художника в автопортрете // Актуальные проблемы психологического знания, 2023, №1. С. 46-60. <https://mpsuinfo.ru/articles/109/projections-of-the-artist-self-image-in-a-self-portrait>

Петербургский художник В. Н. Лукка создает в 2008 г. автопортрет с авторским названием «Эллинистический автопортрет» (Илл. 237), который выполнен в прямоугольном вертикальном формате, фигура написана во весь рост. Данное произведение обладает двумя существенными характеристиками в проекции эстетического выражения:

- оно имеет отношение к определенному жанру – портрета с указанием на границы авторского волеизъявления – автопортрет;

- оно обусловлено отношением к тексту культурной эпохи – Эллинизм.

Подобные характерные указатели (дейксис – по гр., если придерживаться правил сюжетной игры, установленной автором) формируют условие прочтения картины, раскрывающей заданное названием предпонимание изображенных художественных элементов. Художник стоит во весь рост в набедренной белой повязке на коричневом фоне, опираясь на античную колонну в пространстве терм (бани), храма или собственного дома – данное определение является выразительностью зрительской фантазии, достраивающей композицию по смыслу названия картины. Эстетическая реальность произведения сформулирована бескомпромиссно без-образно, но конструктивно осязаемо, а значит карнавально. Отсутствие понимания факта образной действительности персонажа перед зрителем открывает путь к движению смысла, перебирающего различные возможности в сфере эстетического сознания для совпадения видимого представления с текстом культурных значений. Обрести познание в отношении объекта – найти ключ к его функциональному содержанию, но в процессе карнавала не имеется содержания за исключением обезличивающей тайны видимой маски – покрытое «патиной» лицо автопортрета может отражать маску минотавра, а может в действительности является минотавром. Психология зрителя получает через данный автопортрет «приглашение» на карнавал скрытого замысла, который необходимо отыскать в лабиринте собственного эстетического бытия без какой-либо надежды на нить Ариадны, ибо в

действии карнавала всегда присутствует добровольность участия, а не ссылка на казнь по жребью.

А. Ю. Зорина, рассматривая методологию стилизованного автопортрета, указывает на характерную психологическую черту автора в создании произведения, подобного картине В.Н. Лукки: «Создатель стилизованного автопортрета выбирает ту эпоху или культуру, в которой находит черты, близкие к его характеру, мироощущению, творческим установкам. Решение задач на этом этапе совершается на основе укрепления мировоззренческих представлений о себе и мире, в котором предстоит работать»²⁷⁵. Достаточно сложно привести существенные аргументы к реальности представления о психологической «близости» В. Н. Лукки к выбранной культуре эпохе Эллинизма, но с определенной уверенностью возможно подтвердить про укрепление мировоззренческих задач в структуре эстетического сознания художника.

Петербургская художница О.А. Петрова создает в 2009 году автопортрет (Илл. 238) в прямоугольном горизонтальном формате головного изображения. Художница написала свой образ по центру полотна в контрастном соотношении бледно-голубого цвета лица, красных линз очков и черного берета на голове. Голова изображена в пространстве свободной фоновой безотносительности к фигуре, а лицо напоминает гипсовую посмертную маску. Взгляд художницы за красными световыми очками обладает безжизненностью искусственного выражения с геометрической точность прорисованных зрачков. Положение «манекенности» в изображении подчеркивают волосы, выющиеся отдельной «березовой стружкой» по левому и правому краю картины, и черная, похожая на крюк, круглая клипса в левом невидимом ухе. Единственным визуально-живым действием является легкий дым сигареты в пространстве тотального физического безмолвия, словно в искусственном мире существует степень тайного невидимого присутствия,

²⁷⁵ Зорина А.Ю. Теория диалога – методологическая основа создания стилизованного автопортрета // Академический вестник УралНИИпроект РААСН. 2014. № 1. С. 94-97. С. 96.

способного за маской лица втягивать аромат табака и осуществлять движение дыма в окружающем эстетическом вакууме. Зрительское восприятие, возникающее по художественному основанию изобразительного элемента – дыма от сигареты, получает ощущение интеллектуальной игры, правила которой обусловлены действием карнавала на границе представлений двух культурных миров: реального существующего и тайного запредельного. Карнавальный сюжет предлагает на картине определить отражение жизни в искусственной материи, созданной руками автора по своему подобию. М. М. Бахтин, идея карнавала которого стала структурным элементом в положениях данного параграфа, полагает в создании автопортрета основную творческую задачу, которая находит свое отражение по существу в вышерассмотренном произведении: «Первой задачей художника, работающего над автопортретом, и является очищение экспрессии отраженного лица, устранение размыкающей экспрессивной оценки, а это достигается только тем путем, что художник занимает твердую позицию вне себя, находит авторитетного и принципиального автора, это автор-художник, как таковой, побеждающий художника-человек»²⁷⁶. Экспрессия в автопортрете О. А. Петровой получила визуальное отчуждение вследствие желания мастера раскрыть «твердую позицию» пространственной маски вместо откровения души перед взглядом «постороннего», который никогда не станет «другим» в отношении собственного «Я».

А. П. Зайцев создает в 2015 г. автопортрет (Илл. 239) прямоугольного вертикального формата головного изображения. Широкое вытянутое по пространству полотна лицо в параллельных рассечениях с невыразительным портретным сходством создает условие внешней маски в действии карнавала. Образ желтого черепа, расколотого длинной зигзагообразной линией в двух местах и удерживаемого внешними (математически высчитанными силовыми)

²⁷⁶ Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической действительности / М.М. Бахтин. собр. соч. в 7 т. Т. 1. Философская эстетика 1920-х годов. ред. Е.А. Гришина. М.: Языки славянской культуры, 2003. 955 с. С. 69-263. С. 75.

линиями длинных мазков кисти фиолетового, красного и черного цветов, создает условие рассыпающейся мозаичности, которую необходимо собрать для удержания зрительского мира в процессе созерцательного действия. Художник словно устанавливает невидимое психологическое воздействие на аудиторию в желании быть собранным как «шалтай-болтай, который сидел на стене». Подобное предположение находит косвенное подтверждение в точках и линиях, указывающих на когда-то целостное единство одной формы – самые очевидные две отчетливые точки, подкрашенные синим, находятся в области художественно отсутствующих зрачков глаз, общая горизонтальная линия которых в пределах геометрии лица нарушена. Колористический ритм основной триады цветов в верхней части полотна (красный, желтый, зеленый, обладающих семиотикой светофора) и объединяющий их в единство текста в нижней части картины черный – создает мистический уровень посвящения в тайное знание, доступное только участнику невидимого карнавального действия. Л. С. Выготский привел интересное высказывание в отношении визуальных средств живописи, которые обладают психологическим воздействием на эстетическое сознание: «Всякое произведение искусства таит в себе внутренний разлад между содержанием и формой, и... именно формой достигает художник того эффекта, что содержание уничтожается, как бы погашается»²⁷⁷. Возможно, что именно подобным методом осуществляется выразительность карнавального текста данного произведения в форме автопортрета. Ритм карнавала возможен в прочтении многих произведений отечественного портретного жанра, обусловленного пространством идейного поиска в кисти русских мастеров. С. М. Грачева указывает на характер современного развития данного жанрового направления в живописи: «Современный портретный жанр в российской живописи испытывает определенные трудности, растворившись во множестве разных направлений и видов искусства, активно перерабатывая достижения мировой культуры <...>

²⁷⁷ Выготский Л.С. Психология искусства. М.: Искусство, 1968. 576 с. С. 273.

Следует отметить и изменения, произошедшие в нем, что отражается на расширении типологии портрета, его стилистике и семантике. Возможно, этот жанр стоит на пороге новых открытий, делаясь более разнообразным и стремящимся ответить на многие вопросы современности»²⁷⁸.

А. П. Борков пишет в 2016 и 2017 гг. два автопортрета, определенных композиционным замыслом в характере карнавальной выразительности.

«Автопортрет с собаками» 2016 года (Илл. 165) выполнен в прямоугольном горизонтальном формате. Художник изображен на картине сидящим в желтом большом кресле, одетым в синий костюм с одной черной собакой на руках и второй собакой, расположенной рядом с креслом. Лицо художника сформировано на полотне несколько гипертрофированно густыми пастозными короткими мазками оранжевой краской. Ракурс композиции установлен с небольшим углом, что создает эффект «скатывания» к дальнему плану произведения. Положение карнавала на полотне обусловлено вызывающим цветом синего и желтого, а установление острых углов в линиях фигуры и ракурс композиционного «заваливания» создают иллюзию праздничного аттракциона в круговом движении изображенного пространства. Контрастное сочетание данных цветов отражают чувство внутреннего восторга от пространства собственного бытия – о данном факте говорит смещение менее выразительных красок по периметру полотна за пределами изображенного кресла с сидящим мастером; колористический ритм в движении от образа главного персонажа постепенно ведет к степени обезличивания идейного плана, например, вторая собака практически сливается с цветовой гаммой правой части стены. Российский искусствовед Л. В. Мочалов указывает на творческие особенности художника: «Александр Борков через цвет, через его энергетическое воздействие идет к личностному первооткрытию мира. Ему удастся воскресить в себе непосредственность почти детского приятия всего сущего. Детство тяготеет к веселой, задорной

²⁷⁸ Грачева С.М. Портретный жанр в современной российской живописи // Петербургские искусствоведческие тетради. 2023. № 72. С. 43-54. С. 52.

игре. И художник своими работами легко вписывается в игровую струю сегодняшней культуры..., но при этом – не надевая маски. Его «игра», допуская легкую гротескность, никогда не переходит в ерничество, в пустое пересмешничанье. Глубинно – она серьезна»²⁷⁹. Представления Л. В. Мочалова об отсутствии маски может иметь отношение к общим принципам живописи художника, но в данном автопортрете «игровая струя сегодняшней культуры» утверждена исключительно в положении маски через воздействие цвета, уводящего от фактического восприятия образа автора, и не одной маски, а целого маскарада, за которым расположен факт личной свободы, объединяющей художника и зрителя.

Второй автопортрет 2017 года (Илл. 166) имеет название «Автопортрет с женой» и так же определен прямоугольным горизонтальным форматом (необходимо отметить, что подобный формат является практически «заглавным» в творчестве художника, что создает новый уровень возможного психологического исследования работ мастера). Передний план картины раскрывается изображением фигуры художника и супруги, сидящих за небольшим круглым столом на ярком общем красном фоне художественной композиции. Название произведения «автопортрет» совершенно не совпадает с визуальным планом, в котором лица двух персонажей утверждают неразличимые индивидуальные черты и обладают выразительностью внешней маски. Подобное решение художника – определить эстетику автопортрета через название картины (слово) обладает значением карнавального действия, при котором за скрытой маской может находиться любой человек, а верить в действительность существующего образа приходится только через произнесенное из его уст слова – название.

А.В. Ветрогонский создает в 2017 году (Илл. 240) автопортрет прямоугольного вертикального формата. Мастер изобразил себя погрудно, его фигура словно выглядывает из-за угла на зрителя, неожиданно возникшего

²⁷⁹ Мочалов Л. Выставка живописи Александра Боркова // Галерея «Гильдия мастеров». URL: <https://nev82.art/blog/vystavka-zhivopisi-aleksandra-borkova/> (дата обращения: 20.04.2025).

перед картиной. Колористическое построение обусловлено четырехцветной выразительностью: красный цвет куртки, желтый цвет лица и клетчатого узора на шляпе, черный – контурный и зеленый фоновый в правой части картины. Яркий чистый несмешанный цвет и чрезмерная геометричность формы лица создают условие карнавального прочтения данного автопортрета, который говорит о парадоксальном желании автора быть сокрытым для самого себя, стать неузнанным при случайной встрече в процессе работы над собственным изображением. М. М. Бахтин указывал на подобный литературно-психологический феномен, который может получить перенос из области литературы в сферу автопортретной живописи: «Моя наружность не может стать моментом моей характеристики для меня самого. В категории «я» моя наружность не может переживаться, как объемлющая и завершающая меня ценность, так переживается она лишь в категории «другого», и нужно себя самого подвести под эту категорию, чтобы увидеть себя, как момент внешнего единого живописно-пластического мира»²⁸⁰. Художник А. В. Ветрогонский точно придерживается сформулированного М. М. Бахтиным принципа познания собственного авторского «Я» через внешнее положение «Другого» в образе автопортрета.

Современный художник Елена Г. Эргардт пишет в 2023 г. интересный по композиции «Автопортрет с бабушкой на фоне времени» (Илл. 241). Произведение выполнено в прямоугольном вертикальном формате, фигуры в полный рост. В картине изображены две девочки, сидящие за трапециевидным столом (возможно, представление об обратной перспективе в иконописи), на столе находится огромный ключ, возле стола лежит мяч, за спинами девочек расположена зеленая аллея, а над головами пролетает дирижабль.

Карнавал отражается в структуре композиционного замысла, развивающего особый сюжет визуального прочтения, на основании которого

²⁸⁰ Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической действительности / М.М. Бахтин. собр. соч. в 7 т. Т. 1. Философская эстетика 1920-х годов. ред. Е.А. Гришина. М.: Языки славянской культуры, 2003. 955 с. С. 69-263. С. 76.

возникает зрительская ассоциация двух масок – справа, печальной, трагической с атрибутами пространства статики человеческого небытия (две черные розы, черный бант на голове) и слева, жизнерадостной с двумя белыми бантами в косичках и искусственно «вывернутой» головой с некоторым образом фальшивой улыбкой на лице. Воздушный дирижабль, проплывающий с висящим якорем над головами двух персонажей, напоминает лодку Харона, перевозящего за символическую плату души усопших людей в царство Аида, но самого царства на картине нет, оно не прочитывается в мотиве карнавального сюжета, отражающего визуальную игру двух пространств на фоне времени (точнее, его исчезновении). Также следует обратить внимание на сиденья-пилоны, которые словно врата, приглашающие к началу карнавального действия в зрительской созерцательности – справа пилон прямой, а слева немного скошенный и сидящий на нем персонаж должен скользить, согласно физическим законам мироздания... Мяч перекатывающийся к левой части композиции также разделен положением бытия (белый цвет) и небытия (черный цвет), только зеленые деревья в неувядаемых побегах на ветках говорят о вечной жизни в цикле сменяемых времен. Трапециевидный стол и снова мотив ключа – тайного знания (потайного сознания), как в произведении Ю. В. Вальцефер «Золотой ключик. Автопортрет» (2021), который был рассмотрен в первом параграфе данной главы. Действие карнавала в зрительской реальности отражает факт мнимой действительности – не может быть ясного представления: кто из двух изображенных персонажей автор? Возможно, трагическая маска справа определена обрядовым действием по отношению к усопшему, а жизнерадостная маска слева (с нарушением земного закона физики на скошенном пилоне) является образом вечной радости в пространстве, где больше не существует представлений о юдоли дольного мира.

Необходимо отметить, что Н. П. Бурдин, рассматривая психологию женского образа, заметил интересную характеристику в отношении автопортретной живописи второй половины XX века: «Далеко не все женские

автопортреты XX века укладываются в противопоставление личностных и профессиональных типов. Некоторые художницы создавали изображения себя в таком ключе, что их невозможно однозначно отнести ни к тому, ни к другому вектору направленности»²⁸¹. Подобная статистическая констатация эмпирического материала позволяет сформулировать особую исследовательскую категорию в области женского автопортрета, обретающего драматическую экспрессию чувственного созерцания.

Художник А. В. Ишигенов создает в 2023 г. «Автопортрет в диффузии» (Илл. 242) прямоугольного равностороннего формата, головного изображения. Главная идея художественной композиции – продемонстрировать факт взаимодействия фонового пространства и портретного образа на молекулярном уровне. Лицо художника практически растворяется в пространстве желто-красного фона словно в тигле алхимика. Фон произведения и образ становятся единым сюжетом, в котором главным действующим «персонажем» является внешний уровень художественного текста, поглощающего собственного автора. Подобное эстетическое выражение изобразительной идеи формирует действие карнавала, подменяющего выразительной маской не действующее лицо в составе общего участия, а само окружающее пространство в реверсивном смещении бытия и небытия.

М. М. Бахтин определил подобное «карнавальное» выражение двух сфер, составляющих масштаб культурного мировосприятия в искусстве: «Достаточно проанализировать любое художественное описание действия, чтобы убедиться, что все пластически-живописные образы, характеры этого описания, художественно законченные и убедительные, лежат в уже умершем смысловом контексте жизни, трансгредиентном сознанию действующего в момент его действия, и что мы сами – читатели в цели и смысле действия

²⁸¹ Бурдин Н.П., Новосельцева К.В. История женского автопортрета в XX веке и ее связь с социальными изменениями // Актуальные направления научных исследований: от теории к практике. 2015. № 3 (5). С. 58-59. С. 58.

внутренне не заинтересованы – ведь в противном случае предметный мир действия был бы вовлечен в наше изнутри переживаемое действующее сознание и его внешняя выраженность была бы разложена, – ничего не ждем от действия и ни на что не надеемся в действительном будущем. Действительное будущее заменено для нас художественным будущим, а это художественное будущее всегда художественно предопределено»²⁸². Важным идейным положением в изречении М. М. Бахтина является указание на диалектику двух пространств в эстетическом сознании – художественного текста и момента его реального восприятия; каждое из данных пространств составляет единство культурного существования, создающего условие возможности для интерпретации и рефлексии.

Некоторые произведения художников, которые не рассмотрены в содержании данного параграфа, также обладают идейным направлением карнавального выражения в сфере философско-эстетического прочтения, например: автопортреты, скрывающие истинный облик главного персонажа произведения (его собственного автора) при содействии внешних атрибутов, которые становятся главным смыслом в отражении психологии образа – В. Б. Янкилевский (Илл. 243, илл. 244), Нестор Энгельке (Илл. 245), В. Н. Коневин (Илл. 257), Ю. А. Жарких (Илл. 261), В. С. Михайлов (Илл. 265), Д. А. Коллегова (Илл. 266, илл. 267); автопортреты, комбинирующие реальность и вымысел на основании различных сочетаний как фактической природной формы, так и фантастического или мифологического сюжетного раскрытия – М. Д. Натаревиц (Илл. 246), В. Е. Верещагин (Илл. 259), А. А. Болхонцев (Илл. 260); работы, определенные представлением автопортретного образа в пространстве вечного карнавала окружающей действительности, в которой любой из представителей рода людей является только участником, а не самостоятельным творцом собственного бытия –

²⁸² Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической действительности / М. М. Бахтин. собр. соч. в 7 т. Т. 1. Философская эстетика 1920-х годов. ред. Е. А. Гришина. М.: Языки славянской культуры, 2003. 955 с. С. 69-263. С. 83.

А. С. Заславский (Илл. 247, илл. 248, илл. 249, илл. 250), Ю.А. Межиров (Илл. 251), А.А. Бихтер (Илл. 252, илл. 253, илл. 254); Художники А.А. Загоскин (Илл. 255) и В.Е. Яшке (Илл. 262, илл. 263, илл. 264) создают развитие жанровой интерпретации собственного образа, в сюжетном раскрытии которого главным становится не внешнее сходство портретной и реальной действительности, а окружающий карнавальный замысел объектов внешнего пространства, непосредственно объединенных общей идеей с изображением автора. Необходимо также указать на двух мастеров, которые отражают мотив карнавального прочтения художественного образа через условие пересечения идейных линий религиозного выражения на картине – А. Г. Штерн (Илл. 256) и Л. А. Овчинников (Илл. 258).

Таким образом, положение сюжетного действия карнавала в структуре петербургского автопортрета обретает теоретическую выразительность философы, развивающей содержательные границы в интерпретации художественного произведения. Основной предметной характеристикой автопортрета в типологии карнавального сюжета является эстетическая выразительность маски, образ которой может раскрываться в ракурсе автопортретной живописи как в прямом осознанном значении, сформулированным авторским замыслом, так и в переносном на уровне художественно-эстетического подсознания, скрывающего лицо художника композиционным развитием изобразительного текста. Главные системные элементы построения автопортрета в области философы карнавального сюжета, следующие:

- отсутствие идейного стремления к ясному совпадению линий реального образа и художественного;
- утверждение приоритета композиционного значения над портретным образом (портрет подчиняется внешним значениям композиции, которая становится по идейному выражению более существенной);
- формирование эстетической структуры, при которой изобразительный текст подменяется сюжетной интерпретацией авторского образа на полотне;

- выражение колористического ритма в свободных и чистых ярких красках, создающих эмоциональное воздействие, направленное в области зрительского подсознания к социальному институту «детства», и нивелирующих структурную сложность визуального восприятия тонов и полутонов;

- развитие в пространстве изобразительного текста формы игры, переводящей установленные на полотне значения из семиотического пространства в символические и обратно.

Автопортретный образ в творчестве петербургских художников ХХI в. складывается из теоретического тезауруса отечественной и мировой мысли, направленной на решение построения эстетической формы. Петербургская школа автопортрета обладает художественной выразительностью и стремлением к воплощению высоких нравственных идеалов культуры на основании преемственности русских традиций в живописи. Эволюция автопортрета петербургской живописи определена характерными ключевыми особенностями, составляющими теоретическую «палитру» современного национального искусства: экзистенциальные поиски мастера, аллегорический стиль самовыражения, желание художников раскрывать свой образ в повседневных или исторических реалиях, а также философское отношение к области миропонимания русской души.

В контексте петербургской живописи ХХI века на основании автопортрета возможно установить две характерные линии художественной выразительности портретного образа:

1. Философско-лирический мотив, определенный размышлением о национальной культуре и судьбе русского народа через рефлексию собственного миропонимания в отражении автопортрета.

2. Карнавальный мотив, обусловленный чувственным положением всемирного веселья в действии маскарадного самоузнавания.

Главными принципами философско-лирического мотива в художественно-изобразительной структуре автопортрета являются следующие теоретические пропозиции:

- философская линия образных «рассуждений» в композиционном замысле автопортрета многих отечественных художников воплощается через положения духовных символов русского народа;
- автопортреты обретают сюжетно-композиционную сложность по идейному замыслу в отличие от рассмотренного периода реалистической живописи и направления нонконформизма;
- формируется этическая выразительность семейных ценностей через эстетическое содержание произведения, в пространстве которого единство фамильных уз отражается через красоту национальных религиозных традиций;
- технический уровень выполнения автопортрета обусловлен свободным применением методов и художественно-изобразительных средств построения: от теоретической области «академизма» до уровня «нового авангарда».

Основными положениями карнавального мотива в эстетике петербургского автопортрета являются следующие характерные черты:

- художественный образ автопортрета утверждается положением карнавальной философии, в содержании которой особой атрибутивной ролью обладает значение маски как в прямом фактическом выражении на полотне произведения, так и в переносном, на уровне эстетического подсознания, скрывающего лицо художника масштабом периферийного развития изобразительного текста;
- значение в автопортрете художественного лика начинает уступать главную роль композиционному выражению произведения, в котором карнавальность действия разрушает смысл реальности облика портретируемого персонажа на полотне;
- формирования колористического ритма произведения в большинстве рассмотренных случаев обусловлено применением чистых и ярких красок,

направленных при условии положения контраста на создание мгновенного эмоционального воздействия на зрителя. Совершается стремление к устранению сложности визуального восприятия тонов и полутонов на картине;

- видимость действия творческой «игры» в структуре автопортрета обретает новый сюжетный смысл, при котором зрительскому вниманию требуется стать мыслимым участником карнавала и совершить собственную интерпретацию изображенного лица автора на полотне.

Заключение

Таким образом, в теории современного искусствоведения существуют различные критерии классификации автопортретов по различным видовым основаниям, требующим концептуального пересмотра в направлении к единой эпистемологической структуре. Эволюция автопортрета, то есть исторический путь развития искусства в области портретного жанра, и характерные для каждой эпохи персонажи, стилистические и художественные особенности рассматриваются исследователями параллельно, а релевантные концепции и аналитические суждения нередко определены в независимой, удаленной плоскости.

Общая идейная характеристика петербургской школы автопортрета во второй половине XX – начале XXI века обусловлена следующими ключевыми особенностями: отражение в эстетической форме произведения экзистенциальных поисков мастера, наличие аллегорического стиля самовыражения, проявление склонности художников раскрывать свой образ в повседневных или исторических реалиях, а также соответствие художественного стиля идейным вопросам русского духовного размышления. Особенности петербургской школы живописи, в частности, отличительные черты эволюционного процесса, получили существенный эстетический импульс в 1980-х годах, но продолжают динамично развиваться по настоящее время. Опыт художественного самовыражения и локальный кластер петербургского искусства можно охарактеризовать как прогрессивный и уникальный. Автопортреты ленинградских и петербургских художников демонстрируют многообразную стилистическую выразительность живописи, технические приемы которой сложились в пространстве мирового искусства. Автопортрет в ленинградской реалистической живописи второй половины XX века обусловлен следующими теоретически-художественными и идейно-эстетическими положениями:

- художественный образ в автопортрете определен наличием отношения портретного сходства с автором, декларирующим факт собственного психологически-эмоционального тождества с произведением живописи;
- эстетический облик произведения сформирован на основании продуманной авторской концепции, в художественной структуре которой: постановка фигуры, колористическое решение, структурный состав композиции – есть точное аргументированное идейное решение художника;
- произведения живописи ленинградского периода, мастера которых прошли военный путь в защите Отечества, утверждают через образ автопортрета значение высоких морально-нравственных качеств, обретенных на основании патриотического единства в борьбе за свободу Родины.

Соответственно, культурно-идейная парадигма ленинградского пространства создает условие развитие художественного образа автопортрета через принципы реалистической эстетики, в области которой внешнее сходство автора с собственным портретным изображением является необходимым условием в аксиологии культуры ленинградской живописи.

Автопортрет периода ленинградского нонконформизма определен следующими характерными художественно-изобразительными чертами, сформированными на основании нового эстетического сознания в культурной оппозиции идейному тексту соцреализма:

- реалистичность изображения портретируемого автора начинает утрачивать свою художественную форму в перевес значениям эстетического текста эмоционального выражения, раскрывающегося на полотне произведения гаммой цвета и произвольных линий композиционного замысла;
- идеологической основой автопортрета данного направления становится политический протест доминирующей эстетики соцреализма, в оппозицию которой развивается собственный взгляд на художественный образ в самовыражении;
- академическая система живописи в пространстве адептов нонконформизма начинает восприниматься в качестве «идейно-отраслевого» положения

соцреализма с последующим отрицанием своих теоретических представлений в сторону поиска нетривиальности построения художественного образа;

- семиотика и символика в развитии композиции автопортрета обретает более значительную идейно-выразительную характеристику в отличие от реалистической живописи.

Соответственно, период ленинградского нонконформизма определен идейным отходом от принципов академической живописи на основании формирования нового собственного образа в общем тексте политической эстетики культурного «отрицания».

Автопортрет петербургских художников ХХI века в изобразительном пространстве типологии «философско-лирический мотив» обусловлен следующими художественно-эстетическими и идейными положениями: философское содержание во многих работах данного периода определено аксиологией духовного пространства русской культуры, в области значений которой автор произведения стремится обрести смысл собственной судьбы, отражая на полотне не только портретное выражение, но и идейный путь русского народа; многие произведения обретают сложное композиционно-сюжетное выражение, которое обладает существенным отличием от периодов реалистической живописи и направления нонконформизма; пространство эстетического содержания автопортрета получает через композиционный замысел развитие значения семейных ценностей, которые воплощаются символическим текстом национальных традиций; художественное пространство автопортрета выстраивается на основании принципов свободного сюжетного выбора, при котором реалистичность и ирреальность задуманного произведения определены психологическими мотивами как осознанного выражения, так и чертами бессознательного утверждения; отношением свободного выражения также определена техника выполнения автопортрета, методы и художественно-изобразительные средства, которые получают идейно-теоретические границы развития от академизма до уровня «нового авангарда», но в большинстве случаев с уверенной тенденцией к

образному совпадению автора с обликом портретного изображения. Соответственно, типологическое направление «философско-лирического мотива» в автопортрете петербургских художников ХХI века раскрывается через сущностное размышление о пространстве личной судьбы и ее отношении к высоким символам национальной духовной культуры, раскрывающейся единым композиционно-символическим текстом вместе с портретом художника на полотне.

Автопортрет петербургских художников ХХI века в типологии «карнавального» выражения раскрывается содержательным теоретическим значением изобразительной философии, устанавливающей свободный модус в интерпретации произведения на основании теории «карнавала» М. М. Бахтина. Главными структурными элементами в композиционно-сюжетном развитии автопортрета через философию «карнавала» являются следующие положения: происходит формирование значения маскарадной маски в прямой и переносной эстетике художественного выражения как на основании осознанной авторской идеи, так и на уровне подсознания, скрывающего лицо художника композиционным развитием изобразительного текста; отсутствует идейное стремление к ясному совпадению внешних черт реального образа и художественного с приоритетом подчинения линий формы портретного образа композиционному значению; совершается развитие эстетической структуры, при которой художественно-изобразительный текст начинает подменяться сюжетной интерпретацией авторского образа в портретном произведении; получает развитие колористический ритм произведения через яркие чистые краски в целях усиления эмоционального воздействия на зрителя, чтобы вызвать мгновенную психологическую реакцию за пределами «сложности» визуального восприятия тонов и полутонов; внешняя сюжетная форма культурной категории «игры» обретает действие в замысле композиции, обретающей пространство карнавального маскарада, при котором художественные значения на полотне возможно переводить из семиотического положения в символическое и обратно.

Соответственно, типология «карнавального» автопортрета в живописи петербургских художников ХХI века утверждается через философскую диалектику русской смеховой культуры, отражающей красоту и открытость народного веселья, и концептуальность эстетических взглядов отечественного мыслителя М. М. Бахтина, труды которого позволяют привести выразительность идейного смысла в русской живописи ХХI столетия.

Таким образом, исследовательские задачи, определенные в структуре данной работы, выполнены, установленная цель достигнута.

Список использованной литературы

1. Адашкина Н.Л. автопортрет в советском искусстве // Советская живопись, 76–77. М., 1979. С. 41–55.
2. Аймермахер К. От единства к многообразию. Разыскания в области «другого» искусства 1950-1980-х годов. М.: РГГУ, 2004. 374 с.
3. Алпатов М. Очерки по истории портрета. М.–Л.: Искусство, 1937. 59 с.
4. Алшибай М. Круг. История одной картины в круговороте коллекции. Артгид / [электронный ресурс] URL: <https://artguide.com/posts/1189> (дата обращения: 13.11.2024).
5. Андреева Е.Ю. Художники «газа-невской культуры». Современный ленинградский авангард. Альбом / Авт. ст. Е.Ю. Андреева. Л.: Художник РСФСР, 1990. 21 с., [37] л. ил.
6. Андроникова М.И. Портрет. От наскальных рисунков до звукового фильма М.: Искусство, 1980. 423 с.
7. Анциферов Н.П. Душа Петербурга. Л.: Лира, 1990. 249 с.
8. Арутюнян Ю.И. Концепция автопортрета в европейской гравюре XVII века // Вестник СПбГИК № 1 (54), 2023. С. 110-116.
9. Баранова О. Н. Образ маски в автопортретной живописи // Культура. Духовность. Общество. 2014. № 10. С. 24-35.
10. Бартрум Д. Дюрер. М.: Ниола-Пресс, 2010. 96 с.
11. Басин А. Газаневщина: Газаневская культура о себе. Ленинград-Иерусалим: Abudalo, 1989. 343 с., см. также: Новиков Ю. Четыре дня в декабре // Искусство Ленинграда. 1990. № 1. С. 97-102.
12. Басин Е. Портрет и личность. Об эволюции портрета в западноевропейской живописи конца XIX–XX века // Искусствознание. 2010. № 1-2. С. 356-371.
13. Батракова С.П. Художник XX века и язык живописи: От Сезанна к Пикассо. М.: Наука, 1996. 176 с.

14. Бахтин М. Автор и герой. К философским основам гуманитарных наук / М.Бахтин. М.: Азбука, 1999. 336 с.
15. Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической действительности / М.М. Бахтин. собр. соч. в 7 Т. Т. 1. Философская эстетика 1920-х годов. ред. Е.А. Гришина. М.: Языки славянской культуры, 2003. С. 69-263.
16. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. Рабле и Гоголь (Искусство слова и народная смеховая культура). М.: Языки славянских культур, 2010. 752 с.
17. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе / М.М. Бахтин. собр. соч. в 7 Т. Т. 3. Теория романа (1930-1961 гг.). ред. С.Г. Бочаров, В.В. Кожин. М.: Языки славянской культуры, 2012. С. 69-263.
18. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. М.: Искусство, 1986. 444 с.
19. Бахтияров Р.А. Пути воплощения героического образа в монументальном искусстве Ленинграда в период 1950-1970-х гг. (на примере произведений М.К. Аникушина и А.А. Мыльникова) // Актуальные проблемы монументального искусства. Сборник научных трудов международной научно-практической конференции. СПб., 2024. С. 485-491.
20. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. М.: Искусство, 1996. 239 с.
21. Бердяев Н.А. Философия свободы. Смысл творчества. М.: Правда, 1989. 605 с.
22. Боброва Е.В. Отображение личности художника в его живописном творчестве на примере автопортретов некоторых омских художников // Вестник славянских культур, 2021, Т. 61. С. 308-316.
23. Богемская К.Г. Понять примитив. Самодеятельное, наивное и аутсайдерское искусство в XX веке. СПб.: Алетейя, 2001. 185 с.

24. Боровский А.Д. Художники моего времени: групповой портрет с автором. СПб.: Изд-во им. Н.И. Новикова, 2018. 360 с.
25. Бурдин Н.П., Новосельцева К.В. История женского автопортрета в XX веке и ее связь с социальными изменениями // Актуальные направления научных исследований: от теории к практике. 2015. № 3 (5). С. 58-59.
26. Вальран В.Н. Ленинградский андеграунд. Живопись, фотография, рок-музыка. СПб.: Н. И. Новиков, 2003. 77 с.
27. Васильева-Шляпина Г.Л. Автопортретный жанр в мировом изобразительном искусстве // Вестник Красноярского государственного университета. Гуманитарные науки, 2005, № 6, С. 90–94.
28. Виппер Б.Р. Введение в историческое изучение искусства. М.: Изобразительное искусство, 1985. 288 с.
29. Волошин М. Лики творчества. М.: Наука, 1989. 848 с.
30. Время перемен. Искусство 1960-1985 в Советском Союзе. СПб.: Государственный Русский музей, 2006. 416 с.
31. Выготский Л.С. Психология искусства. М.: Искусство, 1986. 573 с.
32. Высочина Е.И. Образ художника в общественном сознании как научная проблема // Художественное творчество. Л.: Наука, 1982. С. 166-180.
33. Габричевский А.Г. Портрет, как проблема изображения / Искусство портрета. Сб. ст. под ред. А.Г. Габричевского. М.: Работник Просвещения, 1927. С. 53-75.
34. Гердер И.Г. Идеи к философии истории человечества / пер. с нем. А.В. Михайлова. М.-СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2013. 760 с.
35. Горелов М.В. Колористическая и образная символика портретного жанра в творчестве Виктора Попкова// Научный форум: филология, искусствоведение и культурология: сборник статей по материалам XLII международной научно-практической конференции. М., 2020. С. 9-29.
36. Горячева Т.В. Теория и практика русского авангарда: Казимир Малевич и его школа. М.: АСТ, Времена, 2020. 237 с.

37. Гранкина Л.Н. Автопортрет как изобразительная форма // Перспективы развития науки в современном мире. Сборник статей по материалам VIII международной научно-практической конференции. В 3-х частях. 2018. С. 85-91.
38. Грачева С.М. Актуальные вопросы методологии российского академического искусствознания // Journal of Siberian Federal University. Humanities & Social Sciences. 2024 17(7). С. 1225–1234.
39. Грачева С.М. Границы и горизонты реализма в современной петербургской живописи // Актуальные проблемы теории и истории искусства. 2020. № 10. С. 535-545.
40. Грачева С.М. Портретный жанр в современной российской живописи // Петербургские искусствоведческие тетради. 2023. № 72. С. 43-54.
41. Грачева С.М. Современное петербургское академическое искусство. М.: БуксМАрт, 2019. 368 с.
42. Грачева С.М. Традиционное и актуальное в современном академическом искусствоведческом образовании // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. Вып. 12 / Под ред. А.В. Захаровой, С.В. Мальцевой Е.Ю. Станюкович-Денисовой. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2022. С. 802–813.
43. Грачева С.М. Экспериментальное искусство регионов России «второй волны» авангарда // Искусство Евразии. 2022. № 3 (26). С. 106-119.
44. Грачева С.М., Кейран В.В., Межинская В.Р. Выставка дипломных работ выпускников академических вузов в парадных залах Академии художеств - 2022 // Научные труды Санкт-Петербургской академии художеств. - 2023. - №64. - С. 266-283.
45. Гращенко В.Н. Портрет в итальянской живописи Раннего Возрождения. М.: Искусство, 1996. 421 с.
46. Гуревич Л. Арефьевский круг. СПб.: ПРП, 2002. 510 с.

47. Гусев В., Леняшин В. Шестьдесят лет изобразительного искусства Ленинграда. // Гапеева В.И., Гусев В.А., Цветова А.В. Изобразительное искусство Ленинграда. Ленинград, Художник РСФСР, 1981. С. 13-19.
48. Гуссерль Э. Картезианские медитации / пер. с нем. В.И. Молчанова. М.: Академический проект, 2010. 229 с.
49. Даниэль С.М. Заметки о гоголевском «Портрете» // сборник статей к 65-летию Бориса Ароновича Каца. редакторы-составители: Александр Долинин, Илья Дороченков, Людмила Ковнацкая, Наталия Мазур. Санкт-Петербург, 2013. С. 257-270.
50. Даниэль С.М. Термин и метафора в интерпретации живописного произведения // Советское искусствознание. 1986. № 20. С. 255-269.
51. Декарт Р. Рембрандт / пер. с фр. Е. Колодочкина. М.: Молодая гвардия, 2010. 283 с.
52. Дмитренко А.Ф. Чтобы помнили... // Петербургские искусствоведческие тетради. СПб., 2007, Вып. 9. С. 195-202.
53. Дроздова М.А. Эволюция портретных образов К.Ф. Юона в контексте развития русского искусства I половины XX века // Международный научно-исследовательский журнал, 2022. С. 129-132.
54. Ельшевская Г.В. Модель и образ. Концепция личности в русском и советском живописном портрете. М.: Советский художник, 1986. 216 с.
55. Ермолаева М.В. Проекция образа «Я» художника в автопортрете // Актуальные проблемы психологического знания, 2023, №1. С. 46-60.
56. Ершова С., Бахтиярова Р. Игорь Кравцов. Воспоминания. Творчество. Биография. СПб.: АРТИНДЕКС, 2013. 255 с.
57. Ершова С.С. Могилевцев Владимир Александрович. [Электронный ресурс] URL: https://rah.ru/the_academy_today/the_members_of_the_academy/member.php?ID=54046&ysclid=m8ovgp5ucl47910946 (дата обращения: 20.03.2025).
58. Жинкин Н.И. Портретные формы / Искусство портрета. Сб. ст. под ред. А.Г. Габричевского. М.: Работник Просвещения, 1927. С. 7-52.

59. Зедльмайр Х. Утрата середины / пер. с нем. С.С. Ванеяна. М.: Прогресс-традиция, 2008. 640 с., Бюргер П. Теория авангарда. М.: V-A-C press, 2014. 200 с.
60. Зингер Л.С. Автопортрет в советской живописи. М.: Знание, 1986. 54 с.
61. Золотарева Л. Р. Концепция человека в истории художественной культуры // Universum: филология и искусствоведение. 2014. № 9 (11). С. 1-12.
62. Зональная выставка произведений ленинградских художников 1980 года. Каталог. Л: Художник РСФСР, 1983. 80 с.
63. Зорина А.Ю. Теория диалога – методологическая основа создания стилизованного автопортрета // Академический вестник УралНИИпроект РААСН. 2014. № 1. С. 94-97.
64. Иванов С.В. Ленинградская школа и критика концепции «третьего пути» // Петербургские искусствоведческие тетради. Вып. 27. СПб, 2013. С.267-275.
65. Иванов С.В. Неизвестный соцреализм. Ленинградская школа. СПб.: NP-Print Edition, 2007. 447 с.
66. Изобразительное искусство Ленинграда. Каталог выставки. Л: Художник РСФСР, 1976. 326 с.
67. Искусство принадлежит народу. Выставка работ ленинградских художников / сост. Н.Леорова. Л.: Художник РСФСР, 1979. 48 с.
68. Каган М.С. Внутренний диалог как закономерность художественно-творческого процесса // Советское искусствознание. Вып. 19. М. Советский художник. 1985. С. 184-220.
69. Каган М.С. Искусство как феномен культуры // Системный подход и гуманитарное знание. Л.: Изд. ЛГУ, 1991. С. 164-177.
70. Каган М.С. Философия культуры. Становление и развитие. СПб.: Лань, 1998. 448 с.
71. Каган М.С. Философская теория ценности. СПб.: Петрополис, 1997. 204 с.

72. Калитина Н.Н. Автопортреты Густава Курбе // Автопортрет и портрет художника XVIII – XXI вв. сб. мат. Междун. науч. семинара. М., 2010. С. 15-20.
73. Кандауров О. Автопортрет как исповедальный жанр // Красная книга культуры. М.: Искусство, 1989. С. 189-201.
74. Кассирер Э. Избранное. Опыт о человеке. М.: Гардарика, 1998. 784 с.
75. Кейран В.В. Автопортрет "В мастерской" в живописи академических художников второй половины XX - начала XXI века // Современное искусство в контексте глобализации: наука, образование, художественный рынок. Материалы XIV Всероссийской научно-практической конференции с международным участием. Санкт-Петербург, 2024. - СПб.: Санкт-Петербургский Гуманитарный университет профсоюзов, 2024. - С. 95-97.
76. Кейран В.В. Исследование типологии автопортрета в творчестве художника Е.Е. Моисеенко // Культура и цивилизация. 2025. Том 15. № 3А. С. 301-310.
77. Кейран В.В. Исторические аллюзии в автопортретах академических живописцев 1970-2010 годов // Университетский научный журнал. - 2025. - №84. -
78. Кейран В.В. Композиционная идея двух автопортретов В.И. Тютенева // KANT: Social sciences & Humanities. - 2025. - №1 (21). - С. 87-93.
79. Кейран В.В. Образы творцов прошлого в портретной живописи петербургских художников 1980-2010-х годов // Современное искусство в контексте глобализации: наука, образование, художественный рынок. Материалы XIII Всероссийской научно-практической конференции с международным участием. Санкт-Петербург, 2023. - СПб.: Санкт-Петербургский Гуманитарный университет профсоюзов, 2023. - С. 99-102.

80. Кейран В.В. Психология художественного образа в трех автопортретах русского художника С. В. Бакина // Вестник ГГУ. - 2025. - №1. - С. 60-73.
81. Кейран В.В. Теоретическое выражение автопортрета в современном отечественном искусствоведении // Культура и искусство. - 2025. - №2. - С. 39-54.
82. Келли Г. Искусство с 1989 года / пер. Ольга Гаврикова. М: Ад Маргинем Пресс, 2019. 214 с.
83. Киричек А.В. Художественное творчество и личность художника (к вопросу о психологии художественной деятельности) // сб. ст. Проблемы духовной культуры современного российского общества. М.: Академия Гос.службы Мин. РФ, 2010, С. 103-138.
84. Китаева М.А. Современная живопись. Абстрактный экспрессионизм // Традиции и инновации в строительстве и архитектуре. Архитектура и градостроительство. сборник статей 78-ой всероссийской научно-технической конференции. Самара, 2021. С. 1002-1008.
85. Коротенко Е.В. Об актуальных формах автопортретности в культуре XX – начала XXI в // Вестник Белорусского государственного университета культуры и искусств. 2010. № 1 (13). С. 31-36.
86. Кочерга О.Д. К вопросу о тенденциях современной живописи (на примере творчества Зураба Церетели) // Интеграция педагогической науки и практики в контексте вызовов XXI века. Сборник научных трудов по итогам международной научно-практической конференции. Ростов-на-Дону, 2024. С. 161-168.
87. Кривцун О.А. Художник феномен зеркала // Человек. №3 (Май-Июнь), М., 2018. С. 54-67.
88. Крузе С.В. Автопортрет как форма самопознания личности художника дис. ...канд. философских наук: 09.00.13 / С.В. Крузе. Ростов-на-Дону, 2004. 170 с.

89. Кудреватый М. К вопросу о творческом методе Е.Е. Моисеенко. Проблема передачи пространства и времени в живописи Е.Е. Моисеенко // Ассоциация искусствоведов (АИС). Петербургские искусствоведческие тетради. Статьи по истории искусства. 2015. № 33. С. 96-110.
90. Кудрявцева С.В. Независимые художники. Ленинград-Петербург. 1950-1990 // Эрнст Неизвестный и нонконформизм в искусстве СССР. Круглый стол к 90-летию со дня рождения Э. И. Неизвестного, Материалы. Екатеринбург, 2015. С. 22-32.
91. Кулешова А. И., Герасимова М. П. Автопортрет как сублимация в искусстве // Сборник материалов IV Международной научно-практической конференции. Москва, 2024. С. 191-195.
92. Кутейникова Н.С. Воображаемые или реальные портреты? Монотипии Александра Тыщенко // Научные труды Санкт-Петербургской академии художеств. 2023. № 66. С. 158-168.
93. Кутейникова Н.С. Два исследования – одно направление // Петербургские искусствоведческие тетради. Вып. 60. СПб, 2020. С. 237-240.
94. Кутейникова Н.С. Образ Архангела Михаила в работах современных мастеров Санкт-Петербурга // Международной научно-практической конференции. Москва, 2024. С. 42-48.
95. Лагутенкова В.А. Парадокс современной культуры: «Натюрморт-портрет» и портрет «Face-off» // Дом Бурганова. Пространство культуры. 2012 (1). С. 84-103.
96. Ласкин С.Б. Иосиф Зисман. К 90-летию со дня рождения / И.Зисман. СПб.: Авангард на Неве, 2004. 196 с.
97. Левинас Э. Тотальность и бесконечное: эссе о внешности. Вопросы философии. 1992. №2. С.54-67.
98. Левинг Ю. Революция зримого: образы на сетчатке. М.: Новое литературное обозрение, 2018. 424 с.

99. Ленинград. Зональная выставка. Л.: Художник РСФСР, 1965. 252 с.
100. Ленинградские художники. Живопись 1950-1980 годов. Каталог. СПб.: Выставочный центр ПСХ, 1994. 154 с.
101. Лентяшин В.А. Русский импрессионизм: формулы стиля и реальность // Научные труды. 2018. № 44. С. 69-81.
102. Лентяшин В.А. Я не портретист. Я – просто художник // Научные труды. 2015. № 32. С. 131-140.
103. Литовченко Е.Н. Е.Е. Моисеенко. «Коллекция из мастерской». Живопись, рисунок // Научное издание. Монографический альбом. СПб., 2012. 239 с.
104. Лихие 90-е. Свобода без границ. Каталог выставки. МИСП. СПб.: Издательский дом «Манеж», 2019. 317 с.
105. Лоренц К. Обратная сторона зеркала. М.: Республика, 1998. 393 с.
106. Лосев А. Ф., Шестаков В. П. История эстетических категорий. М.: Искусство, 1965. 374 с.
107. Лотман Ю.М. Портрет / Об искусстве. СПб.: Искусство–СПб, 1998. С. 500-518.
108. Лотман Ю.М. Текст как семиотическая проблема // Лотман Ю.М. Избранные статьи. В 3-х т. Т. 1. Таллинн, 1992. С. 129-247.
109. Лугуценко Т.В., Пиченикова С.Г. Нонконформизм как контекст политического и условного постмодерна // Вестник Луганского государственного университета им. В. Даля, 2022, № 12 (66). С. 214-217.
110. Ляшко А.В. Автопортрет как феномен самосознания культуры: дис. ...канд. культурологии: 10.02.03 /А.В. Ляшко. СПб., 2001. 109 с.
111. Манхейм К. Социологическая теория культуры в ее познаваемости / К. Манхейм. Диагноз нашего времени. М.: РАО Говорящая книга, 2010. С. 379-533.
112. Маритен Ж. Ответственность художника // Самосознание европейской культуры XX века. М.: Политиздат, 1991. С. 171-188.

113. Мартин Гейфорд. Модернисты и бунтари. Бэкон, Фрейд, Хокни и Лондонская школа. М.: Ад Маргинем, 2022. 352 с.
114. Медвецкий А.В. Автопортрет как форма самопознания личности художника // Искусство и культура. 2012. № 1 (5). С. 42-47.
115. Мерло-Понти М. Око и дух // Французская философия и эстетика XX века. М: Искусство, 1995. 271 с.
116. Минц З.Г. Поэтика русского символизма. СПб.: Искусство–СПБ, 2004. 480 с.
117. Минц Б.А. Автопортрет как лирический жанр (на материале лирики XX века) // Междисциплинарные связи при изучении литературы. сборник материалов IX Всероссийской научно-практической конференции с международным участием. Саратов, 2023. С. 98-106.
118. Морозов А.И. Художник и мир личности. Творческие проблемы современной советской портретной живописи. М.: Советский художник, 1981. 167 с.
119. Мочалов Л.В. В поисках третьего пути // Петербургские искусствоведческие тетради. Вып. 16. СПб., 2009. С. 215-230.
120. Мочалов Л.В. Выставка живописи Александра Боркова // Галерея «Гильдия мастеров». [Электронный ресурс] URL: <https://nev82.art/blog/vystavka-zhivopisi-aleksandra-borkova/> (дата обращения: 20.04.2025).
121. Мочалов Л.В. Пространство мира и пространство картины. Очерки о языке живописи. М.: Сов. художник, 1983. 375 с.
122. Мукаржовский Я. Исследования по эстетике и теории искусства. М.: Искусство, 1994. 605 с.
123. Муратов А.М. Классическая традиция в современном искусстве // Художник, 1994, № 4. С. 122-135.
124. Муратов А.М. Портрет Маршала победы и классические традиции (художник Василий Николаевич Яковлев) / В книге: Победа – стиль эпохи: Академический взгляд. Коллективная монография по материалам

- Международной научной конференции (19-21 мая 2021 года). М., 2024. С. 176-182.
125. Мусакова О. Н. От русского авангарда к советской неоклассике. Неоклассицизм в России. СПб.: Palace Edition: Graficart, 2008. 215 с.
 126. Найфи Стивен, Уайт-Смит Грегори. Ван Гог. Жизнь: В 2 томах / пер. с англ. О. Якименко, Е. Желтовой; под ред. А. Щениковой-Архаровой. СПб.: Азбука, 2016. 672 с.
 127. Национальный союз пастелистов [Электронный ресурс] // Сергей Бакин. 2021. [Электронный ресурс] URL: <https://pastelsociety.ru/blog/sergey-bakin> (дата обращения: 20.03.2025).
 128. Наш современник. Зональная выставка произведений ленинградских художников 1975 года. Каталог. Л: Художник РСФСР, 1980. 100 с.
 129. Нетусова Т.М. Автопортрет как особая форма визуальной самопрезентации: социологический анализ // Гуманитарные, социально-экономические и общественные науки. 2015. № 6-1. С. 169-171.
 130. Нэсс А. Эдвард Мунк. Биография художника. М.: Весь Мир, 2007. 584 с.
 131. Образ человека и индивидуальность художника в западном искусстве XX века: Сб. ст. / АН СССР, ВНИИ искусствознания М-ва культуры СССР. М.: Наука, 1984. 216 с.
 132. Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. М.: Искусство, 1991. 587 с.
 133. Осенняя выставка произведений ленинградских художников. 1978 года. Каталог. Л: Художник РСФСР, 1983. 44 с.
 134. Перрюшо А. Жизнь Ван Гога. М.: АСТ, 2013. 447 с.
 135. Петренко В.Ф., Митина О.В. Автопортрет как форма рефлексии и самопознания // Петербургский психологический журнал. 2016. № 17. С. 16-47.
 136. Плеснер Х. Ступени органического и человек: Введение в философскую антропологию / пер. с нем. А.Г. Гаджикурбанов. М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2004. 368 с.

137. Портрет современника. Пятая выставка произведений ленинградских художников 1976 года. Каталог. Л: Художник РСФСР, 1983. 48 с.
138. Пригожин И., Стенгерс И. Порядок из хаоса / пер. с англ. Ю.А. Данилова. М.: Прогресс, 1986. 432 с.
139. Проблемы портрета / Материалы научной конференции. М.: Советский художник, 1973. 328 с.
140. Пышный И.Н. Ленинградская школа живописи. Социалистический реализм 1930-1980-х годов. Избранные имена. СПб.: Коломенская верста, 2008. 343 с.
141. Рапопорт А.В. Нонконформизм остается: Санкт-Петербург – Сан-Франциско. СПб.: ДЕАН, 2003. 237 с.
142. Раскин А.Г. Портрет искусствоведа // Петербургские искусствоведческие тетради. Вып. 20. СПб., 2011. С. 7-20.
143. Раскин А.Г. Шаляпин и русские художники. Л.-М.: Искусство, 1963. 164 с.
144. Раш Майкл. Новые медиа в искусстве / пер. с англ. Дарья Панайотти. М.: Ад Маргинем Пресс, 2018. 255 с.
145. Родосская О. Академия художеств в 1920–1930-е годы. // Журнал «Диалог искусств», том 5, 2008. С. 6-13.
146. Рождественская Н.В. Психология художественного творчества. СПб.: СПбГУ, 1995. 271 с.
147. Савчук В.В. Медиафилософия. Приступ реальности. СПб.: Издательство РХГА, 2013. 350 с.
148. Сарабьянов Д.В. Заметки об автопортрете // Искусство, 1986. №7. С. 60-69.
149. Сарабьянов Д.В. К концепции русского автопортрета // Советское искусствознание. 77 (1). М.: Советский художник, 1978. С. 194-209.
150. Сарабьянов Д.В. Русская живопись. Пробуждение памяти. М.: Искусствознание, 1998. 431 с.

151. Свердлова-Александрова А. М. Автопортрет в живописи иркутских художников конца XX века // Искусство Евразии. 2020. № 2 (17). С. 320–336.
152. Северюхин Д.Я. Ленинградский художественный андеграунд 1950 – 1970-х гг. Опыт самоорганизации // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПУ, 2009 (4). С. 150-158.
153. Семенов В.Е. Социальная психология искусства: Актуальные проблемы. Л.: Изд. ЛГУ, 1988. 168 с.
154. Сидоров А.А. Портрет как проблема социологии искусств (опыт проблематического анализа) // Искусство, 1927. Кн. 2/3. С. 5–15.
155. Скиперских А.В. Официальное и неофициальное искусство в «молчащей» культуре: взгляд нонконформистов // Международный журнал исследований культуры, 2018, 1 (30). С. 189-197.
156. Скобкина Л. Герои ленинградской культуры 1950-1980-е. СПб.: ЦВЗ Манеж, 2005. 254 с.
157. Соколов М.Н. Об автопортретном // Соколов М.Н. Вечный Ренессанс. Лекции о морфологии культуры Возрождения. М.: Прогресс-Традиция, 1999. С. 263-270.
158. Сорока А. В. Живопись (портрет). Тольятти: Поволжский православный институт, 2021. 73 с.
159. Станюкович-Денисова Е.Ю. Среди титанов. Тондо Вячеслава Михайлова // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. Вып. 6. СПб.: НП-Принт, 2016. С. 861–863.
160. Стасевич В.Н. Искусство портрета. М.: Просвещение, 1972. 80 с.
161. Тарабукин Н.М. Портрет, как проблема стиля / Искусство портрета. Сб. ст. под ред. А.Г. Габричевского. М.: Работник Просвещения, 1927. С. 159-193.

162. Тома Л.А. К вопросу дифференциации портрета как жанра живописи. - Советское искусствознание. 1977. Вып.1. М.: Советский художник, 1978. С. 233-248.
163. Топоров В.Н. Петербургский текст русской литературы. СПб.: Искусство-СПб, 2003. 612 с.
164. Трифонова Г.С. Живописные автопортреты Ольги Костюк: визуализация мира чувств, мыслей и образов // Искусствознание: теория, история, практика. 2023. № 2 (37). С. 32-44.
165. Тугендхольд Я.А. О портрете // Из истории западноевропейского, русского и советского искусства. М., 1987. 320 с.
166. Турчин В.С. От романтизма к авангарду. Лица. Образы. Эпоха. В 2-х Т. Т. 1. М.: Прогресс-Традиция, 2016. 608 с.
167. Унксова М. Нонконформизм и актуальное искусство. Размышления об истории нонконформизма // Петербургские искусствоведческие тетради. Вып. 27. СПб, 2013. С.103-111.
168. Успенский Б.А. Семиотика искусства. М.: Школа «Языки рус. Культуры», 1995. 357 с.
169. Фриче В. Социология искусства. М.-Л.: Госиздат, 1929. 203 с.
170. Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук / пер. с фр. В. П. Визгина, Н. С. Автономовой. СПб.: А-cad, 1994. 404 с.
171. Хейзинга Йохан. Человек играющий = Homo ludens. Человек играющий: опыт определения игрового элемента культуры. СПб.: Иван Лимбах, 2011. 409 с.
172. Хренов Н. А. Между эстетикой и культурологией: о методологических проблемах современной науки об искусстве // Художественная культура. 2022. (2). С. 56-77.
173. Художники: Автопортрет и портрет в творчестве русских и советских художников / Несброшюр. альбом. Вступ. ст. М.М. Красилин. М., 1985. 28 с.

174. Цирес А.Г. Язык портретного изображения / Искусство портрета. Сб. ст. под ред. А.Г. Габричевского. М.: Работник Просвещения, 1927. С. 86-158.
175. Цыбульский М.Л. контексты живописи: историческая поэтика и современность: монография / М.Л. Цыбульский. Витебск: Издательство УО ВГУ имени П.М. Машерова, 2007. 68 с.
176. Чикова Т.В. Автопортрет в советской живописи: аспекты художественной традиции. 1950-1980-е годы // Научные труды. 2019. № 50. С. 158-165.
177. Чирков В.Ф. Георгий Кичигин: «проблемы человека» и портретный жанр в современном искусстве // Искусство Евразии. 2023. № 3 (30). С. 166-193.
178. Шапошников Б.В. Портрет и его оригинал / Искусство портрета. Сб. ст. под ред. А.Г. Габричевского. М.: Работник Просвещения, 1927. С. 76-85.
179. Шехтер Т.Е. Неофициальное искусство Петербурга (Ленинграда) как явление культуры второй половины XX века. СПб.: СПбГТУ, 1995. 135 с.
180. Шолохова А.П. Художник в зеркале автопортрета: идея и образ в русском искусстве начала XX века// Обсерватория культуры, 2022. №1. С. 77-86.
181. Эмиль Верхарн. Рембрандт: его жизнь и художественная деятельность. СПб.: Издание Акц. Общ. типограф. дела, 1913. 64 с.
182. Ягодовская А.Т. Автор и герой в картинах советских художников. Размышления и наблюдения. М.: Советский художник, 1987. 272 с.
183. Яковлева Н.А. Реализм. Русская живопись: история жанровой системы. М.: Белый город, 2007. 584 с.
184. Яковлева Н.А. Русский живописный исторический портрет. Автореф. дис.... к. искусствоведения. Л., 1973. 29 с.
185. Яременко С.Н. Внешность человека в культуре: дис. на соиск. учен. степ. д.филол.н.: 24.00.01. / С.Н. Яременко. Ростов-на-Дону, 1997. 174 с.

186. Ясперс Карл. Экзистенциальная философия / Смысл и назначение истории. Пер. с нем. М. И. Левина. М.: Политиздат, 1991. С. 386-389.
187. Ankori Gannit. Imaging Her Selves: Frida Kahlo's Poetics of Identity and Fragmentation. Greenwood Press, 2002. 344 p.
188. Becker C. and Livingstone M. David Hockney. Swiridoff Verlag, Künzelsau, 2009. 231 p.
189. Benesch O. Rembrandt: Étude biographique et critique. Genève: Skira, 1957. 156 p.
190. Bikker J., Weber G., Wieseman M., Hinterding E. Late Rembrandt. London: National gallery, 2014. 326 p.
191. Deffebach Nancy. María Izquierdo and Frida Kahlo: Challenging Visions in Modern Mexican Art. University of Texas Press, 2015. 254 p.
192. Eggum Arne. Edvard Munch: Paintings, Sketches, and Studies. New York: C.N. Potter, 1984. 305 p.
193. Feaver William. Lucian Freud. London: Tate Pub, 2002. 248 p.
194. Gracheva S.M. Portrait in Contemporary Russian Painting in the Context of World Art: A Typology of the Genre. Vestnik of Saint Petersburg University. Arts 11, no. 4 (2021): pp. 636–648.
195. Hoban Phoebe. Lucian Freud: Eyes Wide Open. Seattle: Amazon Publishing, 2014. 200 p.
196. L' École de Leningrad. Catalogue. Paris: Drouot Richelieu, 12 Mars 1990. 136 p.
197. L' École de Leningrad. Catalogue. Paris: Drouot Richelieu, 16 June 1989. 96 p.
198. Les Saisons Russes. Auction Catalogue. Paris: Drouot Richelieu, 29 Novembre 1993. 41 p.
199. Luckhardt U. and Melia P. David Hockney: A Drawing Retrospective. London: Thames and Hudson, 1995, 272 p.
200. O'Neill Amanda. The Life and Works of Munch. Bristol: Parragon Book Service, 1996. 88 p.

201. Panofsky E. The Life and Art of Albrecht Dürer. Princeton: Princeton University Press, 1945. 317 p.
202. Schapellhouman M. Rembrandt and the art of drawing. Amsterdam: Waanders Rijksmuseum, 2006. 111 p.
203. Sylvester David. Looking back at Francis Bacon. London: Thames and Hudson, 2000. 272 p.
204. Teresa del Conde. Frida Kahlo: La Pintora y el Mito. Barcelona, 2002. 144 p.
205. Vern G. Swanson. Leningrad – the Capital of the Arts // The Leningrad School of Painting. Essays on the History. St Petersburg, ARKA Gallery Publishing, 2019. P.69-71.
206. Vern G. Swanson. Soviet Impressionism. Woodbridge, England: Antique Collectors' Club, 2001. 303 p.
207. Warhol Andy, Hackett Pat. POPism: The Warhol Sixties. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1980. 344 p.
208. Warhol Andy, Hackett Pat. The Andy Warhol Diaries. New York: Warner Books, 1989. 872 p.
209. Warhol Andy. The Philosophy of Andy Warhol: (From A to B and Back Again). New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1975. 264 p.
210. Wencelius L. Calvin et Rembrandt: Étude comparative de la philosophie de l'art de Rembrandt et de l'esthétique de Calvin. Paris: Les belles-lettres, 1937. 239 p.

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина»

На правах рукописи

Кейран Вадим Вячеславович
**Творческая индивидуальность художника в автопортретах
ленинградских-петербургских живописцев второй половины XX-XXI
веков**

Специальность 5.10.3 – Виды искусства (изобразительное и декоративно-
прикладное искусство и архитектура)

Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения
Том II

Научный
руководитель:
доктор искусствоведения,
профессор, декан ФТИИ
Санкт-Петербургской академии
художеств имени Ильи Репина
С.М. Грачева

Санкт-Петербург
2025

Оглавление**Том II**

<u>Список иллюстраций</u>	3
<u>Альбом иллюстраций</u>	17

Список иллюстраций

1. П. Пикассо. Герника. 1937. Х., м. 349×776. Музей королевы Софии, Мадрид
2. М. Эрнст Око Безмолвия. 1944. Х., м. 110×143. Художественный музей Милдред Лейн Кемпер, Сент-Луис, Миссури.
3. Б.М. Кустодиев. Автопортрет. 1904. Бум., кар. 35х26,4. ГРМ, Санкт-Петербург.
4. Г.В. Сорока. Автопортрет. Вт. полов. 1840-х – нач. 1850-х. Х., м. 44х36. ГРМ, Санкт-Петербург.
5. М.А. Врубель. Автопортрет с раковиной. Конец 1904 – начало 1905. Бум., акв. 58,2х53. ГРМ, Санкт-Петербург.
6. М.В. Нестеров. Автопортрет. 1915. Х., м. 94х110. ГРМ, Санкт-Петербург.
7. М.В. Ломакина. Автопортрет в розовой косынке. 1928. Х., м. 80,5х64,5. ГРМ, Санкт-Петербург.
8. М.В. Нестеров. Автопортрет. 1928. Х., м. 77х75. ГРМ, Санкт-Петербург.
9. И.Э. Грабарь. Автопортрет. 1942. Х., м. 75х57. ГРМ, Санкт-Петербург.
10. Шагал М.З. Прогулка. 1917. Х., м. 170х163,5. ГРМ, Санкт-Петербург.
11. С.А. Павлов. Летняя ночь за Нарвской заставой (Автопортрет). 1923. Х., м. 102х105. ГРМ, Санкт-Петербург.
12. А.П. Брюллов. Автопортрет. 1830. Х., м. 56,5х43. ГРМ, Санкт-Петербург.
13. А.П. Брюллов. Последний день Помпеи. 1833. Х., м. 456,5х651. ГРМ, Санкт-Петербург.
14. В.И. Шухаев, А.Е. Яковлев. Автопортреты (Арлекин и Пьеро). 1914. Х., м. 210х142. ГРМ, Санкт-Петербург.
15. Е.Е. Моисеенко. Автопортрет. 1979. Х., м. 79,5х69,5. ГРМ, Санкт-Петербург.
16. В.В. Ватенин. Автопортрет. 1971. Х., м. 92х64. ГРМ, Санкт-Петербург.

17. А.М. Матвеев. Автопортрет с женой. Возможно 1729. Х., м. 75,5х90,5. ГРМ, Санкт-Петербург.
18. В.Э. Борисов-Мусатов. Автопортрет с сестрой. 1898. Х., темп., м. 143х177. ГРМ, Санкт-Петербург.
19. А.А. Мыльников. Пробуждение (За мир и независимость). 1957. Х., м. 300х280. ГРМ, Санкт-Петербург.
20. А.А. Мыльников. Триптих «Три креста Испании». 1979. Х., м. ГТГ, Москва.
21. А.А. Мыльников. Снятие с креста. 2006. Х., м. 250х200. МАХ, Санкт-Петербург.
22. Ю.В. Калюта. Мадонна. 2004. Бум., сеп., санг. 49х31. Частная коллекция.
23. Ю.В. Калюта. Итальянские комедии. Любовный треугольник. 2014. Х., м. Частная коллекция.
24. Ю.В. Калюта. Разговор в пути. 2016. Х., м. 210х150. Частная коллекция.
25. Р.А. Захарьян. Автопортрет. 1952. Д., м. 40х30. Собственность автора.
26. И.Н. Зисман. Автопортрет. 1953. Х., м. 37х44. Собственность автора.
27. Г.П. Татарников. Автопортрет. 1950. Х., м. ГРМ, Санкт-Петербург.
28. Г.П. Татарников. Автопортрет. 1970-1971. Х., м. ГРМ, Санкт-Петербург.
29. П.П. Белоусов. Автопортрет. 1963. Х., м. 73х91. Саткинский краеведческий музей.
30. П.П. Белоусов. Автопортрет. 1975. Х., м. 64х52. Частная коллекция.
31. Е.Е. Моисеенко. Голгофа. 1987–1988. Х., м. 200х185. ГРМ, Санкт-Петербург.
32. Е.Е. Моисеенко. Спартак. 1986-1987. Х., м. 170х150. ГРМ, Санкт-Петербург.
33. Е.Е. Моисеенко. Голгофа (Распятие). 1976. Х., м. 70х61. ГРМ, Санкт-Петербург.
34. Е.Е. Моисеенко. Автопортрет. Конец 1940-х гг. Х., м. 71х56. Собрание Фонд Е.Е. Моисеенко. Музей Академии Художеств. Санкт-Петербург.

- 35.Е.Е. Моисеенко. В Старой Ладогe (Автопортрет с женой), 1978. Х., м. 110х80. ГРМ, Санкт-Петербург.
36. А.Г. Еремин. Автопортрет. 1952. К., м. 29х22. Частная коллекция.
- 37.А.Д. Романычев. Автопортрет. 1988. Х., м. 60х50,5. Частная коллекция.
- 38.Ю.Н. Тулин. Автопортрет. 1970. Х., м. Из собрания Государственного музейного объединения Художественная культура Русского Севера. Архангельск.
- 39.Ю.Н. Тулин. Автопортрет. 1970-73. Х., м. Частная коллекция.
- 40.О.А. Еремеев. Автопортрет. 50 лет спустя. 1995. Х., м. 100х75. Псковский государственный объединенный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник, Псков.
- 41.О.А. Еремеев. Автопортрет со Светланой. 1989. Х., м. 103х102. Собственность автора.
- 42.А.М. Семенов. Автопортрет. 1962. К., м. 49×36. Частная коллекция.
- 43.И.М. Балдина. Автопортрет. 1954. Х., м. Частная коллекция.
- 44.Я.И. Крестовский. Автопортрет. 1965. Б., с. 415х295. Музей ГБУК ЛО Староладожский историко-архитектурный и археологический музей-заповедник.
- 45.Г.А. Румянцева. Автопортрет, сын Саша и Санди. 1970-е годы. Х., м. 118х80. Частная коллекция.
- 46.Н.Н. Репин. Автопортрет. 1963. К., м. 30×22. Частная коллекция.
- 47.Н.Н. Репин. Автопортрет. 1970. К., м., 50×40. Частная коллекция.
- 48.В.В. Ватенин. Автопортрет с папиросой. 1965. Х., м. Частная коллекция.
- 49.А.А. Мыльников. Автопортрет. 1943. Б.-кар., уг. кар. 40х25. Частная коллекция.
- 50.А.А. Мыльников. Автопортрет. 1945. Б. акв., уг. 35,3х29,7. РАХ, Москва.
- 51.А.А. Яковлев. Сопричастность. 1977. Х., м. 142х232. ГРМ, Санкт-Петербург.
- 52.А.И. Пархоменко. Автопортрет. 1951. Х., м. Частная коллекция.
- 53.В.А. Отиев. Автопортрет. 1959. Х., м. Частная коллекция.

- 54.Б.В. Корнеев. Автопортрет. 1961. Х., м., 100х65. Частная коллекция.
- 55.Б.В. Корнеев. Автопортрет. 1972. Х., м., 45х60. Частная коллекция.
- 56.Е.М. Костенко. Автопортрет. 1974. Х., м. Частная коллекция.
- 57.О.Л. Ломакин. Автопортрет. 1980-е. Х., м. Частная коллекция.
- 58.А.Н. Самохвалов. Человек с шарфом (Автопортрет). 1928. Х., темп. 85х71. ГРМ, Санкт-Петербург.
- 59.В.А. Горб. Автопортрет. 1927. Б., т. 24х19. Частная коллекция.
- 60.В.А. Горб. Автопортрет в бумажной шляпе. 1920-е. Б., кар. 18х24. Частная коллекция.
- 61.В.А. Горб. Автопортрет с женой. 1930-е. Б., кар. 17х14. Частная коллекция.
- 62.С.Г. Невельштейн. Автопортрет. 1932. Б., кар. 43х37. Ивангородский музей, Ивангород.
- 63.С.Г. Невельштейн. Автопортрет. 1935. Б., кар. Частная коллекция.
- 64.В.Ф. Токарев. Автопортрет. 1946. Б., кар. 40х27. Частная коллекция.
- 65.А.Ф. Токарева. Автопортрет. 1940-е. Б., кар. 27х18.5. Частная коллекция.
- 66.О.А. Еремеев. Автопортрет. 1986. Б., гр. кар. 36,6х24,5. РАХ, Москва.
- 67.О.А. Еремеев. Автопортрет. Набросок. 1976. Б., руч. шар. 26х18. РАХ, Москва.
- 68.О.А. Еремеев. Автопортрет. Набросок. 1983. Б., гр. кар. 21х29,7. РАХ, Москва.
- 69.Д.Д. Жилинский. Автопортрет с мамой (Зима на юге). 1974. ДВП, темп. 60х85. Государственное музейное объединение «Художественная культура Русского Севера», Архангельск.
- 70.Д.Д. Жилинский. Автопортрет. 1993. ДВП, м. 52.3х72.3. Институт русского реалистического искусства, Москва.
- 71.Д.Д. Жилинский. Автопортрет с Ниной. 1995-1996. Х., м. 50,5х36,5. Частная коллекция.
- 72.Г.П. Егошин. Автопортрет. 1990-е. Х., масло. 60,5х50. Частная коллекция.

- 73.Г.П. Егошин. Автопортрет. 2003. Х., м. 53х40. РАХ, Москва.
- 74.Г.П. Егошин. Автопортрет. 1963. Х., м. Пермская государственная художественная галерея, Пермь.
- 75.Г.П. Егошин. Автопортрет в узбекском халате. 1989. Х., м. 60х55. Частная коллекция.
- 76.Л.Н. Кириллова. Автопортрет. 1974. Х., м. 100х80. ГРМ, Санкт-Петербург.
- 77.С.Б. Эпштейн. Автопортрет с семьей. 1978. Х., м. Частная коллекция.
- 78.С.Б. Эпштейн. Автопортрет с дочерью. 1981. Х., м. Частная коллекция.
- 79.В.В. Ватенин. Автопортрет в фас. 1962. Х., м. Частная коллекция.
- 80.В.В. Ватенин. Художник и модель. 1967. Х., м. Музей истории искусств XX-XXI веков, С-Петербург.
- 81.В.В. Ватенин. Житие живописца Ватенина. 1968-1973. Х. на к., темп. 100,5х89. Музей искусства Санкт-Петербурга XX-XXI веков, Санкт-Петербург.
- 82.В.В. Ватенин. Автопортрет. 1971. Х. на к., темп. Частная коллекция.
- 83.А. Рапопорт. Автопортрет. 1990. Смешанная техника на мешковине. 48х24. Частная коллекция.
- 84.В. Мымрин. Автопортрет. 1995. Х., м. 76х99. ЦВЗ Манеж, Санкт-Петербург.
- 85.Д. Шагин. Суточные щи. Автопортрет. 1980-е. Х., м. Частная коллекция.
- 86.Д. Шагин. Ты фитилек-то прикрути – коптит! 2014. Х., м. Частная коллекция.
- 87.Г. Гурьянов. Автопортрет. 1990. Х., акр. Частная коллекция.
- 88.Г. Гурьянов. Беляев космонавт. 1986. Х., см.т. 23,5х17,5. Частная коллекция.
- 89.Г. Гурьянов. Маяковский. 1989. К., фл., см.т. 24х17,5. Частная коллекция.
- 90.Г. Гурьянов. Мужская фигура. 1990-е. Х., акр., кар. 150х99. Частная коллекция.

91. Г. Гурьянов. Авиатор. 1997-2002. Х., м. 60х40. Частная коллекция.
92. Г. Гурьянов. Трактористка. 2000-е. Х., акр. 90х60. Частная коллекция.
93. А.Н. Басин. Автопортрет. Нач. 1960-х. Х., м. 36,5х30. Частная коллекция.
94. А.Н. Басин. Автопортрет. 1996. Х., м. 40х50. Музей современного искусства им. Дягилева. Санкт-Петербург.
95. А.Д. Арефьев. Автопортрет. 1950-е гг. Б., ц.к. 19,5х13,7. Музей искусства Санкт-Петербурга XX-XXI веков.
96. А.Д. Арефьев. Распятие. 1954. Бум., г. Собрание Николая и Раисы Благодатовых.
97. А.Д. Арефьев. Прометей. Эскиз. 1965. Бум., цв. кар. ГРМ, Санкт-Петербург.
98. Е. Абезгауз. Автопортрет № 7 на груди Аббы Таратуты. 1974. П., м. 73х52. Частная коллекция.
99. А.П. Белкин. Автопортрет. 1974. Б., т. 44х30,5. Государственный Эрмитаж. Санкт-Петербург.
100. В.В. Гаврильчик. Автопортрет. 1975. О., м. 45х40. Частная коллекция.
101. В.В. Гаврильчик. Автопортрет. 1982. Х., м. 60,5х40. Частная коллекция.
102. А.Б. Геннадиев. Автопортрет. 1978. Лит. 59.5х43.2. Вологодская картинная галерея.
103. А.А. Исачев. Автопортрет. Период не установлен. Частная коллекция.
104. П.Пикассо. Любительница абсента. 1901. Х., м. 73х54. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.
105. О.Е. Григорьев. Автопортрет «Под мухой». 1980. Б., к. Частная коллекция.
106. И.В. Тюльпанов. Автопортрет. 1969. Б., к. 19х28.5. Собственность автора.
107. И.М. Ясеницкий. Автопортрет. Ночной полет лучизм, линейная реальность. 1979. Х., м. 85х65. Частная коллекция.

108. И.М. Ясеницкий. Автопортрет «Курильщик». 1980. ДВП., м. 50х70. Собственность автора.
109. И.И. Синявин. Автопортрет. 1974. Х., м. Частная коллекция.
110. В.М. Рохлин. Автопортрет с женой. 1978. Б., к. Частная коллекция.
111. Б.М. Борщ. Автопортрет. 1998. Х., м. Частная коллекция.
112. Б.М. Борщ. Автопортрет. 2001. Х., м. Частная коллекция.
113. В.И. Яковлев. Автопортрет. 1974. Б., г. Частная коллекция.
114. Г.С. Богомоллов. Автопортрет. 1977. Б., г. 31,2х19,3. Частная коллекция.
115. И.В. Иванов. Автопортрет. 1972. Х., м. Частная коллекция.
116. И.В. Иванов. Автопортрет. 1978. Х., м. Частная коллекция.
117. А. Манусов. Автопортрет. 1976. Х., м. 50,5х40,5. Частная коллекция.
118. А.А. Маслов. Автопортрет. 1975. Х., м. 100х80. Частная коллекция.
119. Г.А. Устюгов. Автопортрет. 1980. Орг., м 28х23. Частная коллекция.
120. Г.А. Устюгов. Автопортрет, лицом к лицу. 2008. Х., кол. 85х75. Частная коллекция.
121. С.В. Бакин. Автопортрет. 1978. Х., м. 60х50. Частное собрание.
122. С.В. Бакин. Автопортрет. 2001. Х., м. 60х50. Частное собрание.
123. С.В. Бакин. Автопортрет. 2019. Х., м. 60х50. Частное собрание.
124. В.Н. Лукка. Автопортрет (с внутренней цензурой). 1988. См., т. 95х60. ГРМ, Санкт-Петербург.
125. В.Н. Лукка. Семейный портрет («Я ничего не помню»). 2007. Частная коллекция.
126. В.Н. Лукка. Автопортрет в старо-голландском стиле. 2013. Орг., см. т. Частная коллекция.
127. В. Михайлов. Спас нерукотворный. 2022. Х., м. 140х100. Частная коллекция.
128. В. Михайлов. Автопортрет. 2014. 154х110. Х., лев., акр. Частная коллекция.
129. Д.А. Шувалов. Спас на Крови. 1999. Х., м. 49,5х69,5. Частная коллекция.

130. Д.А. Шувалов. Исаакиевский собор. 1984. Х., м. 74х69,5. Частная коллекция.
131. А.П. Выстропов. Колодец. Туман. 2001. Б., акв. Частная коллекция.
132. А.П. Выстропов. Колодец. Детство. 2001. Б., акв. Частная коллекция.
133. А.П. Выстропов. Несение креста. 2003. Х., м. Частная коллекция.
134. И.М. Кравцов. Автопортрет. 2010. Х., м. Частная коллекция.
135. К.В. Грачев. Влюбленные. 2006. Х., м. 160х160. Частная коллекция.
136. К.В. Грачев. Юность. 2008. Х., м. 160х160. Частная коллекция.
137. К.В. Грачев. Мечтатели. 2010. Х., м. 160х160. Частная коллекция.
138. Е.В. Грачева. SMS-сообщение. 2009. Х., м. 100х120. Частная коллекция.
139. М.Ю. Моляков. Автопортрет в кабинете пластической анатомии. 2010. Х., м. 72,5х91,3. Частная коллекция.
140. Ю.О. Бехова. Осень. Серия Времена года. 2008. К., м. 48х35. Частная коллекция.
141. Ю.О. Бехова. Ромео. 2004. К., м. Частная коллекция.
142. Ю.О. Бехова. Лютня. 2005. К., м. Частная коллекция.
143. Ю.О. Бехова. Женщина в красном платье. 2011. К., м. Частная коллекция.
144. Ю.О. Бехова. Один день в Голландии. 2001. К., м. Частная коллекция.
145. Ю.О. Бехова. Летний вечер. 2010. К., м. Частная коллекция.
146. Ю.О. Бехова. Июль. 2010. К., м. Частная коллекция.
147. А.Г. Николаева-Берг. Автопортрете в костюме боярышни XVII века. 2014. Х., м. 120х100. Частная коллекция.
148. А.Г. Николаевой-Берг. Российской империи – быть! 2010. Х., м. 120х100. Частная коллекция.
149. А.Г. Николаевой-Берг. Хороший день. 2023. Х., м. 170х110. Частная коллекция.
150. А.Г. Николаевой-Берг. На краю земли. 2023. Х., м. 170х110. Частная коллекция.
151. Т.С. Федорова. Август. 1978. Х., м. 75х90. Частная коллекция.

152. Т.С. Федорова. Портрете с голубой розой и Парижской медалью. 2012. Х., м. 89х60. Частная коллекция.
153. Т.С. Федорова. Мир искусства. Художники. 2014. Х., м. 140х116. Частная коллекция.
154. Т. Федорова. Королевский сад. 2019. Х., м. 130х103. Частная коллекция.
155. И. Зорькин. Автопортрет с сыном. 2025. Х., м. 80х60.
156. И. Зорькин. Москва. 1698 год. 2019. Х., м. Частная коллекция.
157. И. Зорькин. Выборг. 2021. Х., м. 40х50. Частная коллекция.
158. И. Зорькин. Звонница Успенского собора Ростовского Кремля. 2021. Х., м. Частная коллекция.
159. В.А. Могилевцев. Художник. 2000. Х., м. 180х154. Частная коллекция.
160. М. Кудреватый. Автопортрет. 2007. Х., м. Частная коллекция.
161. М.Кудреватый. Эль Греко. 2012. Х., м. Частная коллекция.
162. М.Кудреватый. Микеланджело. Давид. 2014. Х., м. Частная коллекция.
163. М.Кудреватый. Микеланджело. Сотворение мира. 2014. Х., м. Частная коллекция.
164. А.П. Борков. Уроки у господина Матисса. 1989. Х., м. 48х68. Частная коллекция.
165. А.П. Борков. Автопортрет с собаками. 2016. Орг., м. 50х60. Собственность автора.
166. А.П. Борков. Автопортрет с женой. 2017. Х., м. Собственность автора.
167. А.Х. Курбанов. Семья. 2004. Х., м. 160х100. Частная коллекция.
168. А.Х. Курбанов. Давид и Голиаф. 2008. Х., м. 152х152. Частная коллекция.
169. А.Х. Курбанов. Сусанна и старцы. 2008. Х., м. 150х200. Частная коллекция.
170. В.И. Тюленев. Автопортрет со свечой. 1993. Х., м., 45х42. Музей искусства Санкт-Петербурга XX-XXI веков.
171. В.И. Тюленев. Автопортрет с двумя свечами. 1993. Х., м., 65х65. Частное собрание.

172. В. Паршиков. Автопортрет Паршиков. 2009. Х., м. Частная коллекция.
173. И. Музырина. Автопортрет. 2007. Х., м. Частная коллекция.
174. В. Загоров. Автопортрет. 1984. Х., м. 65×48. Частная коллекция.
175. В. Загоров. Автопортрет. 1991. Х., м. Частная коллекция.
176. В. Загоров. Автопортрет. 1997. Х., м. Частная коллекция.
177. В. Загоров. Автопортрет. 2001. Х., м. Частная коллекция.
178. И.Овсянников. Автопортрет. 2017. Х., м. 40х30. Частная коллекция.
179. И.Овсянников. Автопортрет. 2019. Х., м. 60х50. Частная коллекция.
180. И.Овсянников. Автопортрет. 2021. Х., м. 50х50. Частная коллекция.
181. И.В. Кожевников. Автопортрет на фоне красного холста. 2017. Х., м. Частная коллекция.
182. Н. Эверлинг. Автопортрет на детской площадке. 2009. Х., акр. 34,5х50,5. Частная коллекция.
183. Н. Эверлинг. Домой. 2012. Б., акр. 29,5х42. Частная коллекция.
184. О. Хвостов. Автопортрет. 2010. Х., м. 100х80. Частная коллекция.
185. А.Н. Блюок. Ностальгия. 2012-2015. Х., м. 114х146,5. Частная коллекция.
186. А.Н. Блюок. Автопортрет с моделью. 2015. Х., м. 150х100. Частная коллекция.
187. В.И. Тюленев. Полночь. 1990. Х., м. 98х80. Частное собрание.
188. Ю.В. Калюта. Автопортрет на грани веков. 1999. Х., м. 120х105. Собственность автора.
189. Ю.В. Калюта. Автопортрет. Сон в Новогоднюю ночь. 2010. Х., м. 180х200. Частная коллекция.
190. Б.Н. Кузнецов. Автопортрет. 2004. Х., м. Частная коллекция.
191. Я.О. Шкандрий. Автопортрет. 2006. Х., м. Частная коллекция.
192. А.Н. Аверьянов. Автопортрет. 2015. Х., м. Частная коллекция.
193. А.Н. Аверьянов. Автопортрет. 2017. Х., м. Частная коллекция.

194. Винсент ван Гог. Красные виноградники в Арле. 1888. Х., м. 75х93. Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина, Москва.
195. И.В. Овчаренко. Автопортрет. У зеркала. 2020. Х., м. 170х120. Собственность автора.
196. Ю.В. Вальцефер. Золотой ключик. Автопортрет. 2021. Х., м. Частная коллекция.
197. Е.С. Прудникова. Автопортрет. 2021. Х., м. 150х100. Частная коллекция.
198. Д. Кириченко. Автопортрет. Я и мои размышления. 2023. Б., к. Частная коллекция.
199. А.Н. Базанов. Автопортрет на фоне библейского сюжета. Диптих. 2022. Х., м. 145х130. Частная коллекция.
200. Е.А. Ячный. Автопортрет. Рождество. 2018. Х., м. 250х165. Частная коллекция.
201. Г.В. Бернадский. Автопортрет. 1998. Х., м. Частная коллекция.
202. Г.В. Бернадский. Автопортрет. 1995. Б., г. Частная коллекция.
203. Н. Баранов. Вавилон. Художник. Бабочка. 2023. Х., м. Частная коллекция.
204. Ч. Гуткаев. Голгофа. 2016. Х., м. Частная коллекция.
205. Н. Дьякова. Автопортрет в Уэпиле. 2005. Б., акв. Частная коллекция.
206. Н. Дьякова. Автопортрет. Из серии «В ленинградском порту». 1978. Б., акв. Частная коллекция.
207. М.К. Ильин. Monplezir. 2021. Х., м. 120х100. Частная коллекция.
208. М. Логойда. В Петербурге. 2017. Х., м. 72х57. Частная коллекция.
209. Н.Д. Цветкова. Автопортрет. 2017. Х., м. 90х80. Частная коллекция.
210. А. Хачатрян. Автопортрет. 2000. Х., м. Частная коллекция.
211. А. Хачатрян. Автопортрет. 1999. Х., м. Частная коллекция.
212. Н. Шкандрий. Автопортрет. 2003. Х., м. Частная коллекция.
213. В. Загоров. Автопортрет Толстой. 2008. Х., м. 50х40. Частная коллекция.

214. А. Флоренский. Автопортрет с Ольгой. 1978-1979. Х., м. 80х100. Частная коллекция.
215. Белая Агафья. Автопортрет с Сережей. 2019. Х., м. 100х120. Частная коллекция.
216. Л. Бирюкова. Радость Бытия. 2022. Х., м. 150х120. Частная коллекция.
217. Н. Рыжикова. Автопортрет с сыном. 1997. Х., м. 120х140. Частная коллекция.
218. М.С. Давидсон. Автопортрет. 1993. Х., м. Частная коллекция.
219. М.С. Давидсон. Автопортрет. 1950. К., м. 47х35. Частная коллекция.
220. М.С. Давидсон. Автопортрет. Вдова. 1984. Х., м. Тамбовская областная картинная галерея, Тамбов.
221. М.С. Давидсон. Автопортрет. 1973. Х., м. Частная коллекция.
222. Г.А. Савинов. Автопортрет. 1980. Х., м. Частная коллекция.
223. И. Хохрин. Автопортрет. 2009. Х., м. 65х80. Частная коллекция.
224. В.Д. Пивоваров. Автопортрет в юности. 2015. Х., м. 170х130. Частная коллекция.
225. Б. Тальберг. Тет-а-тет. 1977. Х., м. 222х147. ГТГ, Москва.
226. А. Тегин. Автопортрет. 1979. Х., м., тем. Частная коллекция.
227. Боровик В.Л. Автопортрет в мастерской. 2009. Х., м. Частная коллекция.
228. Е.С. Барский. Автопортрет. 2008. Х., м. Музей современного искусства Эрарта, Санкт-Петербурге.
229. И.С. Глазунов. Автопортрет с семьей. 1986. Х., м. Частная коллекция.
230. И.С. Глазунов. Автопортрет. 1999. Х., м. 114х198. Московская государственная картинная галерея народного художника СССР Ильи Глазунова.
231. А.В. Румянцев. Автопортрет. 2000. Х., м. Частная коллекция.
232. А.В. Румянцев. Автопортрет. Меланхолия. 2006. Х., м. 116х74. Частная коллекция.
233. А.И. Зинштейн. Автопортрет. 2008. Х., м. 80х80. Частная коллекция.

234. А.И. Зинштейн. Автопортрет в красивой рубашке. 2008. Х., м. 90х70. Собственность автора.
235. А.И. Зинштейн. Автопортрет с веслом. 2020. Картон, акрил. 47×21. Частная коллекция.
236. А.И. Зинштейн. Автопортрет Зинштейн. 2009. Х., м. Частная коллекция.
237. В.Н. Лукка. Автопортрет Лукка (Эллинистический автопортрет). 2008. Х., м. 60х50. Частная коллекция.
238. О.А. Петрова. Автопортрет. 2009. Х., м. Частная коллекция.
239. А.П. Зайцев. Автопортрет. 2015. Х., м. Частная коллекция.
240. А.В. Ветрогонский. Автопортрет. 2017. Б., к. Частная коллекция.
241. Е.Г. Эргардт. Автопортрет с бабушкой на фоне времени. 2023. К., г. Частная коллекция.
242. А.В. Ишигенов. Автопортрет в диффузии. 2023. Х., м. Собственность автора.
243. В.Б. Янкилевский. Из цикла Автопортреты. 1999. Цв.б., паст., кар. 60х80. Московский музей современного искусства (ММОМА), Москва.
244. В.Б. Янкилевский. Триптих № 14. Автопортрет (Памяти отца). 1987. См. тех. 195х360. ГРМ, Санкт-Петербург.
245. Нестор Энгельке. Автопортрет. 2017. ДСП, эм. 96,5х50,5. Частная коллекция.
246. М.Д. Натаревич. Портрет Пабло Пикссо. 1969. Х., т. Художественный музей, Витебск.
247. А.С. Заславский. Автопортрет. 1984. Х., м. Частная коллекция.
248. А.С. Заславский. Автопортрет во дворе на Петроградской. 2021. Х., м. 90х70. Частная коллекция.
249. А.С. Заславский. Автопортрет. 1964. Б., г. Частная коллекция.
250. А.С. Заславский. Автопортрет. 2012. Х., м. Частная коллекция.
251. Ю.А. Межиров. Арлекин (автопортрет). 2001. Х., м. Частная коллекция.
252. А.А. Бихтер. Автопортрет. 2010. Х., м. Частная коллекция.
253. А.А. Бихтер. Автопортрет. 2012. Х., м. Частная коллекция.

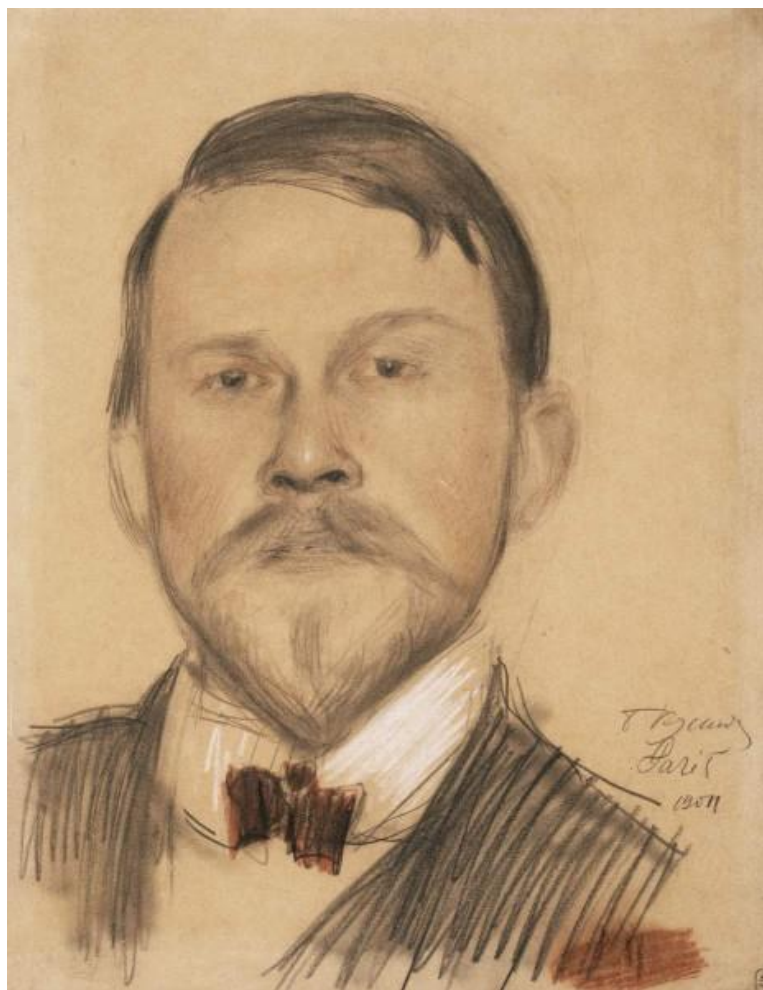
254. А.А. Бихтер. Автопортрет. 2015. Х., м. Частная коллекция.
255. А.А. Загоскин. Автопортрет с луной. 1999. Х., м. 120х160. ГРМ, Санкт-Петербург.
256. А.Г. Штерн. Автопортрет. 1989. Орг., т., кол. Пермская государственная художественная галерея, Пермь.
257. В.Н. Коневин. Автопортрет. 1991. Х., м. 75х95. Частная коллекция.
258. Л.А. Овчинников. Автопортрет. 1989-1991. Х., м. 97х87. Частная коллекция.
259. В.Е. Верещагин. Автопортрет Ольби с маской хозяина. 1993. Х., м. 90х50. Частная коллекция.
260. А.А. Болхонцев. Автопортрет. 1992. Х., м. 90х60. Частная коллекция.
261. Ю.А. Жарких. Автопортрет. 2005. Х., м. 67х25. Частная коллекция.
262. В.Е. Яшке. Автопортрет с котом и попугаем. 1984. Х., м. Местонахождение неизвестно.
263. В.Е. Яшке. Автопортрет. 1966. К., м. 50х33. Частная коллекция.
264. В.Е. Яшке. Автопортрет с Зинаидой. 1990-е. Х., м. 80х50. Частная коллекция.
265. В.С. Михайлов В. Автопортрет. 1998-2006. Х., см. т. Частная коллекция.
266. Д.А. Коллегова. Автопортрет. 2016. Х., м. 150х170. Частная коллекция.
267. Д.А. Коллегова. Автопортрет. 2015. Х., м. 80х100. Частная коллекция.

Альбом иллюстраций

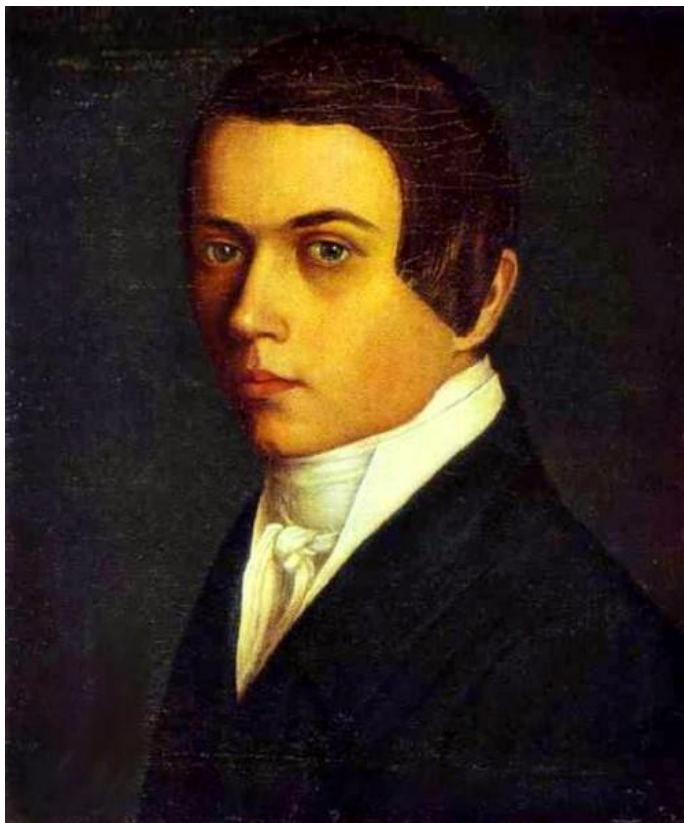
1. П. Пикассо. Герника. 1937.



2. М. Эрнст Око Безмолвия. 1944.



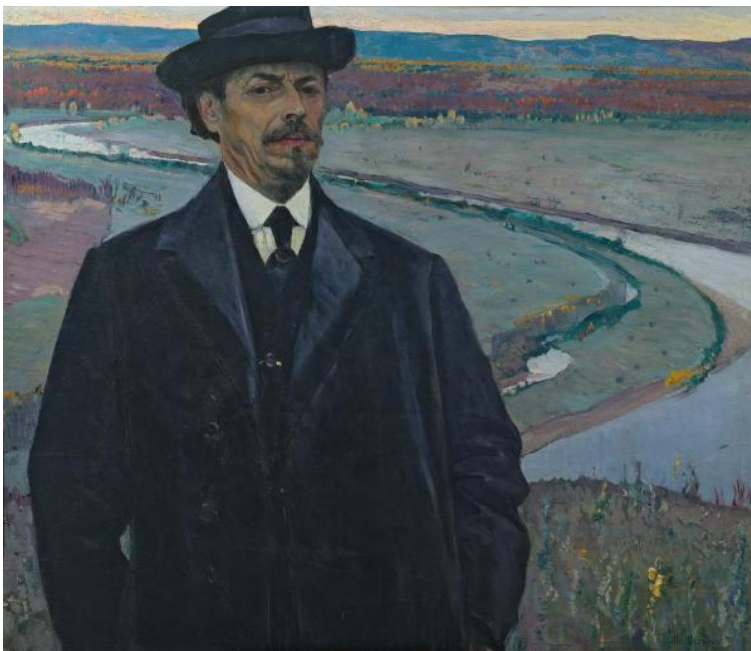
3. Б.М. Кустодиев. Автопортрет. 1904.



4. Г.В. Сорока. Автопортрет. Вт. полов. 1840-х – нач. 1850-х.



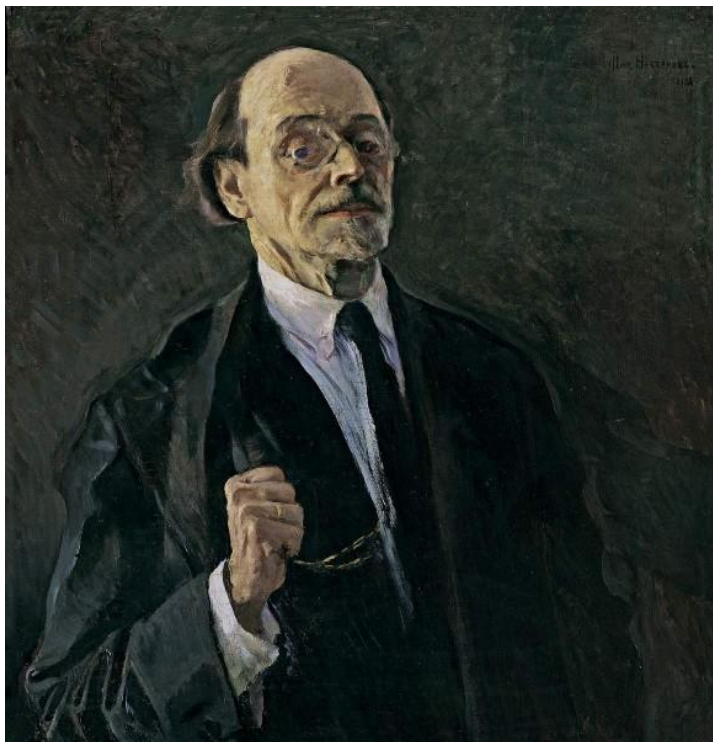
5. М.А. Врубель. Автопортрет с раковиной. Конец 1904 – начало 1905.



6. М.В. Нестеров. Автопортрет. 1915.



7. М.В. Ломакина. Автопортрет в розовой косынке. 1928.



8. М.В. Нестеров. Автопортрет. 1928.



9. И.Э. Грабарь. Автопортрет. 1942.



10. Шагал М.З. Прогулка. 1917.



11. С.А. Павлов. Летняя ночь за Нарвской заставой (Автопортрет). 1923.



12. А.П. Брюллов. Автопортрет. 1830.



13. А.П. Брюллов. Последний день Помпеи. 1833.



14. В.И. Шухаев, А.Е. Яковлев. Автопортреты (Арлекин и Пьеро). 1914.



15. Е.Е. Моисеенко. Автопортрет. 1979.



16. В.В. Ватенин. Автопортрет. 1971.



17. А.М. Матвеев. Автопортрет с женой. Возможно 1729.



18. В.Э. Борисов-Мусатов. Автопортрет с сестрой. 1898.



19. А.А. Мильников. Пробуждение (За мир и независимость). 1957.



20. А.А. Мыльников. Триптих «Три креста Испании». 1979.



21. А.А. Мыльников. Снятие с креста. 2006.



22. Ю.В. Калюта. Мадонна. 2004.



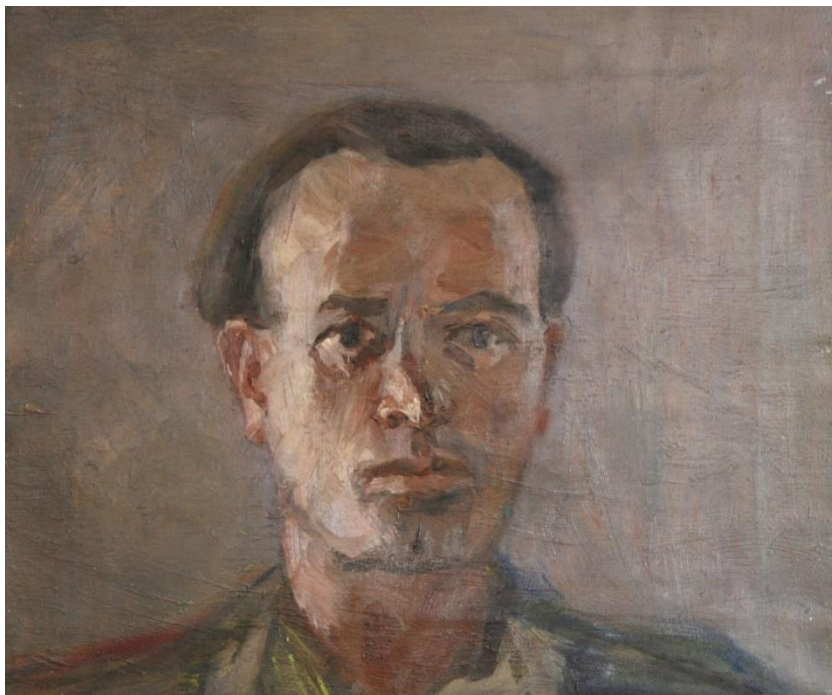
23. Ю.В. Калюта. Итальянские комедии. Любовный треугольник. 2014.



24. Ю.В. Калюта. Разговор в пути. 2016.



25. Р.А. Захарьян. Автопортрет. 1952.



26. И.Н. Зисман. Автопортрет. 1953.



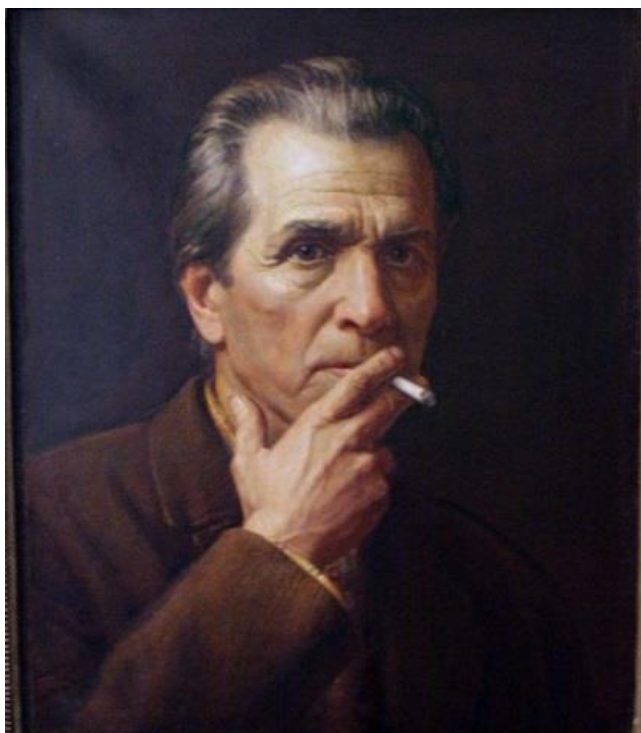
27. Г.П. Татарников. Автопортрет. 1950.



28. Г.П. Татарников. Автопортрет. 1970-1971.



29. П.П. Белоусов. Автопортрет. 1963.



30. П.П. Белоусов Автопортрет. 1975.



31. Е.Е. Моисеенко. Голгофа. 1987–1988.



32. Е.Е. Моисеенко. Спартак. 1986-1987.



33. Е.Е. Моисеенко. Голгофа (Распятие). 1976.



34. Е.Е. Моисеенко Автопортрет. Конец 1940-х гг.



35. Е.Е. Моисеенко В Старой Ладогe (Автопортрет с женой), 1978.



36. А.Г. Еремин. Автопортрет. 1952.



37. А.Д. Романычев. Автопортрет. 1988.



38. Ю.Н. Тулин. Автопортрет. 1970.



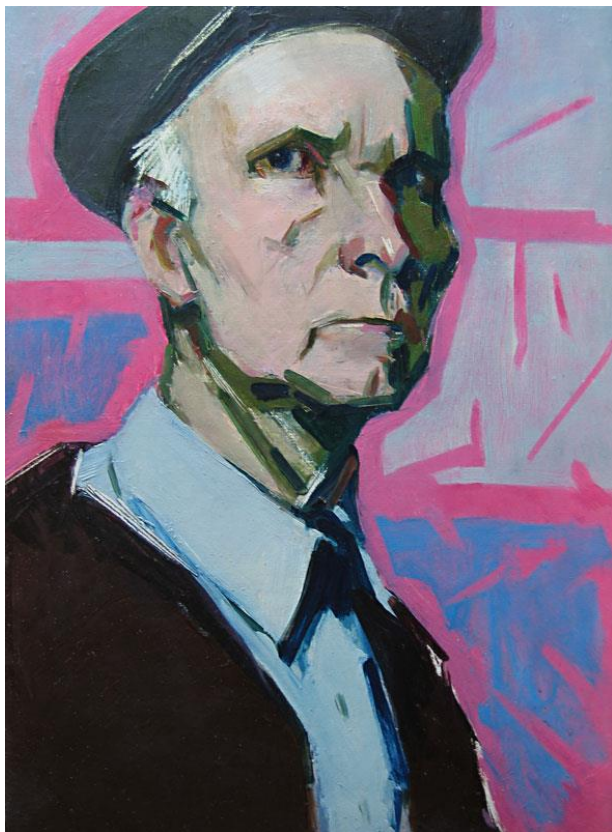
39. Ю.Н. Тулин. Автопортрет, 1970-73.



40. О.А. Еремеев. Автопортрет. 50 лет спустя. 1995.



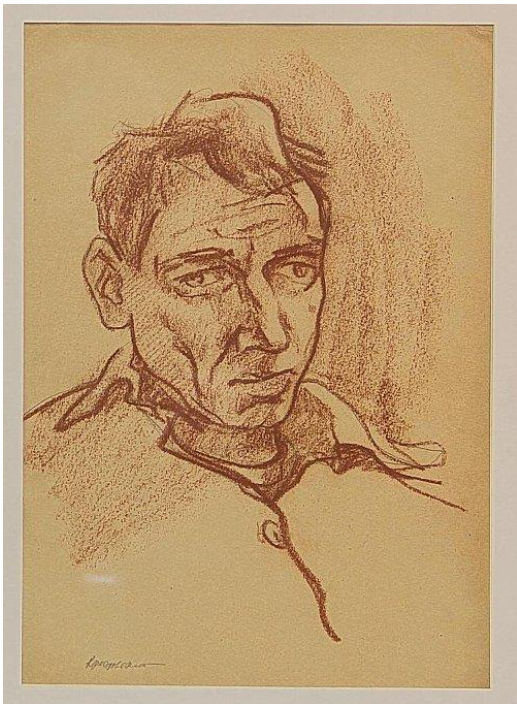
41. О.А. Еремеев. Автопортрет со Светланой. 1989.



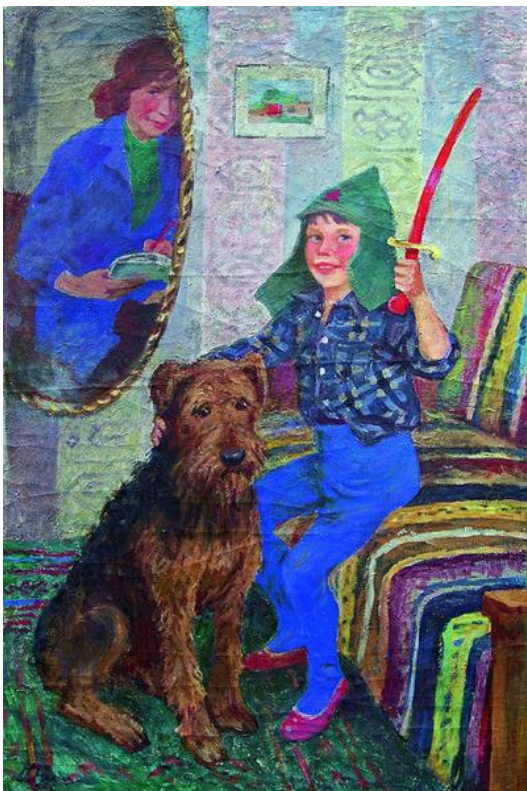
42. А.М. Семенов. Автопортрет. 1962.



43. И.М. Балдина. Автопортрет. 1954.



44. Я.И. Крестовский. Автопортрет. 1965.



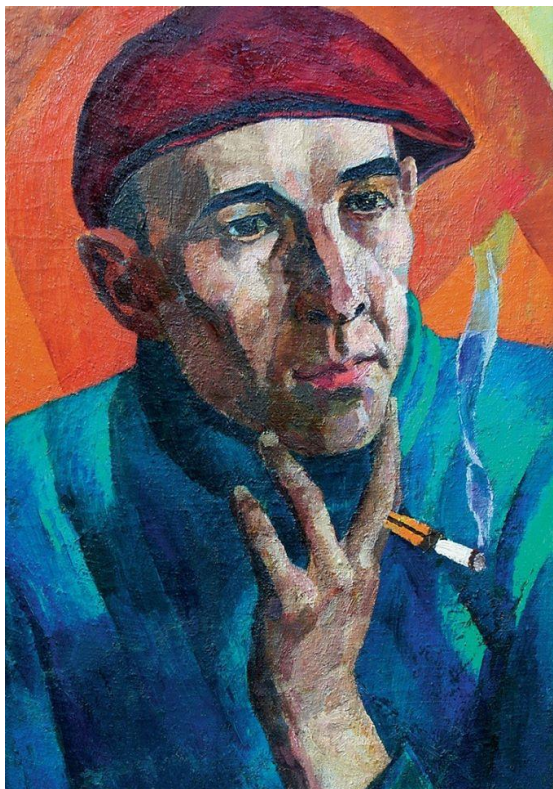
45. Г.А. Румянцева. Автопортрет, сын Саша и Санди. 1970-е годы.



46. Н.Н. Репин. Автопортрет. 1963.



47. Н.Н. Репин. Автопортрет. 1970.



48. В.В. Ватенин. Автопортрет с папиросой. 1965.



49. А.А. Мыльников. Автопортрет. 1943.



50. А.А. Мыльников. Автопортрет. 1945.



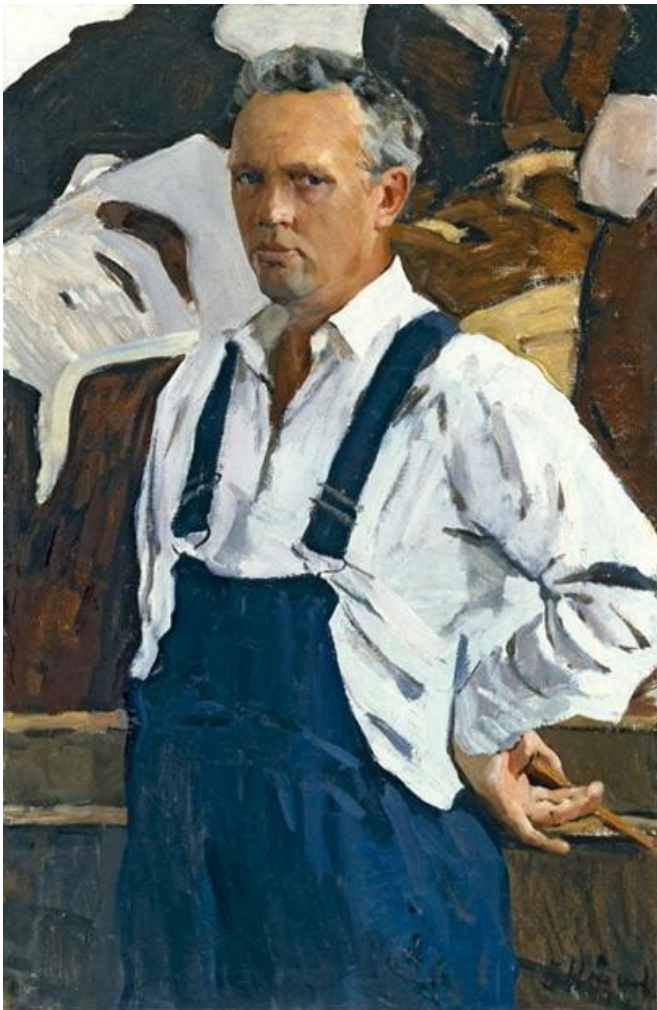
51. А.А. Яковлев. Сопричастность. 1977.



52. А.И. Пархоменко. Автопортрет. 1951.



53. В.А. Отиев. Автопортрет. 1959.



54. Б.В. Корнеев. Автопортрет. 1961.



55. Б.В. Корнеев. Автопортрет. 1972.



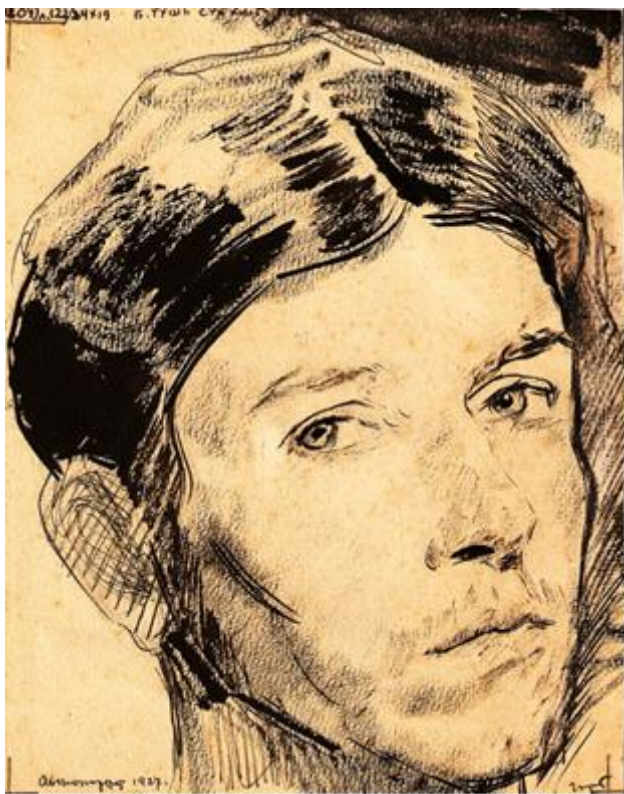
56. Е.М. Костенко. Автопортрет. 1974.



57. О.Л. Ломакин. Автопортрет. 1980-е.



58. А.Н. Самохвалов. Человек с шарфом (Автопортрет). 1928.



59. В.А. Горб. Автопортрет. 1927.



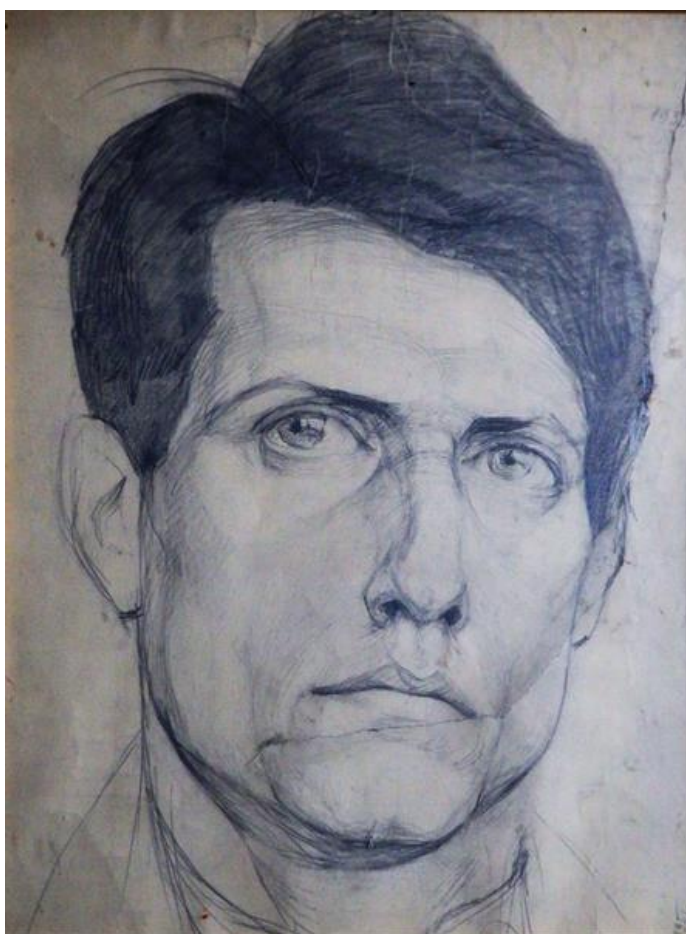
60. В.А. Горб. Автопортрет в бумажной шляпе. 1920-е.



61. В.А. Горб. Автопортрет с женой. 1930-е.



62. С.Г. Невельштейн. Автопортрет. 1932.



63. С.Г. Невельштейн. Автопортрет. 1935.



64. В.Ф. Токарев. Автопортрет. 1946.



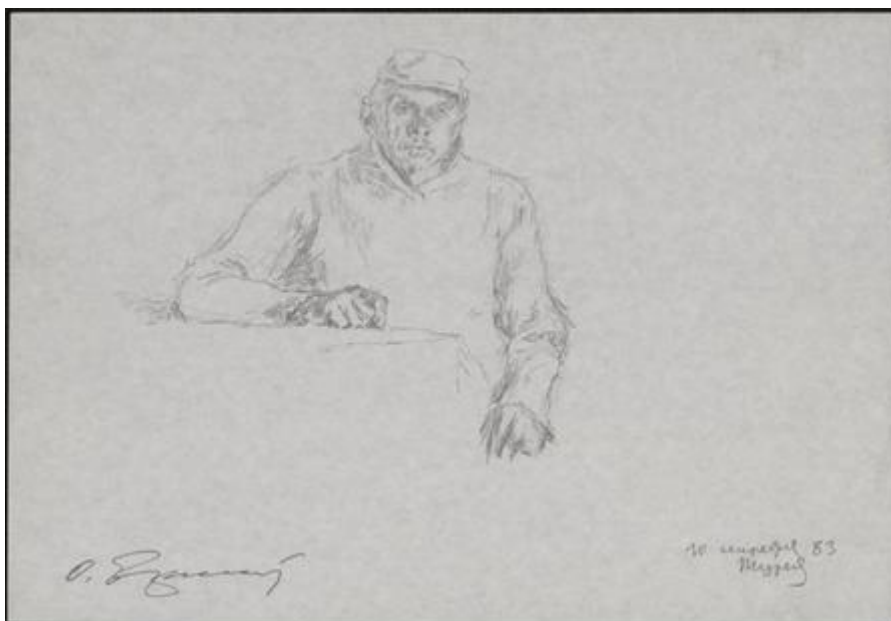
65. А.Ф. Токарева. Автопортрет. 1940-е.



66. О.А. Еремеев. Автопортрет. 1986.



67. О.А. Еремеев. Автопортрет. Набросок. 1976.



68. О.А. Еремеев. Автопортрет. Набросок. 1983.



69. Д.Д. Жилинский. Автопортрет с мамой (Зима на юге). 1974.



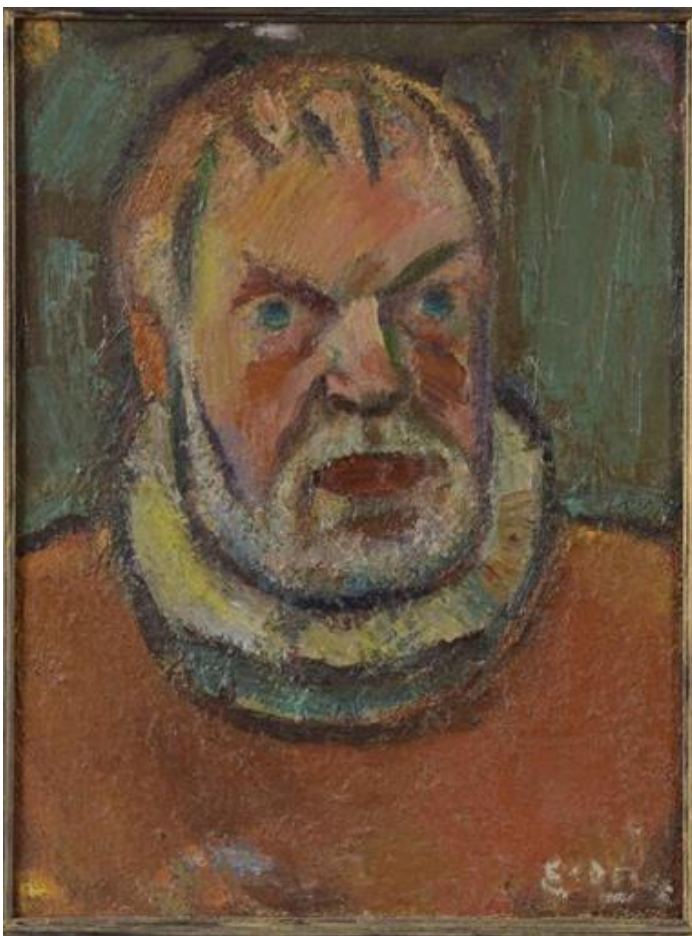
70. Д.Д. Жилинский. Автопортрет. 1993.



71. Д.Д. Жилинский. Автопортрет с Ниной.



72. Г.П. Егошин. Автопортрет. 1990-е.



73. Г.П. Егошин. Автопортрет. 2003.



74. Г.П. Егошин. Автопортрет. 1963.



75. Г.П. Егошин. Автопортрет в узбекском халате. 1989.



76. Л.Н. Кириллова. Автопортрет. 1974. Х., м. 100х80. ГРМ, Санкт-Петербург.



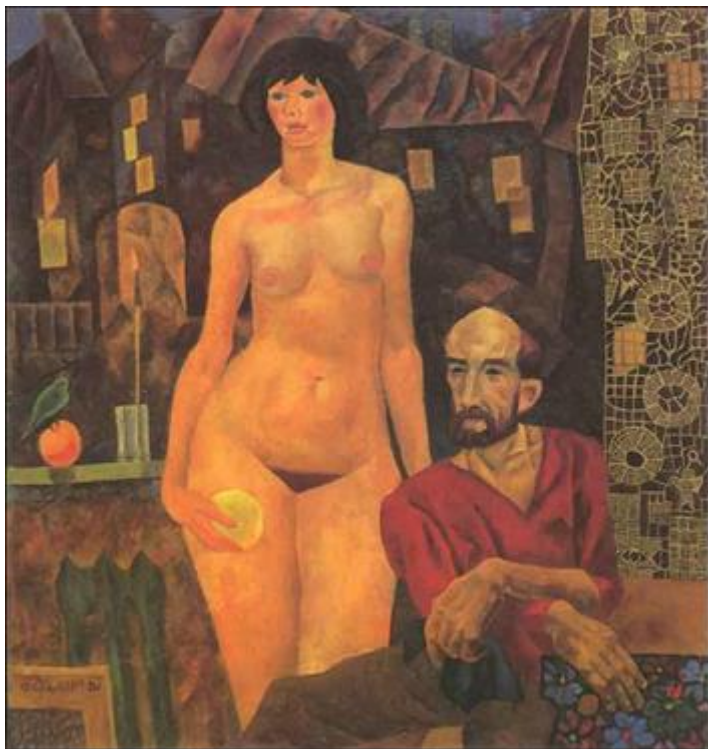
77. Эпштейн С.Б. Автопортрет с семьей. 1978



78. Эпштейн С.Б. Автопортрет с дочерью. 1981.



79. В.В. Ватенин. Автопортрет в фас. 1962.



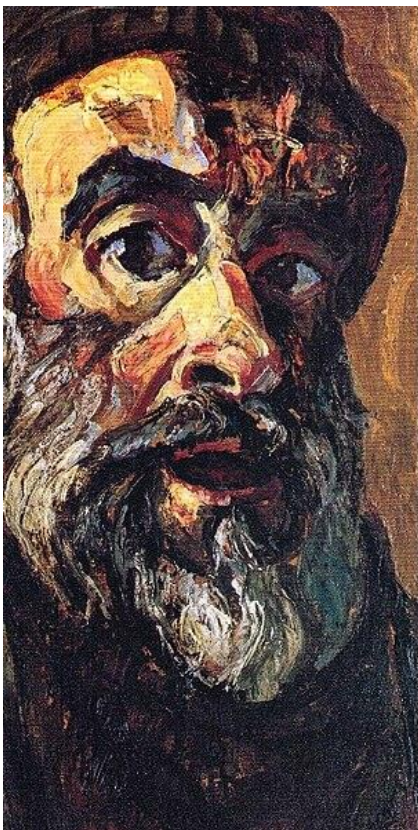
80. В.В. Ватенин. Художник и модель. 1967.



81. В.В. Ватенин. Житие живописца Ватенина. 1968-1973.



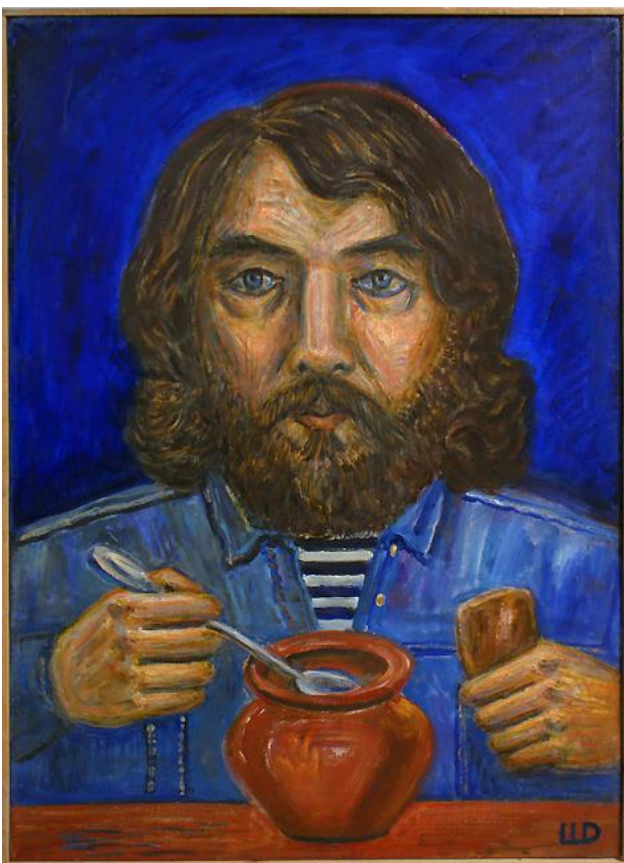
82. В.В. Ватенин. Автопортрет. 1971.



83. А. Рапопорт. Автопортрет. 1990.



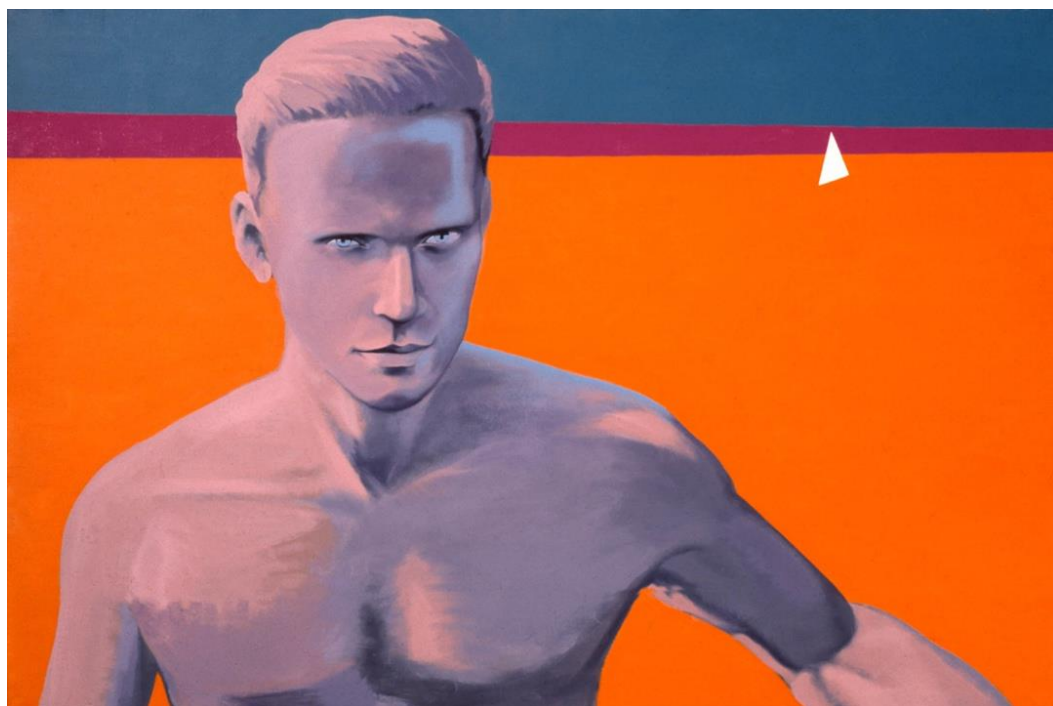
84. В. Мыррин. Автопортрет. 1995.



85. Д. Шагин. Суточные щи. Автопортрет. 1980-е.



86. Д. Шагин. Ты фитилек-то прикрути – копит! 2014.



87. Г. Гурьянов. Автопортрет. 1990.



88. Г. Гурьянов. Беляев космонавт. 1986.



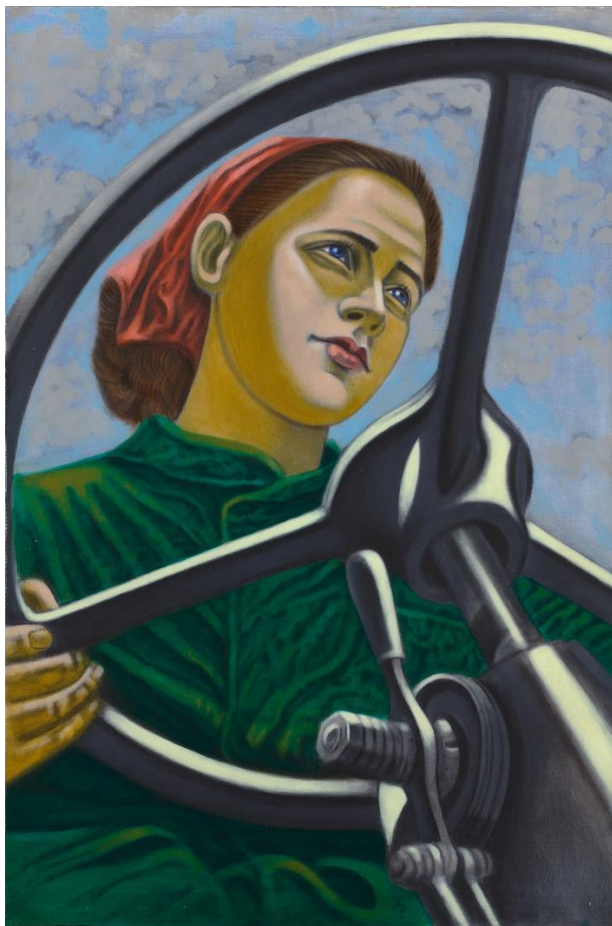
89. Г. Гурьянов. Маяковский. 1989.



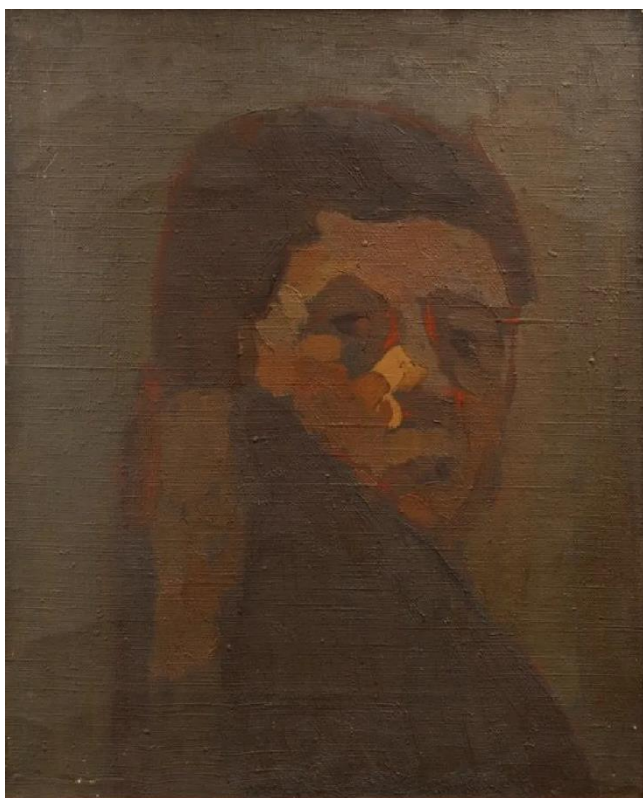
90. Г. Гурьянов. Мужская фигура. 1990-е.



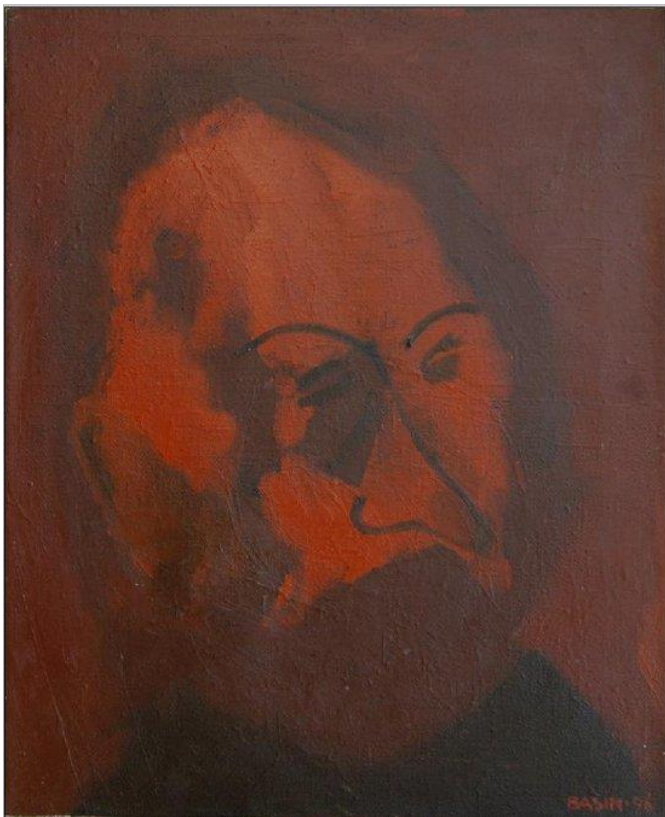
91. Г. Гурьянов. Авиатор. 1997-2002.



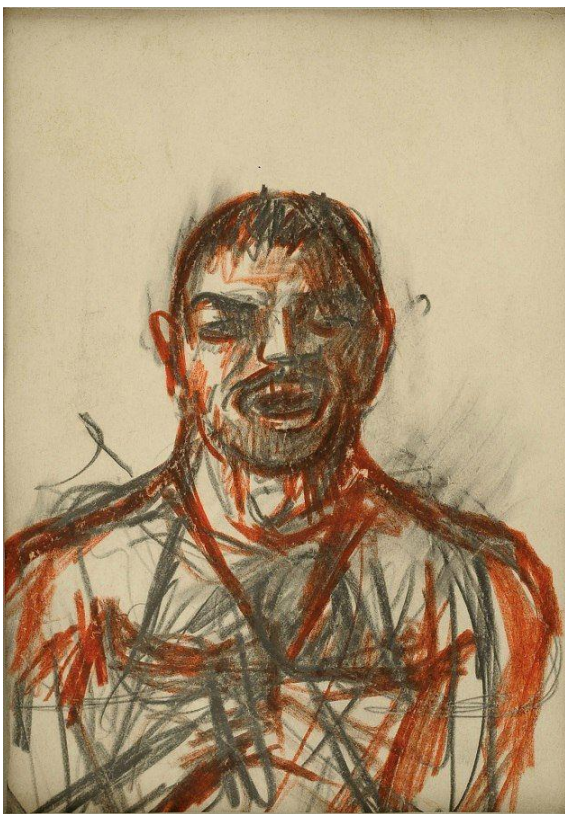
92. Г. Гурьянов. Трактористка. 2000-е.



93. А.Н. Басин. Автопортрет. Нач. 1960-х.



94. А.Н. Басин. Автопортрет. 1996.



95. А.Д. Арефьев. Автопортрет. 1950-е гг.



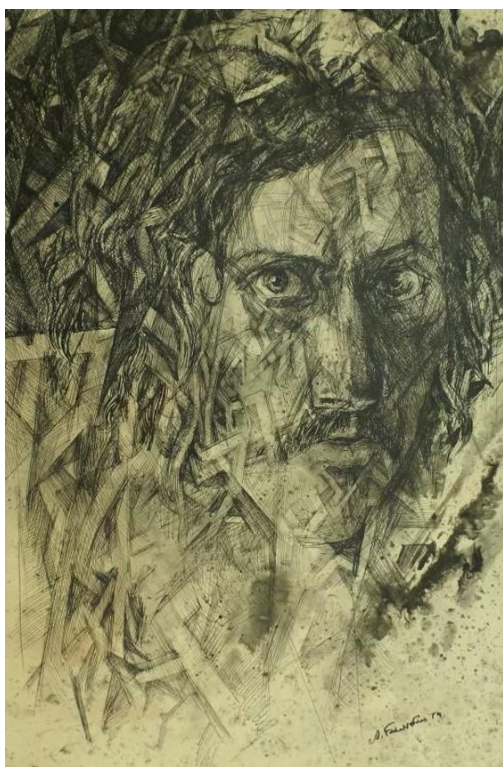
96. А.Д. Артыухин. Распятие. 1954.



97. А.Д. Артыухин. Прометей. Эскиз. 1965.



98. Е. Абезгауз. Автопортрет № 7 на груди Аббы Таратуты. 1974.



99. А.П. Белкин. Автопортрет. 1974.



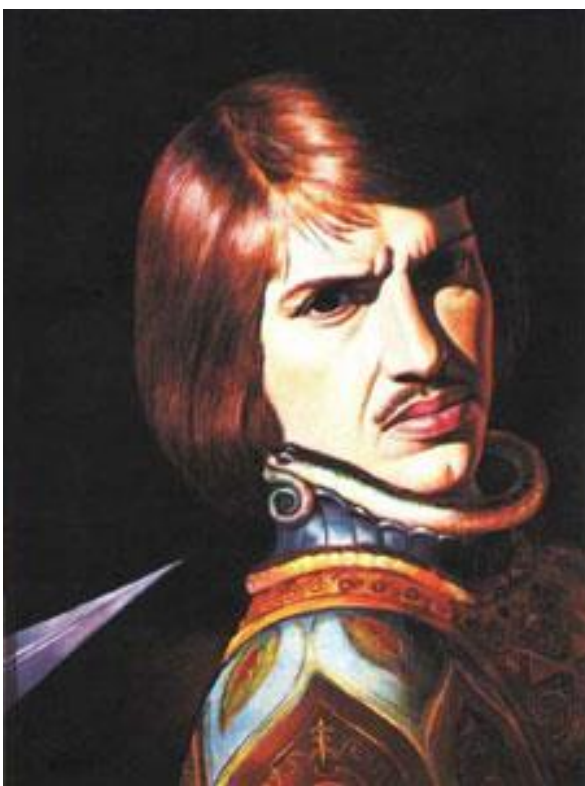
100. В.В. Гаврильчик. Автопортрет. 1975. О., м. 45х40.



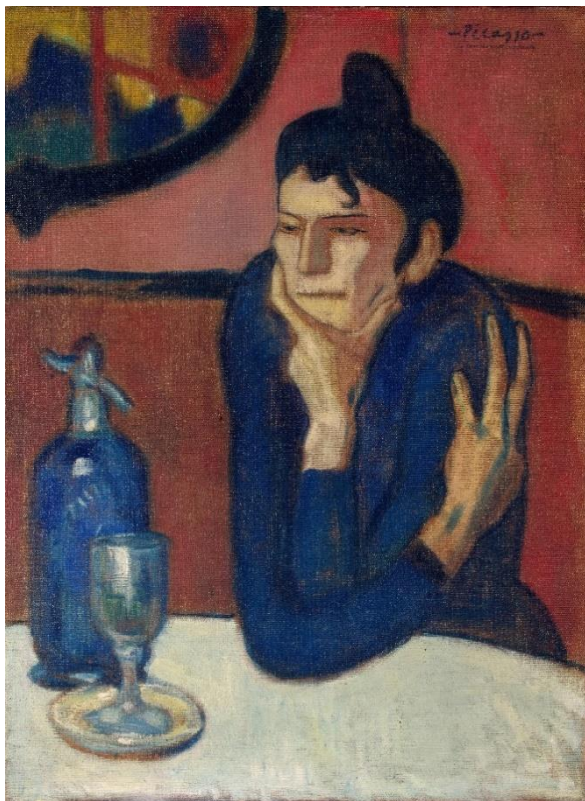
101. В.В. Гаврильчик. Автопортрет. 1982.



102. А.Б. Геннадиев. Автопортрет. 1978.



103. А.А. Исачев. Автопортрет. Время не установлено.



104. П.Пикассо. Любительница абсента. 1901.



105. О.Е. Григорьев. Автопортрет «Под мухой». 1980.



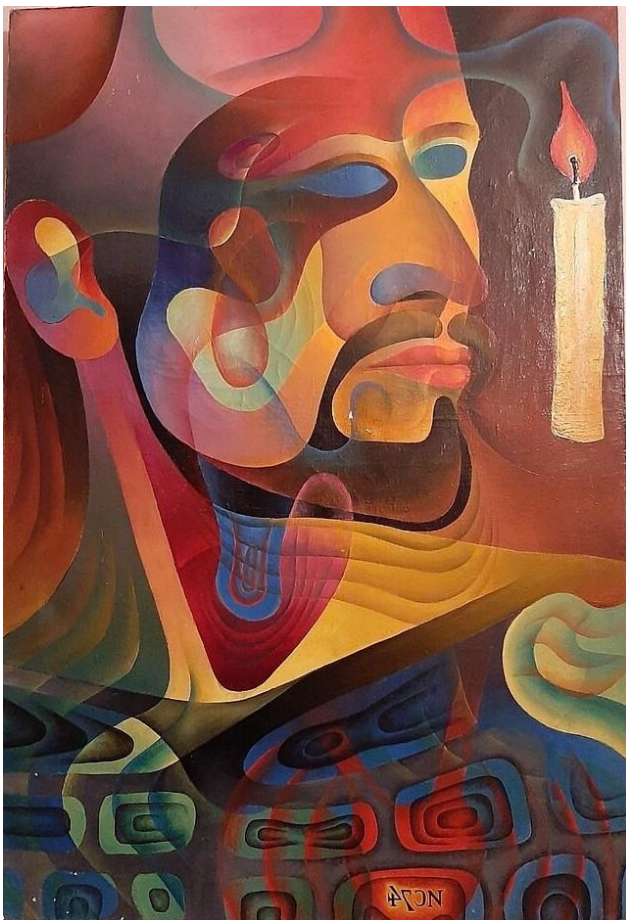
106. И.В. Тюльпанов. Автопортрет. 1969.



107. И.М. Ясеницкий. Автопортрет. Ночной полет лучизм, линейная реальность. 1979.



108. И.М. Ясеницкий. Автопортрет «Курильщик». 1980. ДВП., м. 50-70



109. И. Синявин. Автопортрет. 1974.



110. В.М. Рохлин. Автопортрет с женой. 1978.



111. Б.М. Борщ. Автопортрет. 1998.



112. Б.М. Борщ. Автопортрет. 2001.



113. В.И. Яковлев. Автопортрет. 1974.



114. Г.С. Богомолов. Автопортрет. 1977.



115. И.В. Иванов. Автопортрет. 1972.



116. И.В. Иванов. Автопортрет. 1978.



117. А. Манусов. Автопортрет. 1976.



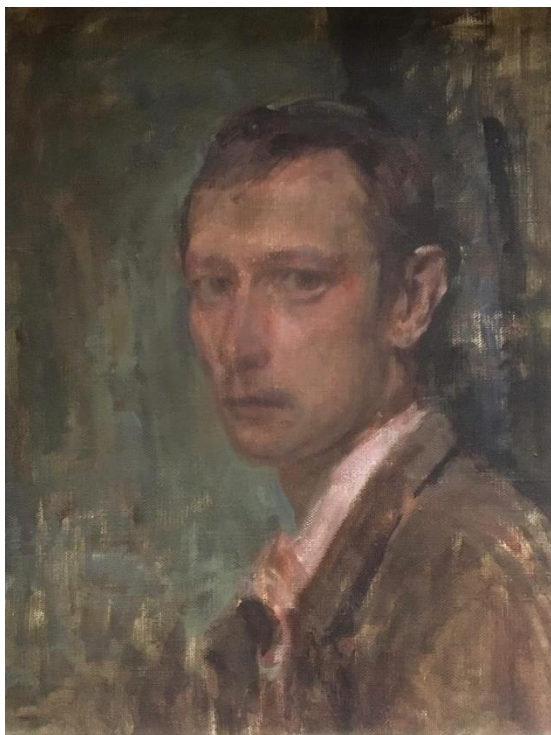
118. А.А. Маслов. Автопортрет. 1975.



119. Г.А. Устюгов. Автопортрет. 1980.



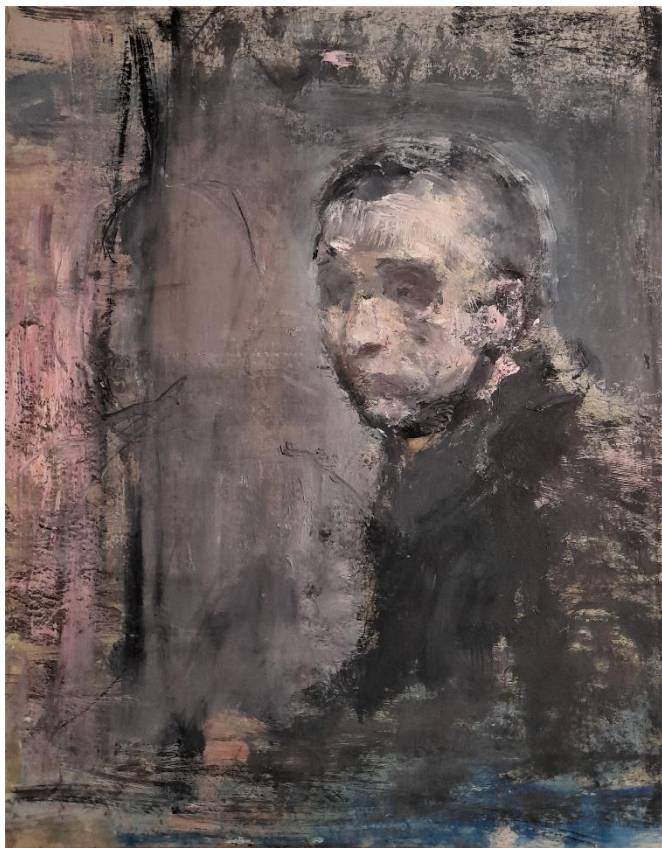
120. Г.А. Устюгов. Автопортрет, лицом к лицу. 2008.



121. С.В. Бакин. Автопортрет. 1978.



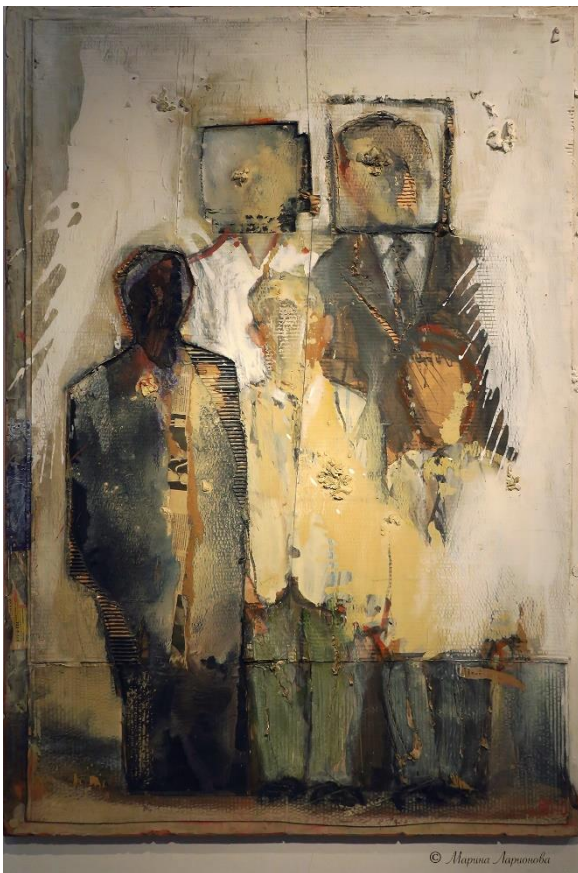
122. С.В. Бакин. Автопортрет. 2001.



123. С.В. Бакин. Автопортрет. 2019.



124. В.Н. Лукка. Автопортрет (с внутренней цензурой). 1988.



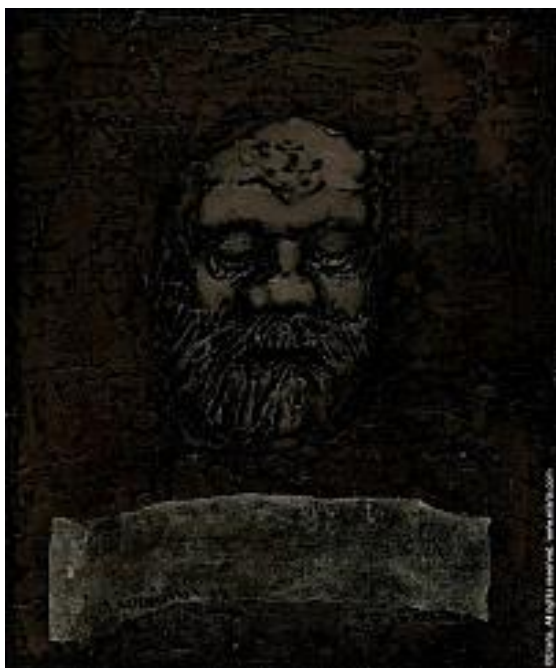
125. В.Н. Лукка. Семейный портрет ("Я ничего не помню"). 2007.



126. В.Н. Лукка. Автопортрет в старо-голландском стиле. 2013.



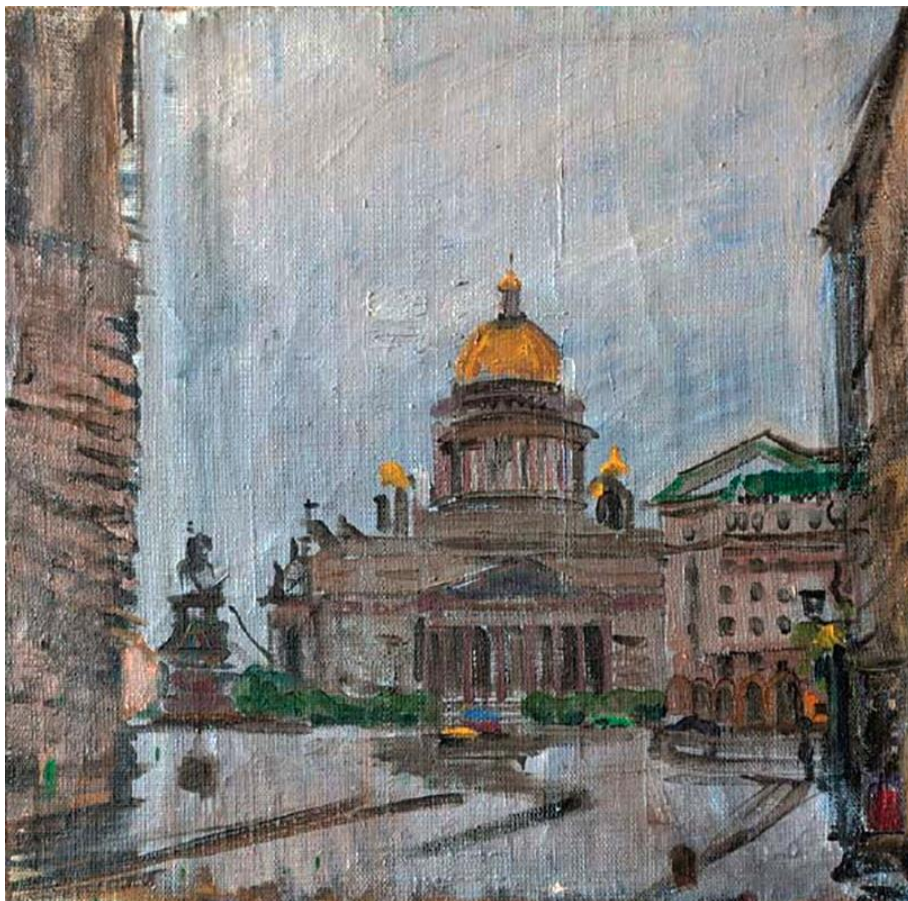
127. В. Михайлов. Спас нерукотворный. 2022.



128. В. Михайлов. Автопортрет. 2014.



129. Д.А. Шувалов. Спас на Крови. 1999.



130. Д.А. Шувалов. Исаакиевский собор. 1984.



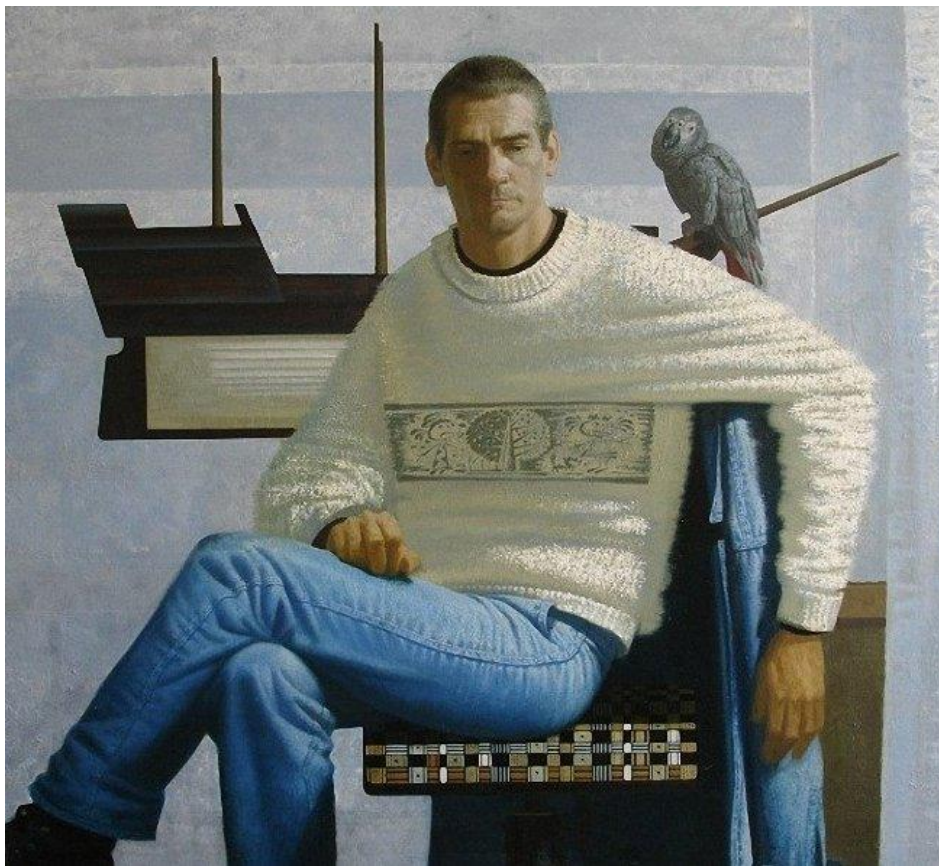
131. А.П. Выстропов. Колодец. Туман. 2001.



132. А.П. Выстропов. Колодец. Детство. 2001.



133. А.П. Выстропов. Несение креста. 2003.



134. И.М. Кравцов. Автопортрет. 2010.



135. К.В. Грачев. Влюбленные. 2006.



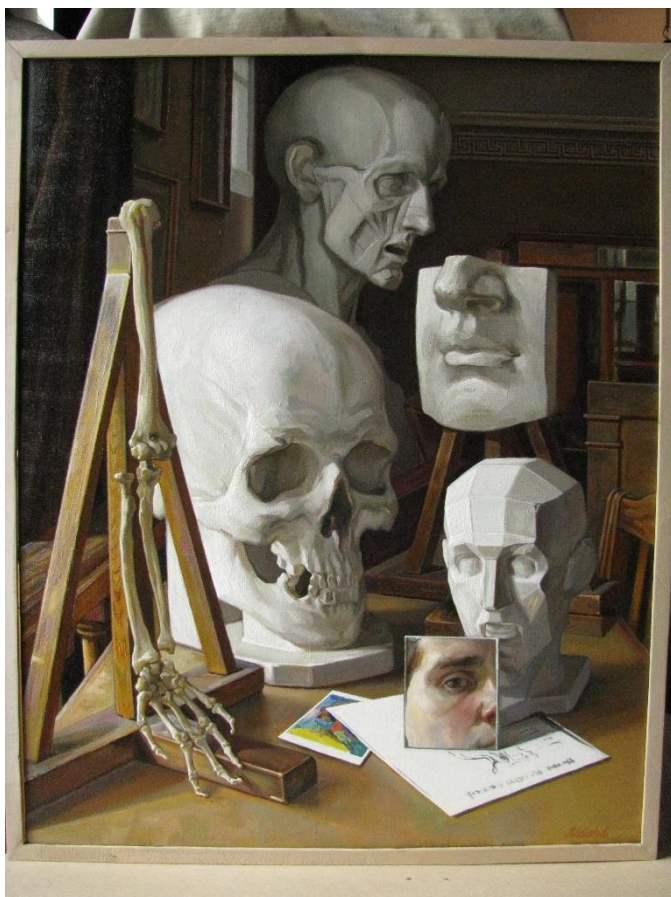
136. К.В. Грачев. Юность. 2008.



137. К.В. Грачев. Мечтатели. 2010.



138. Е.В. Грачева. SMS-сообщение. 2009.



139. М.Ю. Моляков. Автопортрет в кабинете пластической анатомии. 2010.



140. Ю.О. Бехова. Осень. Серия Времена года. 2008.



141. Ю.О. Бехова. Ромео. 2004.



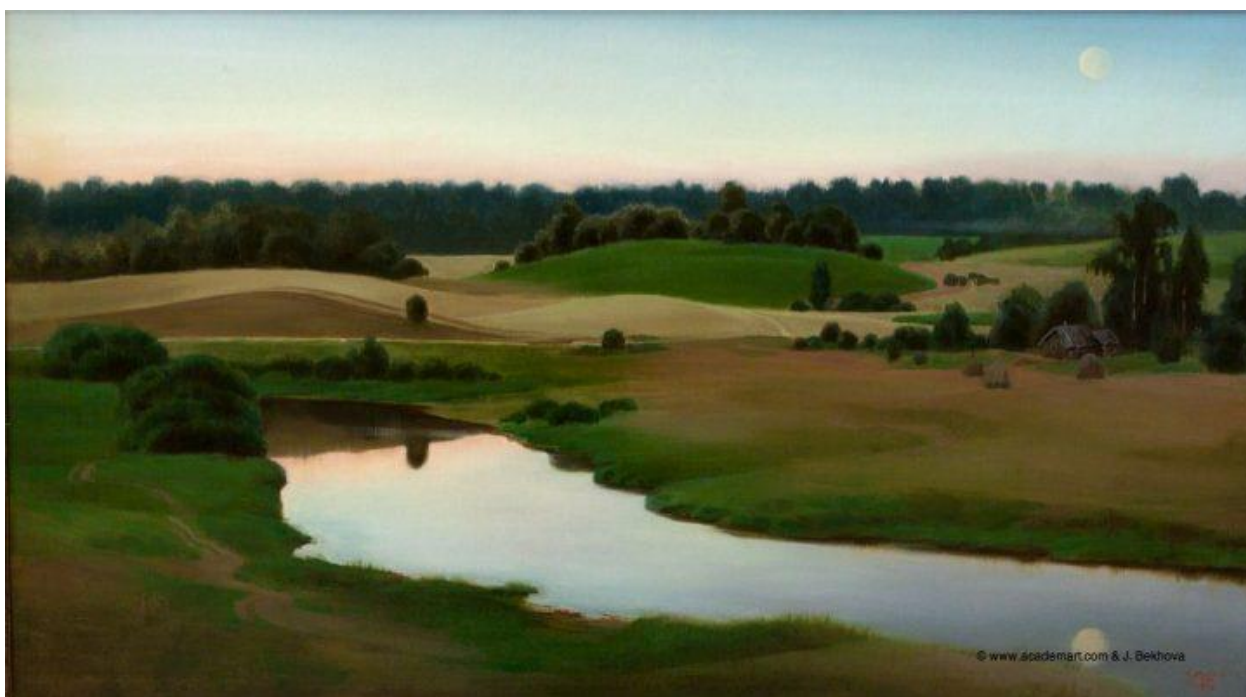
142. Ю.О. Бехова. Лютня. 2005.



143. Ю.О. Бехова. Женщина в красном платье.



144. Ю.О. Бехова. Один день в Голландии. 2001.



145. Ю.О. Бехова. Летний вечер. 2010.



146. Ю.О. Бехова. Июль. 2010.



147. А.Г. Николаева-Берг. Автопортрете в костюме боярышни XVII века. 2014.



148. А.Г. Николаева-Берг. Российской империи – быть! 2010.



149. А.Г. Николаева-Берг. Хороший день. 2023.



150. А.Г. Николаева-Берг. На краю земли. 2023.



151. Т.С. Федорова. Август. 1978.



152. Т.С. Федорова. Портрете с голубой розой и Парижской медалью. 2012.



153. Т.С. Федорова. Мир искусства. Художники. 2014.



154. Т. Федорова. Королевский сад. 2019.



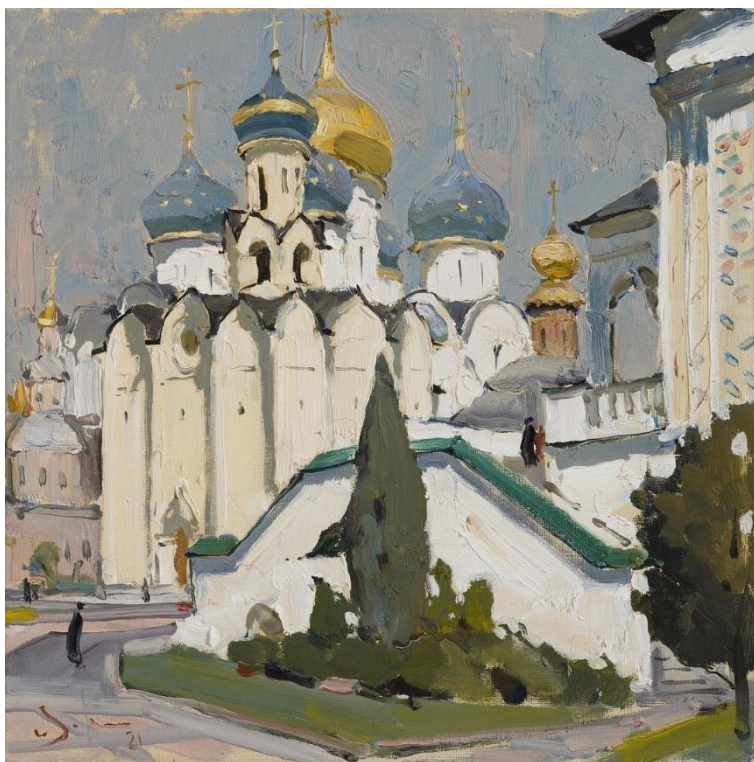
155. И. Зорькин. Автопортрет с сыном. 2025.



156. И. Зорькин. Москва. 1698 год. 2019.



157. И. Зорькин. Выборг. 2021.



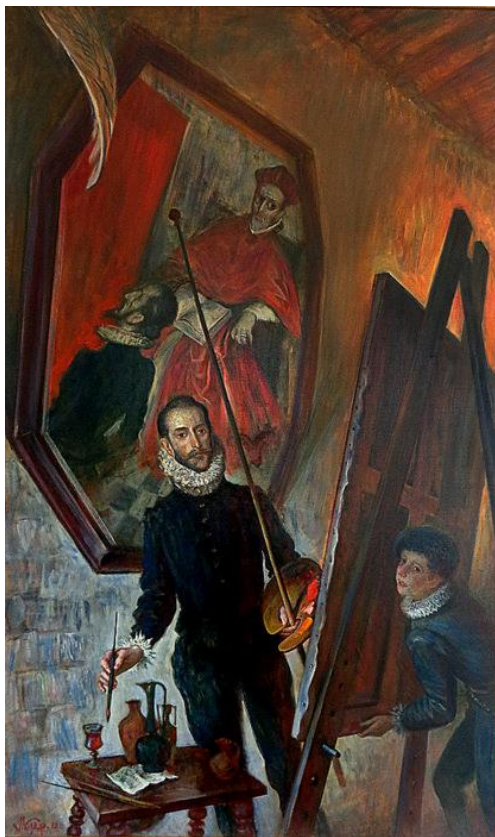
158. И. Зорькин. Звонница Успенского собора Ростовского Кремля. 2021.



159. В.А. Могилевцев. Художник. 2000.



160. М. Кудреватый. Автопортрет. 2007.



161. М.Кудреватый. Эль Греко. 2012.



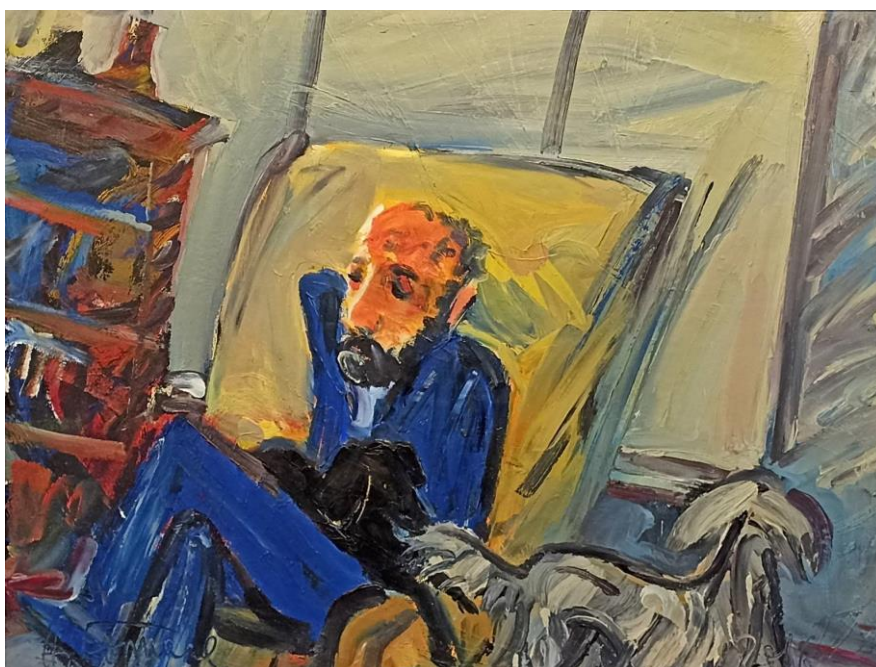
162. М.Кудреватый. Микеланджело. Давид. 2014.



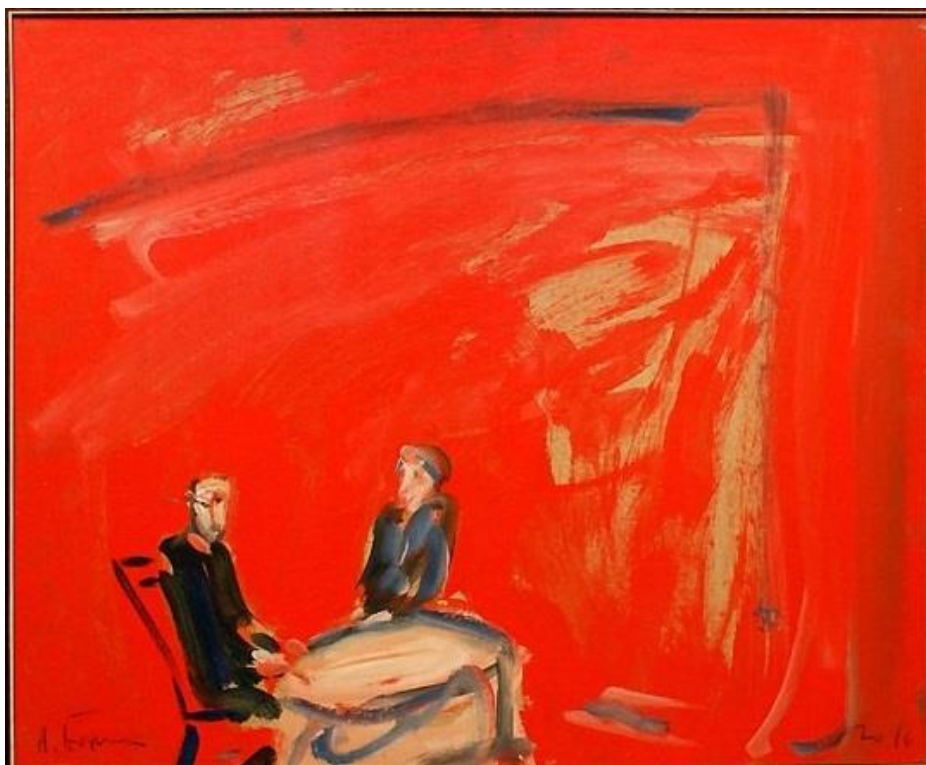
163. М.Кудреватый. Микеланджело. Сотворение мира. 2014.



164. А.П. Борков. Уроки у господина Матисса. 1989.



165. А.П. Борков. Автопортрет с собаками. 2016. Орг., м. 50х60.



166. А.П. Борков. Автопортрет с женой. 2017.



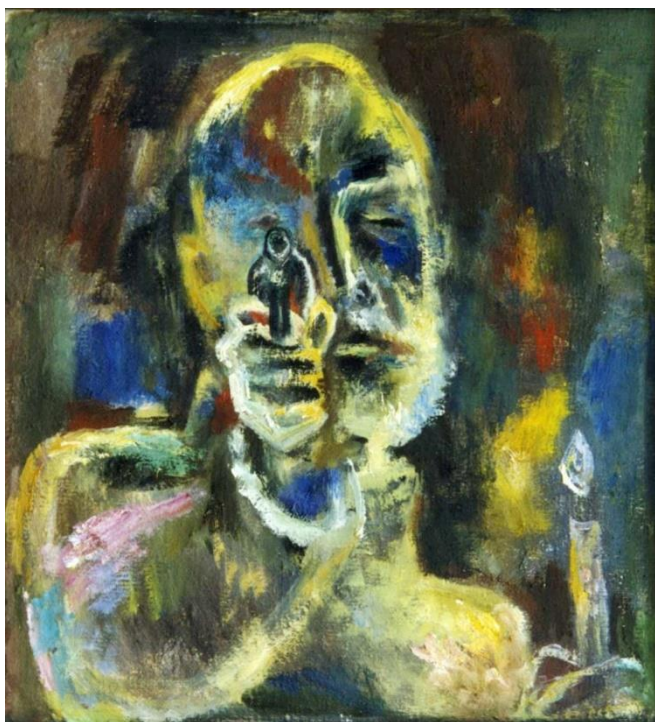
167. А.Х. Курбанов. Семья. 2004.



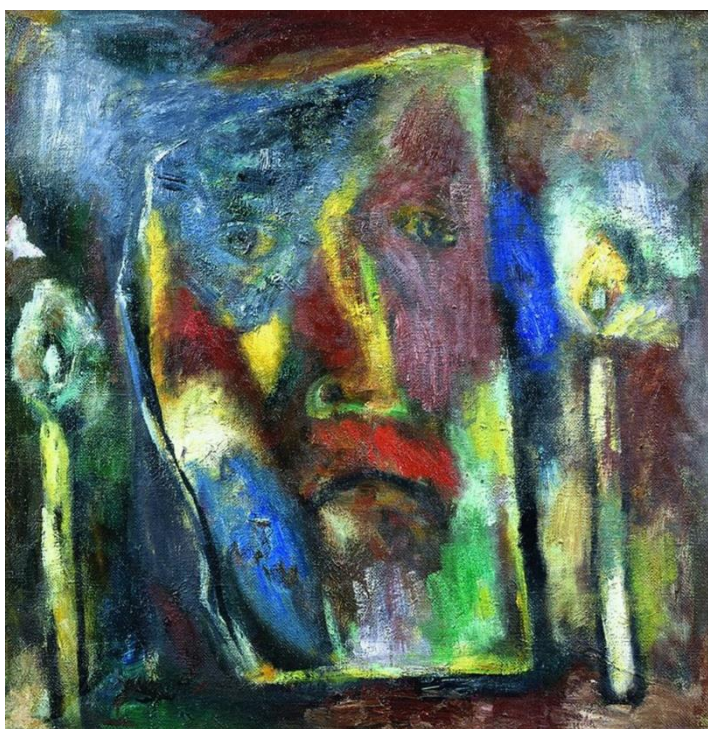
168. А.Х. Курбанов. Давид и Голиаф. 2008.



169. А.Х. Курбанов. Сусанна и старцы. 2008.



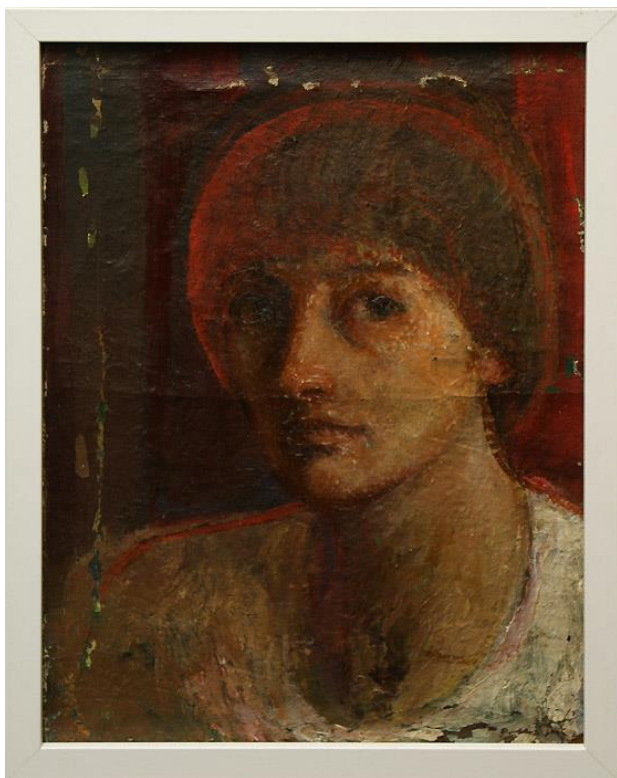
170. В.И. Тюленев. Автопортрет со свечой. 1993.



171. В.И. Тюленев. Автопортрет с двумя свечами. 1993.



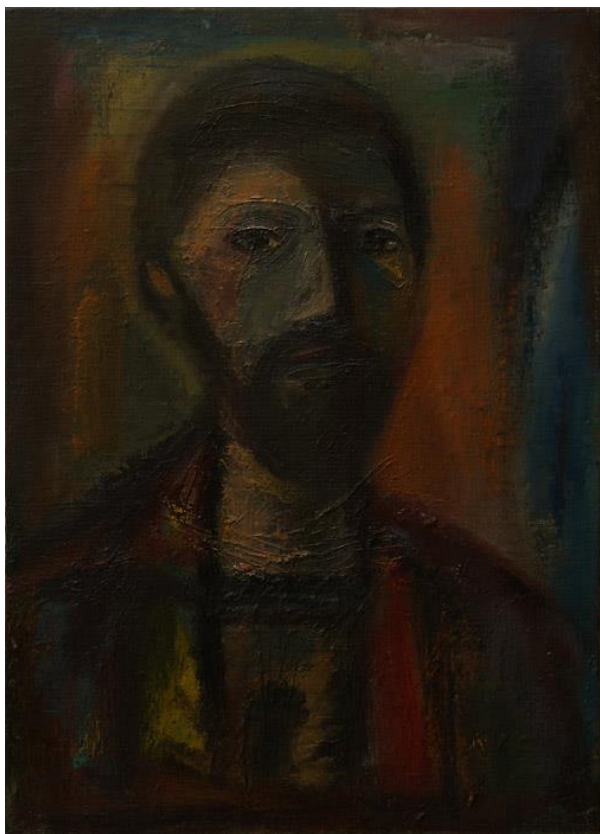
172. В. Паршиков. Автопортрет Паршиков. 2009.



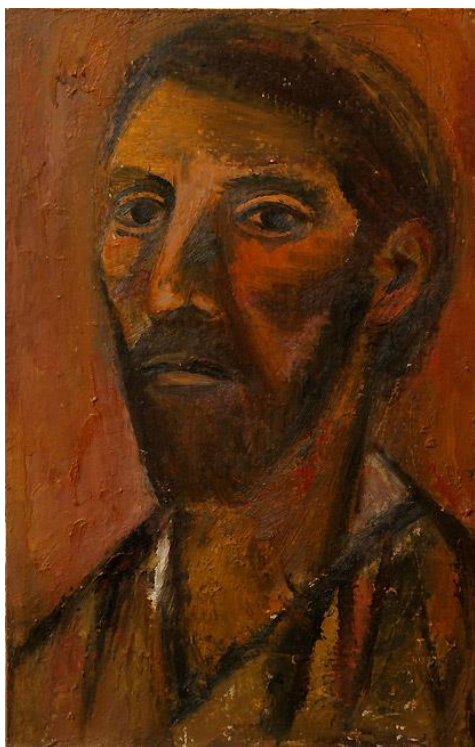
173. И. Музырина. Автопортрет. 2007.



174. В. Загоров. Автопортрет. 1984.



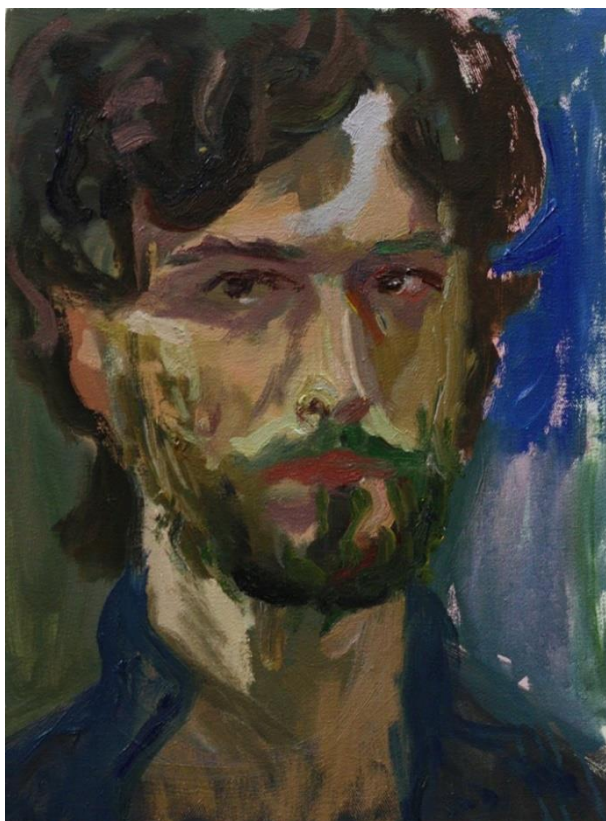
175. В. Загоров. Автопортрет. 1991.



176. В. Загоров. Автопортрет. 1997.



177. В. Загоров. Автопортрет. 2001.



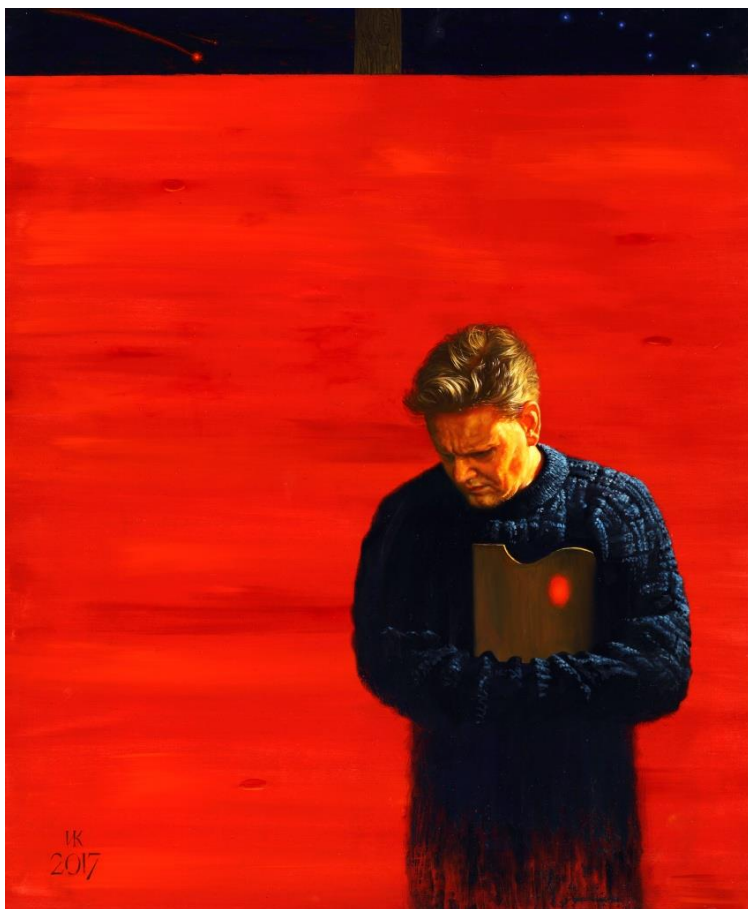
178. И.Овсянников. Автопортрет. 2017.



179. И.Овсянников. Автопортрет. 2019.



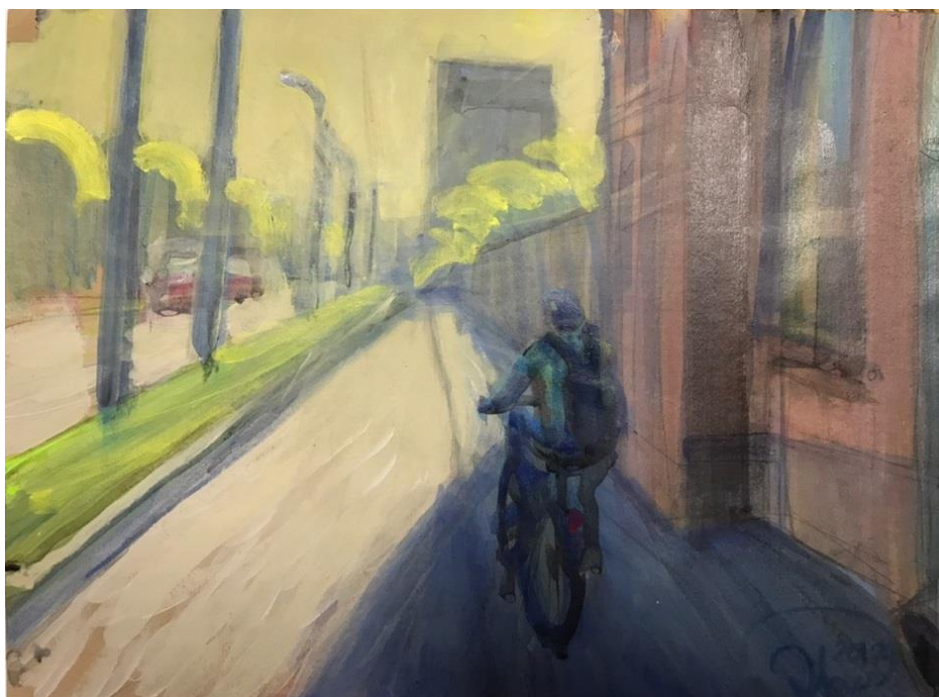
180. И.Овсянников. Автопортрет. 2021.



181. И.В. Кожевников. Автопортрет на фоне красного холста. 2017.



182. Н. Эверлинг. Автопортрет на детской площадке. 2009.



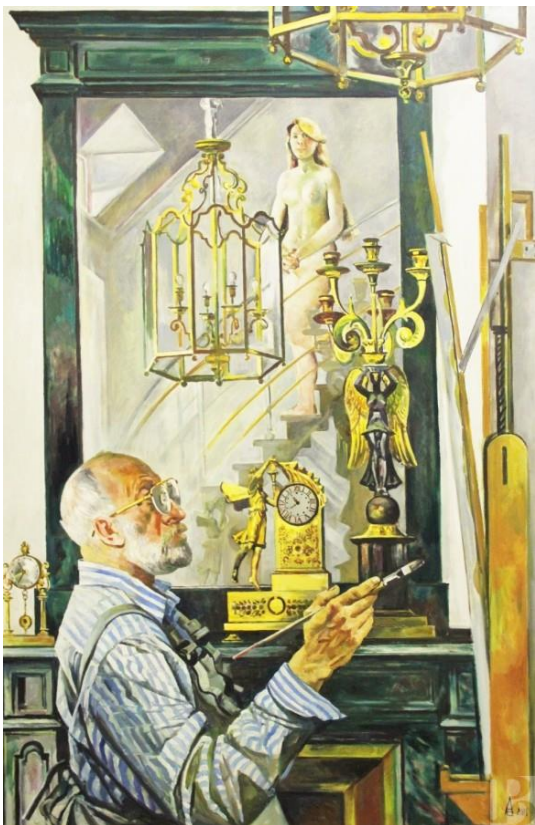
183. Н. Эверлинг. Домой. 2012.



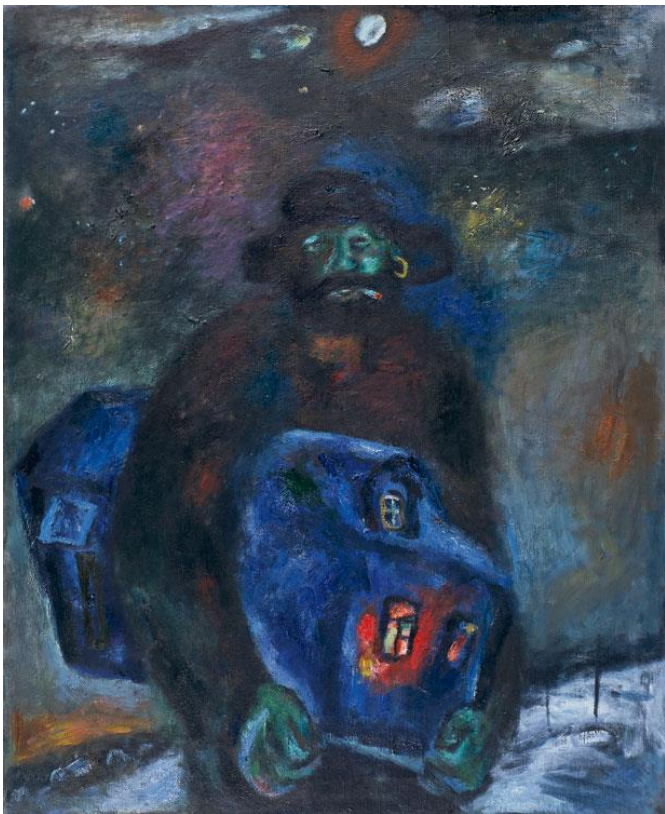
184. О. Хвостов. Автопортрет. 2010.



185. А.Н. Блюк. Ностальгия. 2012-2015.



186. А.Н. Блюк. Автопортрет с моделью. 2015.



187. В.И. Тюленев. Полночь. 1990



188. Ю.В. Калюта. Автопортрет на грани веков. 1999.



189. Ю.В. Калюта. Автопортрет. Сон в Новогоднюю ночь. 2010.



190. Б.Н. Кузнецов. Автопортрет. 2004.



191. Я.О. Шкандрий. Автопортрет. 2006.



192. А.Н. Аверьянов. Автопортрет. 2015.



193. А.Н. Аверьянов. Автопортрет. 2017.



194. Винсент Ван Гог. Красные виноградники в Арле. 1888.



195. И.В. Овчаренко. Автопортрет. У зеркала. 2020.



196. Ю.В. Вальцефер. Золотой ключик. Автопортрет. 2021.



197. Е.С. Прудникова. Автопортрет. Отражение. 2021.



198. Д. Кириченко. Автопортрет. Я и мои размышления. 2023.



199. А.Н. Базанов. Автопортрет на фоне библейского сюжета. 2022.



200. Е.А. Ячный. Автопортрет. Рождество. 2018.



201. Г.В. Бернадский. Автопортрет. 1998.



202. Г.В. Бернадский. Автопортрет. 1995.



203. Н. Баранов. Вавилон. Художник. Бабочка. 2023.



204. Ч. Гугкаев. Голгофа. 2016.



205. Н. Дьякова. Автопортрет в Уэпиле. 2005.



206. Н. Дьякова. Автопортрет. Из серии «В ленинградском порту». 1978.



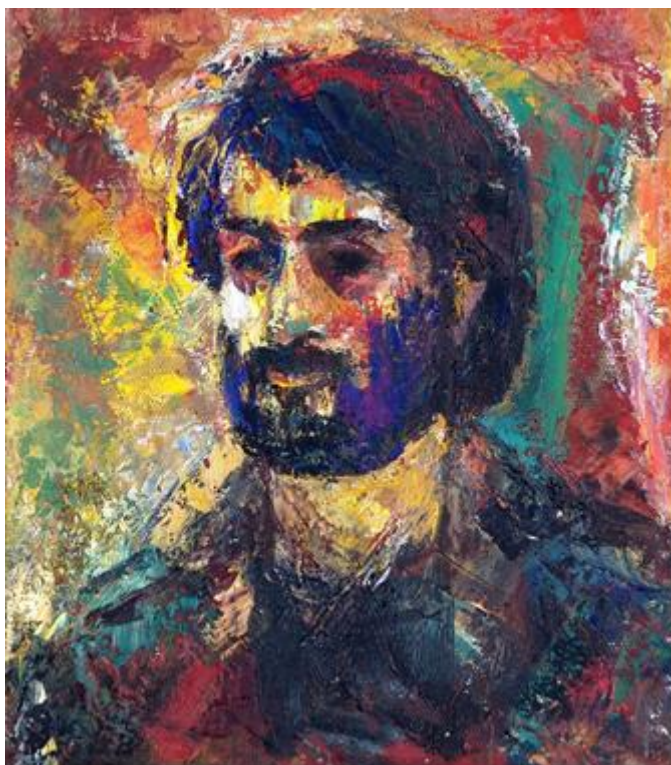
207. М.К. Ильин. Monplezir. 2021.



208. М. Логойда. В Петербурге. 2017.



209. Н.Д. Цветкова. Автопортрет. 2017.



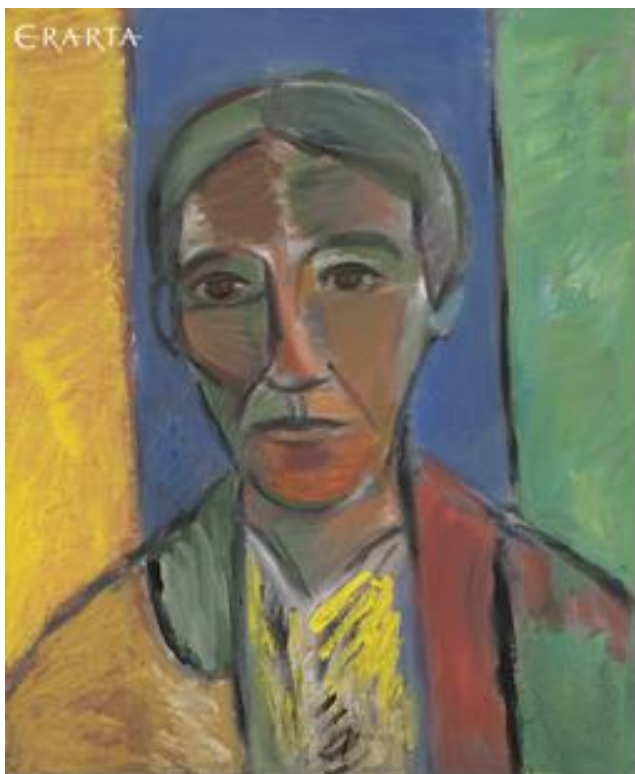
210. А. Хачатрян. Автопортрет. 2000.



211. А. Хачатрян. Автопортрет. 1999.



212. Н. Шкандрий. Автопортрет. 2003.



213. В. Загоров. Автопортрет Толстой. 2008.



214. А. Флоренский. Автопортрет с Ольгой. 1978-1979.



215. Белая Агафья. Автопортрет с Сережей. 2019.



216. Л. Бирюкова. Радость Бытия. 2022.



217. Н. Рыжикова. Автопортрет с сыном. 1997.



218. М.С. Давидсон. Автопортрет. 1993.



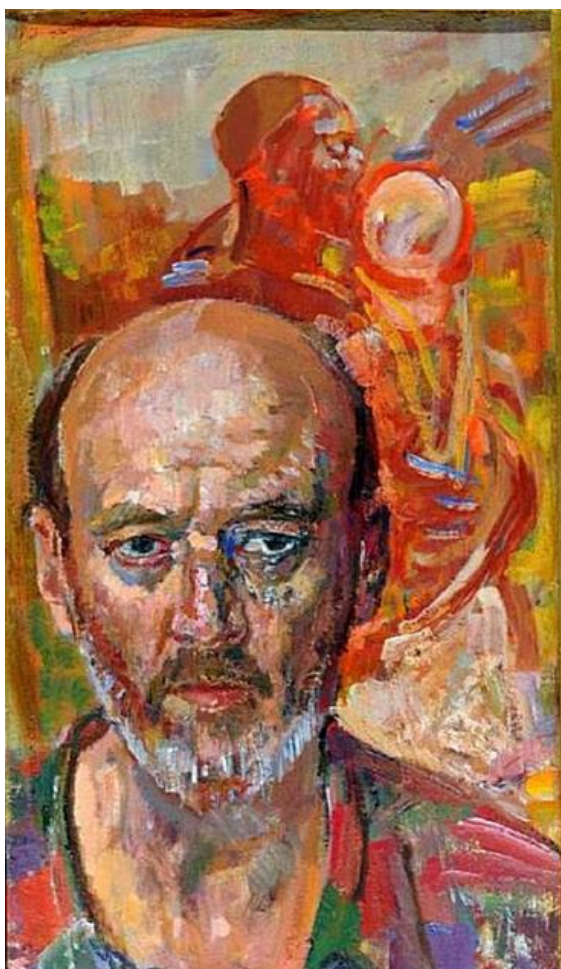
219. М.С. Давидсон. Автопортрет. 1950.



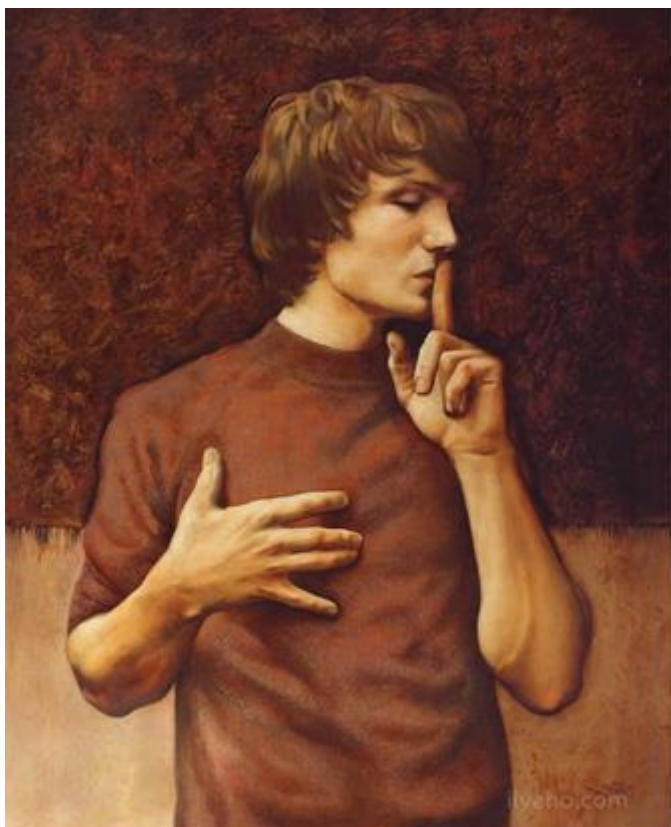
220. М.С. Давидсон. Автопортрет. Вдова. 1984.



221. М.С. Давидсон. Автопортрет. 1973.



222. Г.А. Савинов. Автопортрет. 1980.



223. И. Хохрин. Автопортрет. 2009.



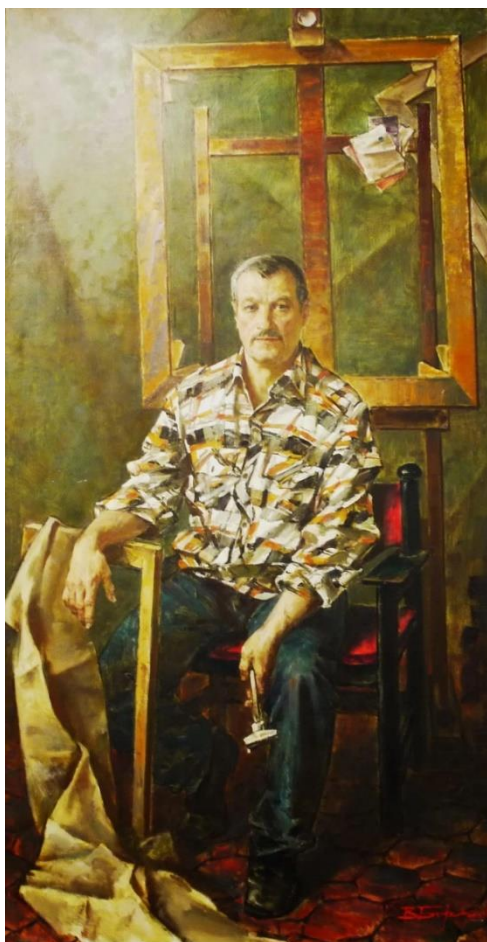
224. В.Д. Пивоваров. Автопортрет в юности. 2015.



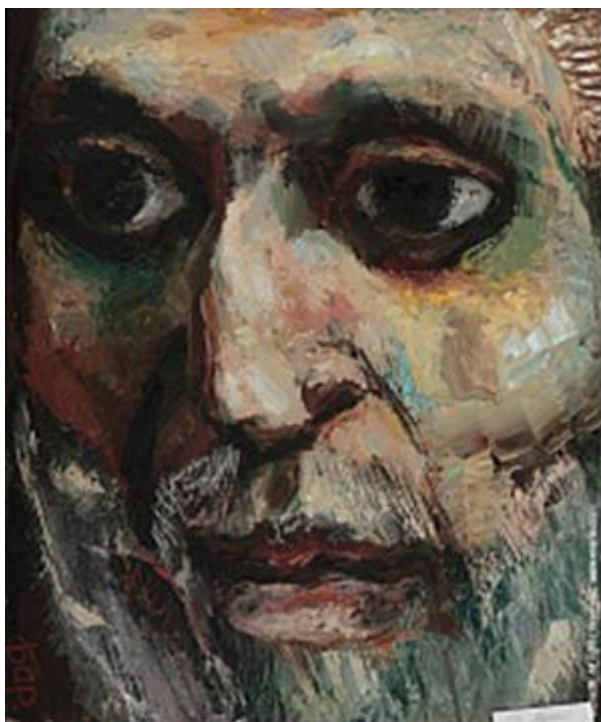
225. Б. Тальберг. Тет-а-тет. 1977.



226. А. Тегин. Автопортрет. 1979.



227. В.Л. Боровик. Автопортрет в мастерской. 2009.



228. Е.С. Барский. Автопортрет. 2008.



229. И.С. Глазунов. Автопортрет с семьей. 1986.



230. И.С. Глазунов. Автопортрет. 1999.



231. А.В. Румянцев. Автопортрет. 2000.



232. А.В. Румянцев. Автопортрет. Меланхолия. 2006. Х., м. 116х74



233. А.И. Зинштейн. Автопортрет. 2008.



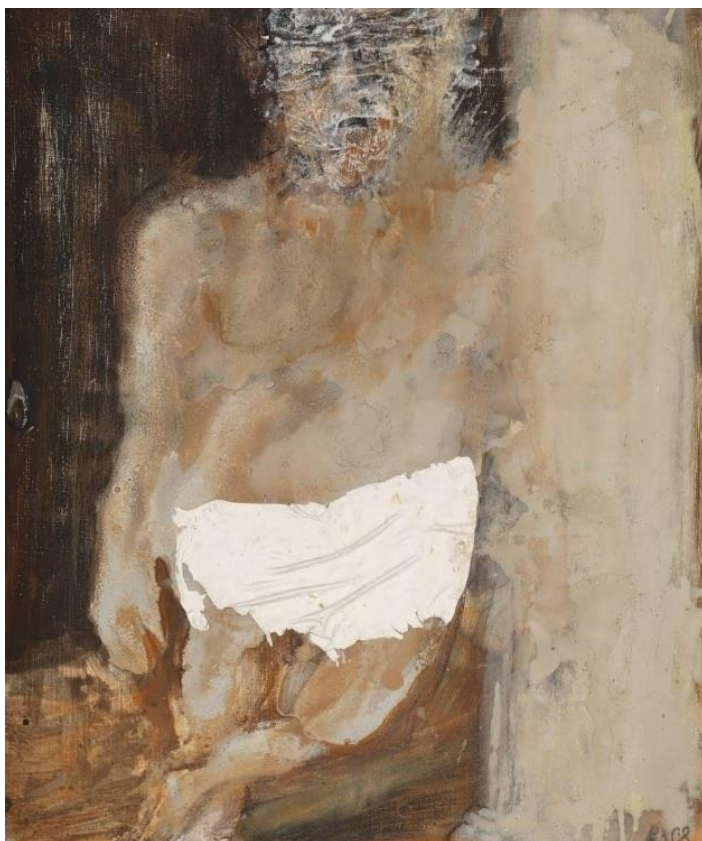
234. А.И. Зинштейн. Автопортрет в красивой рубашке. 2008.



235. А.И. Зинштейн. Автопортрет с веслом. 2020.



236. А.И. Зинштейн. Автопортрет Зинштейн. 2009.



237. В.Н. Лукка. Автопортрет Лукка (Эллинистический автопортрет). 2008.



238. О.А. Петрова. Автопортрет. 2009.



239. А.П. Зайцев. Автопортрет. 2015.



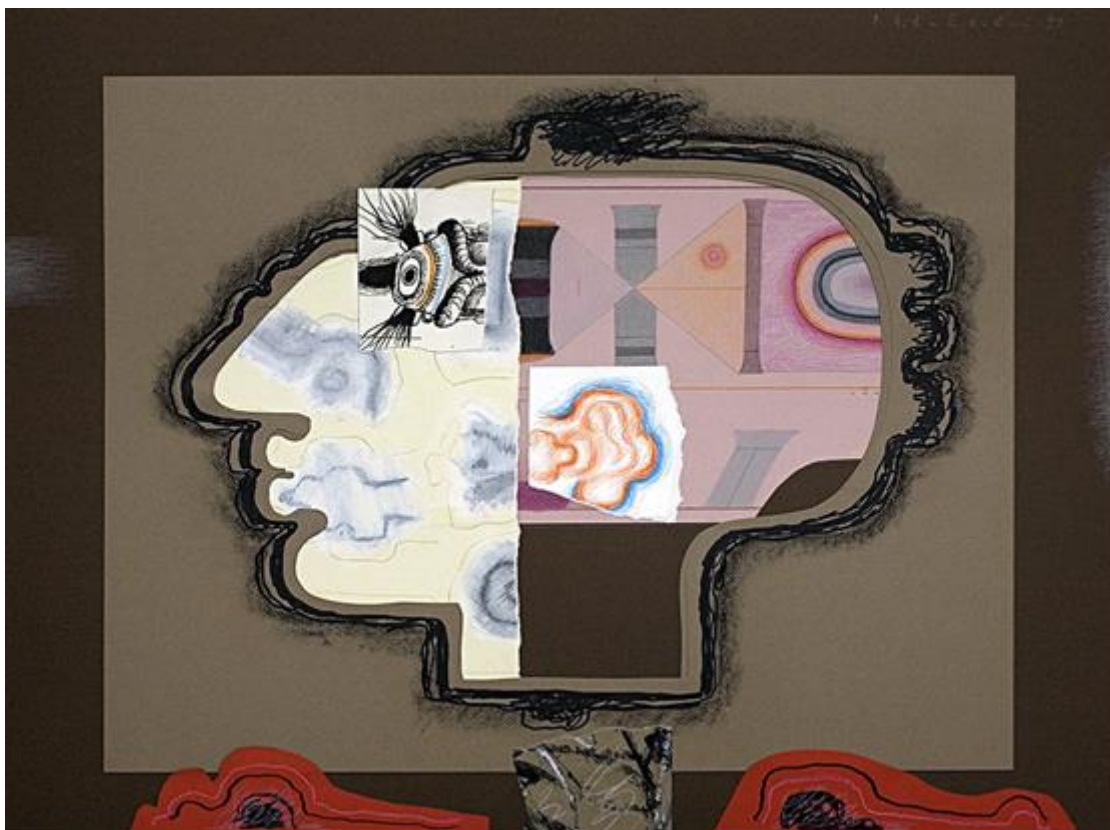
240. А.В. Ветрогонский. Автопортрет. 2017.



241. Е.Г. Эргардт. Автопортрет с бабушкой на фоне времени. 2023.



242. А.В. Ишигенов. Автопортрет в диффузии. 2023.



243. В.Б. Янкилевский. Из цикла Автопортреты. 1999.



244. В.Б. Янкилевский. Триптих № 14. Автопортрет (Памяти отца). 1987.



245. Нестор Энгельке. Автопортрет. 2017.



246. М.Д. Натаревич. Портрет Пабло Пикссо. 1969.



247. А.С. Заславский. Автопортрет. 1984.



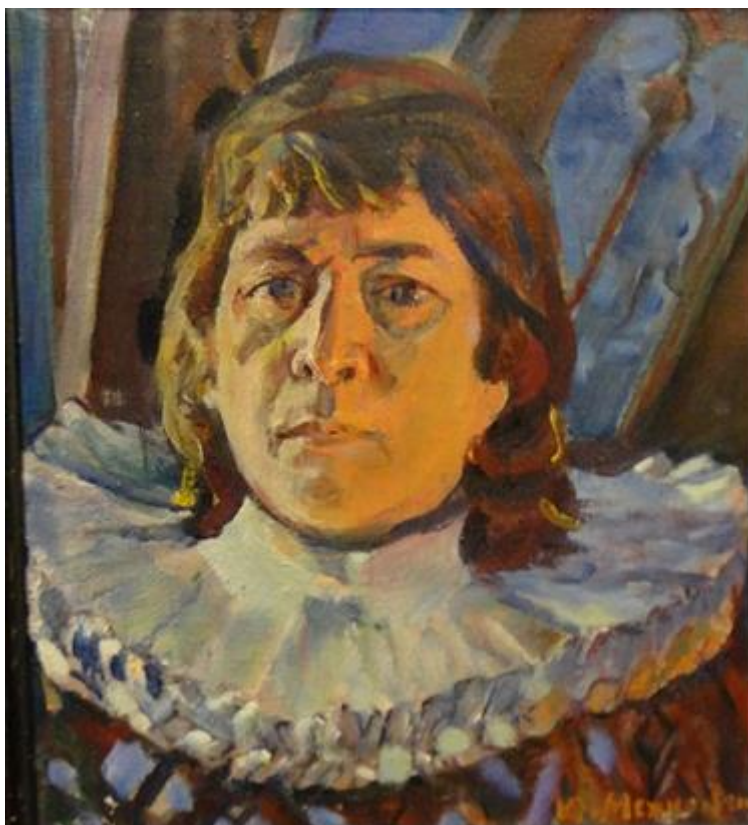
248. А.С. Заславский. Автопортрет во дворе на Петроградской. 2021.



249. А.С. Заславский. Автопортрет. 1964.



250. А.С. Заславский. Автопортрет. 2012.



251. Ю.А. Межиров. Арлекин (автопортрет). 2001.



252. А.А. Бихтер. Автопортрет. 2010.



253. А.А. Бихтер. Автопортрет. 2012.



254. А.А. Бихтер. Автопортрет. 2015.



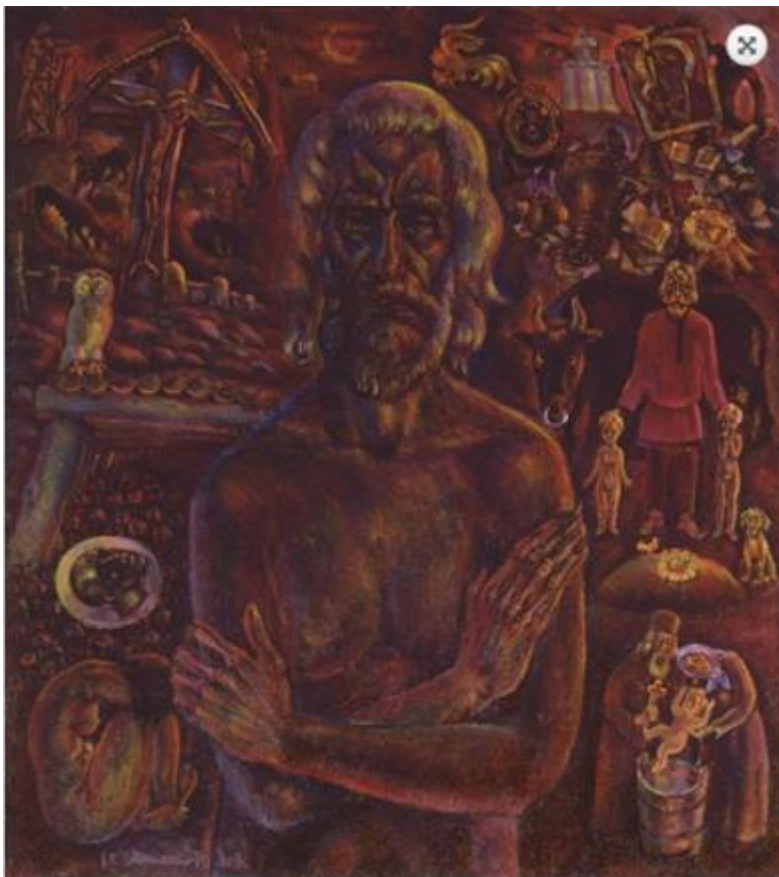
255. А.А. Загоскин. Автопортрет с луной. 1999.



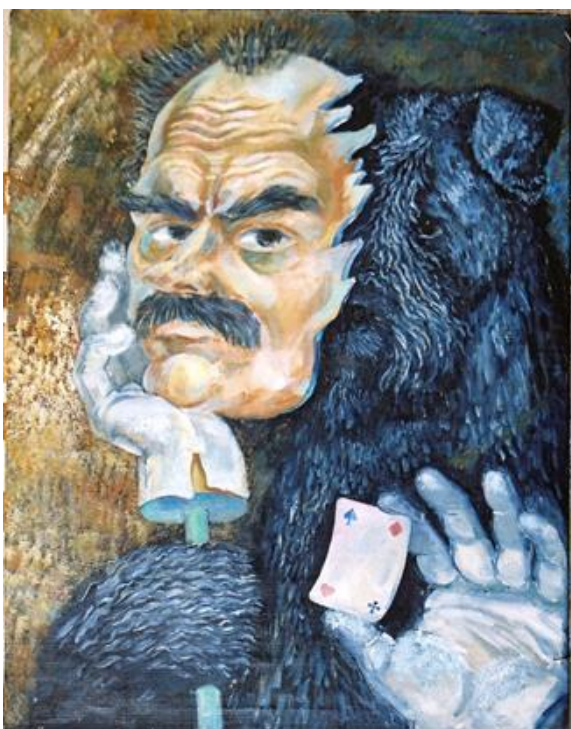
256. А.Г. Штерн. Автопортрет. 1989.



257. В.Н. Коневин. Автопортрет. 1991.



258. Л.А. Овчинников. Автопортрет. 1989-1991.



259. В.Е. Верещагин. Автопортрет Ольби с маской хозяина. 1993.



260. А.А. Болхонцев. Автопортрет. 1992.



261. Ю.А. Жарких. Автопортрет. 2005.



262. В.Е. Яшке. Автопортрет с котом и попугаем. 1984.



263. В.Е. Яшке. Автопортрет. 1966.



264. В.Е. Яшке. Автопортрет с Зинаидой. 1990-е.



265. В.С. Михайлов В. Автопортрет. 1998-2006.



266. Д.А. Коллегова. Автопортрет. 2016.



267. Д.А. Коллегова. Автопортрет. 2015.

