

Я.П. ШОЛОХОВА

ХУДОЖНИК В ЗЕРКАЛЕ АВТОПОРТРЕТА: ИДЕЯ И ОБРАЗ В РУССКОМ ИСКУССТВЕ НАЧАЛА XX ВЕКА

Яна Павловна Шолохова,

Московский государственный университет
имени М.В. Ломоносова,
факультет иностранных языков и регионоведения,
кафедра сравнительного изучения национальных
литератур и культур,
преподаватель
Ленинские горы, д. 1, стр. 13, Москва, 119991, Россия

ORCID 0000-0002-3752-6482; SPIN 8009-9323
E-mail: yana.sholokhova@gmail.com

Реферат. С момента своего появления автопортрет является продуктом определенной культурной картины мира, отображением эстетических концепций эпохи, представлений о природе творчества и человеческой сущности. Всплеск интереса к автопортрету обычно наблюдается в нестабильные, кризисные эпохи, требующие от художника переосмысления фундаментальных принципов бытия и творчества. Одним из таких периодов в русской культуре становится начало XX в. — время перемен, радикальных по своему масштабу и глубине, которые послужили контекстом возникновения множества новых художественных систем, по-разному понимающих роль художника и его место в обществе. В условиях, когда субъективное восприятие становится определяющей стратегией творчества, автопортрет призван отразить многогранность бытия и свести на пространстве холста автора и его идеи.

В статье анализируются некоторые общие тенденции трансформации автопортретизма в русской живописи начала XX века. Для многих художников этого периода автопортрет остается пространством самопознания и придания смысла собственному жизненному опыту: З.Е. Серебрякова, М.З. Ша-

гал, К.С. Петров-Водкин и другие создают целые серии автопортретов, фиксируя свои состояния на разных этапах творческого пути. Нередко автопортрет становится для автора художественным выражением собственной философской и эстетической программы, и императив идеи преобладает над императивом физического сходства. Так, художники-авангардисты (например, К.С. Малевич, другие участники объединения «Бубновый валет») сводят свой визуальный образ к маске, неживому объекту, беспредметной композиции. Изменения претерпевает не только образ художника, но и преобразуемое им пространство: автопортрет приобретает мифологическое измерение, замыкающееся в фигуре автора как демиурга.

Ключевые слова: автопортрет, автопортретность, искусство начала XX века, русский авангард, личность художника, природа творчества, самопознание, миф, маска, изобразительное искусство.

Для цитирования: Шолохова Я.П. Художник в зеркале автопортрета: идея и образ в русском искусстве начала XX века // Обсерватория культуры. 2022. Т. 19, № 1. С. 77–86. DOI: 10.25281/2072-3156-2022-19-1-77-86.

Оформление автопортрета в самостоятельный жанр традиционно связывается с ослаблением религиозного сознания и ростом интереса к человеческой личности в эпоху Возрождения. Ренессансный автопортрет развивается как форма образного познания общих закономерностей природы человека через соотнесение ее с нравственными идеалами и представлениями о личности того времени. Последующие культурно-исторические



Рис. 1. З.Е. Серебрякова. За туалетом.
1909. Холст на картоне, масло. 75 × 65. ГТГ, Москва
Источник: Ефремова Е.В. Зинаида Серебрякова. Москва :
Издательство Арт-Родник, 2006. С. 29.



Рис. 2. З.Е. Серебрякова. Автопортрет.
1922. Холст, масло. 69 × 57. ГРМ, Санкт-Петербург
Источник: Моё я. Автопортрет в собрании Русского музея.
Санкт-Петербург : Palace Editions, 2016. С. 64.

эпохи выражают характерное для них понимание человеческой сущности и природы творческого процесса в автопортрете. История развития практик автопортретирования подтверждает их неразрывную взаимосвязь с культурной и эстетической парадигмой, продуктом которой они являются.

В иерархии художественных жанров автопортрет занимает особое место, чаще всего определяемое через соотнесение с жанром портрета. По мнению Д.В. Сарабьянова, автопортрет «входит в то историко-художественное пространство, которое в жанровой структуре в целом занято портретом» [1, с. 6], с тем лишь различием, что автор определяет изображенный образ как свой собственный, либо совокупность косвенных признаков позволяет утверждать, что он таковым является. Советский искусствовед Л.С. Зингер, проводя границу между портретом и автопортретом, высказал предположение, что их основное различие находится в плоскости решаемых ими задач: в то время как портрет служит ряду утилитарных целей, у автопортрета остается одна сверхзадача: «раскрыть духовный мир изображаемого человека» [2, с. 275]. Кроме того, определяющая черта автопортрета, интуитивно трактуемого как изображение художником самого себя, относится к предмету полотна, а не к его сюжетно-стилистическим признакам, что также указывает на его коренное отличие от прочих разновидностей портретного жанра.

Исторически периоды внимания к человеческой личности и востребованности портретного жанра не всегда совпадают с периодами популярности автопортрета. Это позволяет говорить о дополнительных предпосылках, необходимых для формирования интереса к автопортретированию. Потребность в самоанализе и необходимость фиксации собственного опыта часто обостряется в условиях культурного кризиса, радикальных перемен в обществе, необходимости переосмысления фундаментальных принципов бытия. И.С. Кон, автор исследований индивидуального самосознания в историко-культурной перспективе, связывает распространение автопортрета с вызовами времени, утверждая, что «индивидуально-личностное начало обычно усиливается в переломные, кризисные эпохи, когда индивид вынужден в самом себе искать ответы на новые вопросы» [3, с. 141].

Русская культура переживала две волны повышенного интереса к автопортрету: в первой половине XIX в. и в начале XX в., когда автопортрет становился популярным пространством самопознания и творческого самовыражения [4]. В первой половине XIX в. под влиянием идей романтизма художник осознавал себя как уникальную личность, как творца, чья духовная жизнь, чувства и настроения достойны выражения на полотне. Появляются це-

лые циклы автопортретов, отражающие различные состояния и ипостаси автора; образ художника на них предстает в развитии, становясь более детальным и многомерным.

На рубеже XIX—XX вв. русское искусство стремилось освободиться от служения общественным идеям, ему внеположенным, приобретая более субъективный и созерцательный характер, а акцент с изображаемого образа переносился на способ его интерпретации. В бурном потоке истории росло разнообразие художественных форм, достигая своего апогея в торжестве субъективизма первых десятилетий XX века. В этот период русское искусство переживало переход от постро-мантических тенденций символизма к антиромантической направленности авангарда [5], декларативно объявляющего о разрыве с традицией. В начале XX в. «индивидуальная картина мира становится определяющей стратегией творчества» [6, с. 7], а автопортрет превращается в пространство художественной интерпретации. В своем движении «по оси, на одном полюсе которой находится безграничная свобода, доходящая до полного отрыва от внешнего образа изображаемого объекта, а на другом — предельная прикованность к объекту» [7, с. 374], автопортретизм достигает границы сознательного преодоления и разрушения портретного сходства.

АВТОПОРТРЕТ КАК ЛИЧНАЯ ИСТОРИЯ И МИФ: З.Е. СЕРЕБРЯКОВА И М.З. ШАГАЛ

Для многих художников этого периода автопортрет оставался пространством самопознания и придания смысла собственному жизненному опыту. На протяжении всего своего творчества Зинаида Евгеньевна Серебрякова (1884—1967) создала множество автопортретов, постоянно фиксируя свой образ на разных этапах жизни. Как современники, так и исследователи¹ творчества художницы отмечают подкупающую естественность и гармоничность ее индивидуального стиля, рождавшегося на стыке субъективного художественного сознания и общих стилистических устремлений изобразительного искусства первой половины XX века. Для автопортретов З.Е. Серебряковой также характерна простота и непосредственность, порой кажущаяся наивной в прямоте создаваемых ей образов.

¹ Среди прочих: А.Н. Бенуа (VII выставка «Союза». Речь. 1910. 13 (26) марта. № 70) и Д.В. Сарабьянов (З. Серебрякова: сборник материалов и каталог экспозиции к 100-летию со дня рождения художника. Москва, 1986).

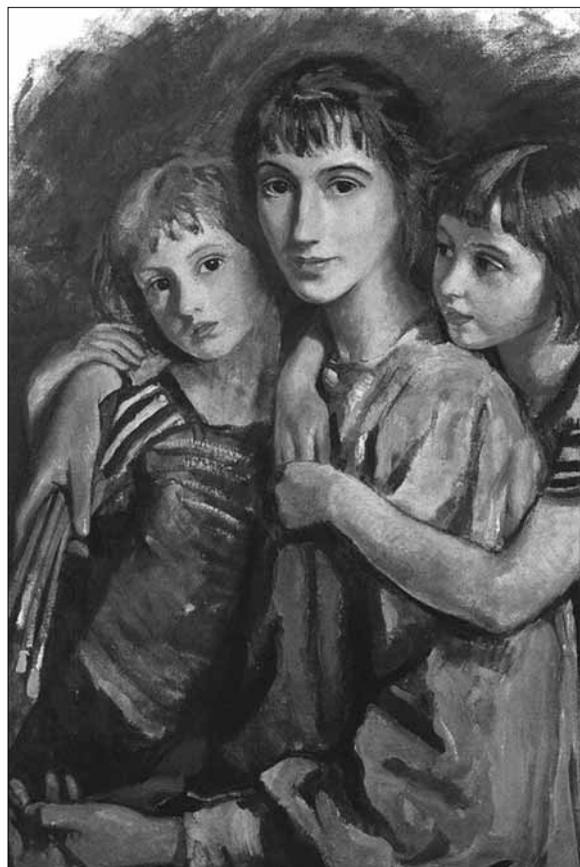


Рис. 3. З.Е. Серебрякова. Автопортрет с дочерьми. 1921. Холст, масло. 90 × 62.

Рыбинский государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник
Источник: *Ефремова Е.В.* Зинаида Серебрякова. Москва: Издательство Арт-Родник, 2006. С. 62.

На протяжении русского периода творчества художницы (до ее отъезда во Францию в 1924 году) автопортрет в основном служит З. Серебряковой пространством для изучения собственного лица, улыбающегося или спокойно глядящегося в зрителя как в зеркало: «Этюд девушки (Автопортрет)» (1909), «Автопортрет» (1900—1910-е). Она исследовала собственную мимику («Автопортрет», 1903), «Испуганная», 1917), как бы испытывая пределы своего тела; играя, примеряла маски: «Автопортрет в костюме Пьеро» (1911), «Автопортрет в шарфе». Один из таких автопортретов «За туалетом» (1909) (рис. 1), показанный на VII Выставке картин Союза русских художников в Санкт-Петербурге, стал программным для ее творчества. Созданный на нем открытый, женственный образ молодой девушки перед зеркалом, окруженной простыми и привычными предметами, производит впечатление гармонии духовного и физического, характерной для большинства полотен З.Е. Серебряковой.



Рис. 4. М.З. Шагал. Автопортрет с палитрой. 1917. Холст, масло. 88,9 × 58,4. Частное собрание
Источник: Marc Chagall : Vitebsk – Paris – New York /
Ed. by Guerman M., Forestier S., Wigal D.
New York, Paris : Parkstone International. P. 59.



Рис. 5. М.З. Шагал. Автопортрет с семью пальцами. 1913.
Холст, масло. 127 × 107. Городской музей Стеделек, Амстердам
Источник: Дантини М. Марк Шагал. Москва :
Издательство АСТ, 2020. С. 105.

В дальнейшем среди автопортретов художницы будет появляться все больше работ, представляющих ее в одной из двух важнейших для нее ипостасей: художницы («Автопортрет», 1922 (рис. 2), «Автопортрет с кистью», 1924) и матери («Автопортрет с дочерьми», 1921 (рис. 3), «Тата и Катя (У зеркала)», 1917), требовавших от нее постоянного выбора. Этот непрерывный акт художественного самопознания, вынесенный в публичную плоскость, остается для З.Е. Серебряковой очень интимным и смиренным. Автопортрет является для нее способом говорить на простые и понятные темы, «признаком собственного бытия в мире природы, людей, вещей» [8, с. 181].

В отличие от З.Е. Серебряковой Марк Захарович Шагал (1887–1985) не вписывал себя в вещный мир окружающей его повседневности, а творил новое мифологическое пространство, возводя собственную жизнь «в ранг события космического значения, в ранг мистерии» [9, с. 165] («Видение (автопортрет с музой)», 1917–1918). Его стиль формировался на пересечении еврейской культуры и модернистской эстетики, создавая художественный мир, в центре которого находилось индивидуальное Я художника-демиурга. События собственной жизни послужили для М.З. Шагала отправной точкой к созданию причудливого мифологизированного пространства, «в котором стерты границы между реальным, чувственно-воспринимаемым, и воображаемым» [10, с. 19]. Автопортреты становились для М.З. Шагала органичным способом перемещения себя в новое художественное измерение («Я и деревья», 1911), создаваемое его собственным усилием на холсте («Автопортрет с палитрой», 1917) (рис. 4).

Творчество М.З. Шагала в целом очень автобиографично: бесчисленное количество созданных им автопортретов дополняет роман «Моя жизнь», написанный в 1922 г. еще молодым художником. В нем М.З. Шагал, рассказывая о событиях своего детства, близких ему людях и своем пути в искусстве, демонстрирует то же мистическое отношение к реальности, «переставляет события своей жизни в нарочито анахроническом порядке, словно подчеркивая мифологическую вневременность излагаемого повествования» [10, с. 9]. Автобиография М.З. Шагала служит ключом к его творчеству; возможно, неслучайно ее первую редакцию художник посвятил «Рембрандту, Сезанну, маме, жене» [11, с. 11], отмечая влияние Рембрандта, признанного мастера автопортретов, на свое творчество.

На автопортретах М.З. Шагал чаще всего предстает перед нами в одном из трех определяющих его образов: «как Художник, как Возлюбленный, как Витеблянин» [9, с. 168]. Он пишет себя за работой («Автопортрет с кистями», 1909–1910, «Автопортрет с мольбертом», 1914), приоткрывая завесу таинства собственного творчества. Его герой никогда



Рис. 6. М.З. Шагал. Над городом. 1918. Холст, масло. 141 × 197. ГТГ, Москва
Источник: *Дантини М.* Марк Шагал. Москва : Издательство АСТ, 2020. С. 117.

не теряет связи с родным Витебском («Автопортрет с семью пальцами», 1913 (рис. 5), «Автопортрет перед домом», 1914); пространство города и художник проникают друг в друга, становясь единым целым («Серый дом (возможный автопортрет)», 1917). Отдельного внимания заслуживают парные автопортреты М.З. Шагала с его женой Беллой; на них художник и его муза выступают как союз женского и мужского начала, преобразующий реальность («Двойной портрет с бокалом вина», 1917–1918, «Прогулка», 1918). Одна из таких картин «Над городом» (1918) (рис. 6), на которой изображен полет художника со своей возлюбленной над Витебском, остается наиболее известной из его произведений. Над героями полотна не властна гравитация: они парят в пространстве авторского мифа, дорациональной действительности, яркой карнавальной стихии.

Таким образом, автопортрет не только занимал важное место в творчестве З.Е. Серебряковой и М.З. Шагала, но и стал своеобразной визитной карточкой обоих мастеров. Личные переживания и уникальный жизненный опыт авторов играют центральную роль в создании образа художника-человека и художника-творца.

АВТОПОРТРЕТ КАК ИДЕЯ И МАНИФЕСТ: РУССКИЕ АВАНГАРДИСТЫ

Переход к новым творческим системам в начале XX в., характерный как для западно-европейского, так и для русского искусства, привел к принципиальной плюралистичности художественного мировосприятия и субъективизму в понимании и интерпретации действительности. Для художников-авангардистов автопортрет часто становился образным выражением своей философской и эстетической программы, а физическое сходство переходило в разряд второстепенных задач. В этом случае автор существовал в пространстве автопортрета как «чистое изображающее начало (изображающий субъект), а не как изображенный (видимый) образ» [12, с. 287].

Авангардисты использовали жанр автопортрета как возможность запечатлеть именно творческую сторону себя как художника, очищенную от физического, личного начала. Создавая свой кубистический «Автопортрет с палитрой» (1915) (рис. 7), Н.А. Удальцова обратилась к привычному



Рис. 7. Н.А. Удальцова. Автопортрет с палитрой. 1915. Холст, масло. 72 × 63. ГТГ, Москва
Источник: Пикассо сегодня. Коллективная монография / отв. ред. М.А. Бусев. Москва : Прогресс-Традиция, 2016. С. 154.



Рис. 8. И.В. Ключ. Автопортрет с пилой. 1914. Холст, масло. 62 × 71. Астраханская государственная картинная галерея им. П.М. Догадина
Источник: 500 шедевров русского искусства / авт.-сост. М.В. Адамчик. Минск : Харвест, 2008. С. 175.

сюжету «художник за работой», но геометричное, раздробленное изображение, состоящее из множества граней, призвано скорее передать идею мультиперспективности пространства и simultaneity времени, чем телесную представленность автора в мире. И.В. Ключ на кубистическом «Автопортрете с пилой» (1914) (рис. 8) заменил кисть, привычный инструмент художника, пилой, заявляя об активной роли искусства в построении нового мира. В 1924 г. Эль Лисицкий (Л.М. Лисицкий) создал автопортретный фотоколлаж «Конструктор», буквально став лицом новой конструктивистской эстетики. Триада головы, руки и циркуля, как основного инструмента художника, вписывает автопортрет Эля Лисицкого в традицию романтического автопортрета, транслируя идею исключительности и особой миссии художника, взгляду которого доступно то, что пока еще скрыто от других.

Для того чтобы написать автопортрет, художник подвергает свой образ деконструкции, часто отказываясь не просто от физического сходства, а представляя себя в виде неодушевленного предмета или беспредметной композиции. «Автопортрет “Кристалл”» (1917) выражает идею М.В. Матюшина о взаимосвязи органических и неорганических структур [13] через преемственность между неживой природой и человеческим образом. Сам творец как импульс, преобразующий реальность, покидает пределы физического измерения и переходит в новую действительность.

В условиях отхода от миметической традиции, имя и авторский акт называния играют ключевую роль в определении того или иного образа как автопортрета: этюд «Сарайчик» (начало 1900-х) становится автопортретом, только когда М.Ф. Ларионов в рамках авангардистского жеста сам его таковым объявил. Главным здесь является не само изображение, а авторский акт классификации его как автопортрета, создающий игровое противоречие между визуальным образом и словом. По мнению Ю.М. Лотмана, автопортрет по определению выступает как символический дубликат имени: «Вся картина в своем единстве — отпечаток личности автора, и его изображение на ней, в сущности, избыточно — это автограф в автографе» [7, с. 365]. М.Ф. Ларионов подписал свой автопортрет 1910 г. прямо на холсте: «Собственный портрет Ларионова», тем самым дополнительно срачивая свое имя с визуальным образом. С одной стороны, этот прием создает игровые ассоциации со знаменитой подписью Альбрехта Дюрера, сделанной им на «Автопортрете в одежде, отделанной мехом» (1500). С другой — такая избыточность, возможно, призвана сфокусировать внимание зрителя на собственном Я художника как творческого начала. Еще одним автопортретом М.Ф. Ларионова может считаться несохранившаяся кинетическая композиция «Лучист», продемонстри-

стрированная на выставке «1915 год»: сооружение «из лучинок и палок с прикрепленными к ним веревками и мочалом» [14], приводимое в движение вентилятором. Само название «Лучист» указывает на связь с автором, являвшимся создателем и главным теоретиком лучизма как художественного направления.

Служа выражением идеи, автопортреты, созданные одним художником, зачастую наглядно отражают траекторию творческих поисков автора, испытывающего влияние различных художественных стилей. На одном из более ранних автопортретов К.С. Малевича («Эскиз фресковой живописи. Автопортрет», 1907) заметно погружение автора в философско-эстетическую систему изобразительного символизма, с его пониманием творца как пророка и проводника божественного. Цветовая гамма автопортретов 1910 и 1910–1911 гг. наглядно свидетельствует об увлечении художника фовизмом и сезаннизмом, а вот «Автопортрет в двух измерениях» (рис.9) уже становится визуальным манифестом его собственной супрематической философии. Более поздний автопортрет К.С. Малевича «Художник» (1933) (рис. 10) свидетельствует о возвращении тяготения к фигуративности, которое, однако, не противоречит мироощущению автора. Подписывая работу, он заменил свое имя черным квадратом, тем самым говоря о полном совпадении себя как личности и себя как супрематиста. Воспроизводя на полотне эффект ренессансной фрески в сочетании с супрематическим цветовым решением, К.С. Малевич создал вневременной образ творца и учителя, вписывая себя и свою художественную систему в историю живописи.

С образом «знаменитого художника» заигрывают и другие авангардисты: А.В. Лентулов называет свой автопортрет *Le grand peintre* («Великий художник», 1915), примеряя на себя маску «великого живописца». Круг на узорчатом фоне за головой художника читается как нимб, но несоответствие техники изображения лица и остальной части полотна наводит на мысль, что А.В. Лентулов как будто фотографируется, просунув голову в ярмарочное сооружение [15]. Другие художники авангардного объединения «Бубновый валет» (1911–1917) также достаточно часто примеряют на автопортретах различные маски: В.Е. Татлин позирует в образе матроса («Матрос», 1911), И.И. Машков — промышленника («Автопортрет», 1911) и силача («Автопортрет и портрет Петра Кончаловского», 1910) (рис. 11). Маска на авангардном автопортрете несет в себе карнавальное начало. Карнавализация исключает серьезность творческого акта и становится для художников-авангардистов способом сращения жизни и искусства: если М.З. Шагал пытался переместить себя в воображаемое мифологическое пространство, то они, наоборот, пытаются преобразовать реаль-

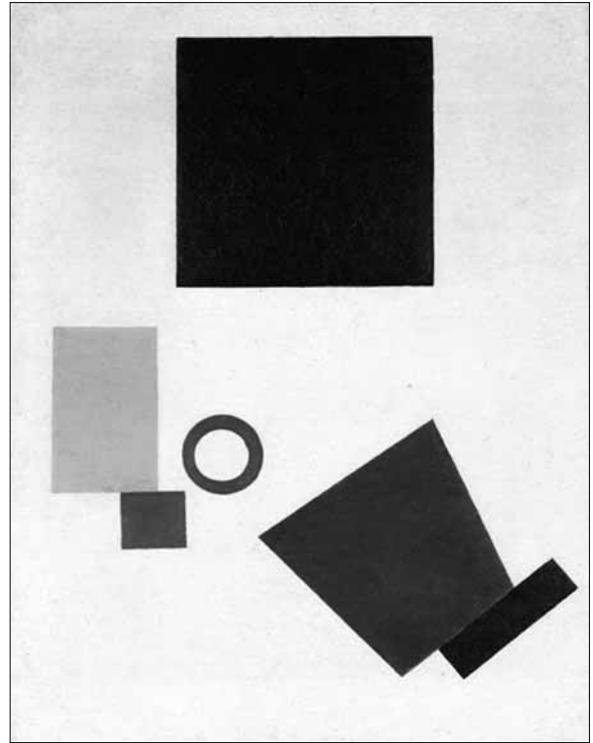


Рис. 9. К. Малевич. Супрематизм. Автопортрет в двух измерениях. 1915. Холст, масло. 62 × 80. Городской музей Стеделек, Амстердам. Источник: *Майкалар А.* Малевич Казимир Северинович. Москва : Директ-Медиа, Комсомольская правда, 2011. С. 19.

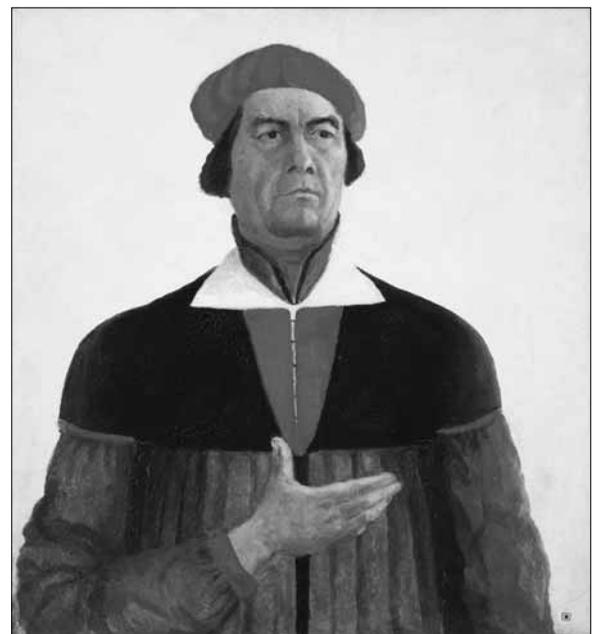


Рис. 10. К.С. Малевич. Художник. 1933. Холст, масло. 73 × 66. ГРМ, Санкт-Петербург. Источник: *Моё я.* Автопортрет в собрании Русского музея. Санкт-Петербург : Palace Editions, 2016. С. 80.



Рис. 11. И.И. Машков. Автопортрет и портрет Петра Кончаловского. 1910. Холст, масло. 208 × 270. ГРМ, Санкт-Петербург
Источник: Моё я. Автопортрет в собрании Русского музея. Санкт-Петербург : Palace Editions, 2016. С. 71.

ность, придав ей черты театрального действия. Рассуждая о природе маски, М.М. Бахтин указывал на ее связь «с переходами, метаморфозами, нарушением естественных границ» [16, с. 48]. Господство маски на автопортрете — это господство многоликого Другого, alter ego художника, в отличие от автопортретов, где сильно физическое сходство и центральным является личное Я.

Границы между «мужским» и «женским» в искусстве начала XX века также становятся более размытыми, и в живописи все чаще появляются андрогинные образы, интерпретируемые в русле русской философии как стремление к «преодолению смерти, к выходу из природного цикла, в котором рождение неизбежно ведет к кончине» [17, с. 77]. Художницы авангарда создают подчеркнито неженственные автопортреты, отражающие их самодостаточность и творческую силу. Уверенный, устремленный на зрителя взгляд Н.С. Гончаровой на «Автопортрете с желтыми лилиями» (1907) и ее крупная рука создают образ признанного мастера. На «Автопортрете» (1920) лицо В.Ф. Степановой смоделировано по образцу африканской маски, гневное выражение которой в сочетании с грубыми линиями одежды создают достаточно маскулинный образ.

С установлением советской власти задачи искусства изменились: коллективное и масштабное оттеснили сферу личного на второй план, и к жан-

ру автопортрета обращались в основном зрелые художники. С автопортретов К.С. Петрова-Водкина на зрителя устремлен взгляд представителя новой действительности. Рубленные черты лица, пристальный взгляд художника на «Автопортрете» (1918) передают напряжение эпохи перемен, переживание ответственности за будущее. Ощущение «планетарности» происходящих изменений подчеркивает фон в виде голубого световоздушного креста, напоминающего одновременно небо и развевающееся знамя. На более личном уровне автопортрет сохраняет свое значение как лаборатория поисков и инструмент самопознания в условиях радикальных перемен. На «Автопортрете» (1926–1927) К.С. Петрова-Водкина голова дочери на заднем плане служит напоминанием о цикличности жизни и возвращении к ее истокам.

Таким образом, в начале XX в. расширились границы художественного языка, и с ними увеличилось поле задач автопортрета. С одной стороны, он по-прежнему служил способом выражения внутренних переживаний через внешний образ, выступая в роли инструмента самопознания художника. С другой — появились новые творческие системы, основанные на субъективном мировидении и уникальном самовосприятии. В условиях постоянных культурных изменений автопортрет отражал динамичное многоголосие индивидуальных стилей, слу-

жил пространством для художественных экспериментов и конструирования авторского образа.

Список источников

1. *Сарабьянов Д.В.* Некоторые проблемы автопортрета // *Искусствознание*. 2008. № 3. С. 5–42.
2. *Зингер Л.С.* Автопортрет в системе жанров // *Очерки теории и истории портрета*. Москва : Изобразительное искусство, 1986. С. 274–294.
3. *Кон И.С.* Открытие «Я». Москва : Политиздат, 1978. 367 с.
4. *Гофман И.М.* Автопортрет в русском и советском искусстве // *Автопортрет в русском и советском искусстве : [каталог выставки]*. Москва : Советский художник, 1977. С. I–VIII.
5. *Потапова Е.Н.* Проблема синтеза искусств в эстетике Серебряного века: символизм и авангард // *Вестник Московского государственного университета культуры и искусств*. 2012. № 3 (47). С. 230–234.
6. *Могилевский Е.Б.* От автопортрета к сэлфи // *Моё я. Автопортрет в собрании Русского музея*. Санкт-Петербург : Palace Editions, 2016. С. 5–13.
7. *Лотман Ю.М.* Портрет // *Статьи по семиотике культуры и искусства*. Санкт-Петербург : Академический проект, 2002. С. 349–375.
8. *Сарабьянов Д.В.* Об автопортретах Зинаиды Серебряковой // *А.А. Русакова. Зинаида Серебрякова*. Москва : Молодая гвардия, 2008. С. 180–182.
9. *Шатских А.С.* Автопортреты Марка Шагала // *Шагаловский сборник*. Вып. 3 : материалы X–XIV Шагаловских чтений в Витебске (2000–2004). Минск : Рифтур, 2008. С. 164–169.
10. *Березанская М.Д.* Миф и эпос в западноевропейской культуре XX века : на примере творчества М.З. Шагала) : автореф. дис. ... канд. филос. наук / Моск. гос. ун-т им. М.В. Ломоносова, Москва, 2016. 31 с.
11. *Харшав Б.* Мифология своей жизни // *Мой мир: первая автобиография Шагала : воспоминания, интервью / Марк Шагал ; ред.-сост. Б. Харшав ; под науч. ред. Я. Брука ; пер. с англ. Д. Веденяпина*. Москва : Текст, 2009. С. 8–29.
12. *Бахтин М.М.* Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках. Опыт философского анализа // *Эстетика словесного творчества / [примеч. С.С. Аверинцева, С.Г. Бочарова]*. Москва : Искусство, 1979. С. 281–307.
13. *Повелихина А.В.* Мир как органическое целое // *Великая утопия : Русский и советский авангард. 1915–1932*. Каталог. Москва : Галарт ; Берн : Бентелли, 1993. С. 55–63.
14. *Романович С.М.* Дорогой художника: [о М.Ф. Ларионове] // *Подъем : ежемесячный российский литературный журнал*. 1992. № 2. С. 208–239. URL: <http://maakovets.narod.ru/dh.htm> (дата обращения: 01.09.2021).
15. *Сарабьянов Д.В.* История русского искусства конца XIX – начала XX века. 2-е изд. Москва : Аст-Пресс : Галарт, 2001. 301 с.
16. *Бахтин М.М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. Москва : Художественная литература, 1990. 541 с.
17. *Матич О.* Гендерные проблемы в царстве амазонок: образы женщин в русской культуре рубежа веков // *Амазонки авангарда: Александра Экстер, Наталья Гончарова, Любовь Попова, Ольга Розанова, Варвара Степанова, Надежда Удальцова : [каталог выставки] / под ред. Джона Э. Боулта и Мэтью Дратта*. Москва, 2000. С. 75–87.

Artist in the Mirror of a Self-Portrait: The Idea and Image in Russian Art of the Early 20th Century

Yana P. Sholokhova

Lomonosov Moscow State University, 1, Building 13,
Leninskie Gory Str, Moscow, 119991, Russia
ORCID 0000-0002-3752-6482; SPIN 8009-9323
E-mail: yana.sholokhova@gmail.com

Abstract. Throughout history, self-portraits have been a product of a certain cultural framework, reflecting the aesthetic notions of the era, the concepts of the nature of creativity and human essence. A surge of interest in self-portraiture is usually observed during unstable,

critical times, which require the artist to rethink the fundamental principles of existence and art. One of those periods was the beginning of the 20th century in Russia, when changes, radical in their degree and intensity, became the context for the emergence of numerous artistic systems that took different approaches to the purpose of an artist and his/her role in society. At a time when subjective perception becomes the defining strategy of art, self-portraits are intended to reflect the complexity of life and bring the author and the ideas together on the canvas.

This article analyzes some of the key trends in the transformation of self-portraiture in Russian art at the beginning of the 20th century. For many artists of that period, self-portraiture remained a sphere of self-exploration and giving meaning to one's personal experience: Z. Serbriakova, M. Chagall, K. Petrov-Vodkin and others created series of self-portraits, capturing their states at different stages of their artistic journey. Often, self-portraits became an artistic expression of the author's philosophi-

cal and aesthetic program, and the imperative of the idea prevailed over the imperative of physical resemblance. For instance, avant-garde artists (members of the Jack of Diamonds, K. Malevich) frequently reduced their visual image to a mask, an inanimate object, or an abstract composition. It is not only the artist's image that undergoes changes, but also the space around him/her: self-portraits acquire a mythological dimension, which is created by the author as a demiurge.

Key words: self-portrait, self-portraiture, art of the early 20th century, Russian avant-garde, artist's personality, nature of creativity, self-understanding, myth, mask, visual art.

Citation: Sholokhova Ya.P. Artist in the Mirror of a Self-Portrait: The Idea and Image in Russian Art of the Early 20th Century, *Observatory of Culture*, 2022, vol. 19, no. 1, pp. 77–86. DOI: 10.25281/2072-3156-2022-19-1-77-86.

References

1. Sarabyanov D.V. Some Issues of Self-Portrait, *Iskusstvo-voznanie* [Art Studies Magazine], 2008, no. 3, pp. 5–42 (in Russ.).
2. Zinger L.S. Self-portrait in the System of Genres, *Ocherki teorii i istorii portreta* [Studies in the Theory and History of Self-portrait]. Moscow, Izobrazitel'noe Iskusstvo Publ., 1986, pp. 274–294 (in Russ.).
3. Kon I.S. Otkrytie "Ya" [The Discovery of Myself]. Moscow, Politizdat Publ., 1978, 367 p.
4. Gofman I.M. Self-portrait in Russian and Soviet Art, *Avtoportret v russkom i sovetskom iskusstve* [Self-Portrait in Russian and Soviet Art, exhibition catalogue]. Moscow, Sovetskii Khudozhnik Publ., 1977, pp. I–VIII (in Russ.).
5. Potapova E.N. The Art Synthesis Problem in the Aesthetics of the Silver Age: Symbolism and Avant-garde, *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts], 2012, no. 3 (47), pp. 230–234 (in Russ.).
6. Mogilevskii E.B. From Self-portrait to Selfie, *Moe ya. Avtoportret v sobranii Russkogo muzeya* [My Own Self. Self-Portrait in Russian Museum Collections]. Saint Petersburg, Palace Editions Publ., 2016, pp. 5–13 (in Russ.).
7. Lotman Yu.M. Portrait, *Stat'i po semiotike kul'tury i iskusstva* [Articles on Semiotics of Culture and Art]. Saint Petersburg, Akademicheskii Proekt Publ., 2002, pp. 349–375 (in Russ.).
8. Sarabyanov D.V. On Zinaida Serebryakova's Self-Portraits, A.A. *Rusakova. Zinaida Serebryakova*. Moscow, Molodaya Gvardiya Publ., 2008, p. 180–182 (in Russ.).
9. Shatskikh A.S. Mark Chagall's Self-Portraits, *Shagalovskii sbornik. Vyp. 3: materialy X–XIV Shagalovskikh chtenii v Vitebske (2000–2004)* [Collected Papers on Chagall. Proc. of 10th–14th Chagall Readings in Vitebsk(2000–2004)]. Minsk, Riftur Publ., 2008, pp. 164–169 (in Russ.).
10. Berezanskaya M.D. *Mif i epos v zapadnoevropeiskoi kul'ture XX veka: na primere tvorchestva M.Z. Shagala* [Myth and Epos in the European Culture of the 20th Century (A Case Study of M.Z. Chagall)], Cand. philos. sci. diss. abstr. Moscow, 2016, 31 p.
11. Harshav B. The Mythology of Your Own Life, *Moi mir: pervaya avtobiografiya Shagala: vospominaniya, interv'y u* [My World: Chagall's First Self-Biography: Memoirs, Interviews]. Moscow, Tekst Publ., 2009, p. 8–29 (in Russ.).
12. Bakhtin M.M. The Problem of The Text (An Essay in Philosophical Analysis), *Estetika slovesnogo tvorchestva* [Aesthetics of Verbal Art]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1979, pp. 281–307 (in Russ.).
13. Povelikhina A.V. World as an Organic Whole, *Velikaya utopiya: Russkii i sovetskii avangard. 1915–1932, Katalog* [The Great Utopia: Russian and Soviet Avant-Garde, 1915–1932. Exhibition Catalogue]. Moscow, Galart Publ., Bern, Bentelli Publ., 1993, pp. 55–63 (in Russ.).
14. Romanovich S.M. The Artist's Road (about M.F. Larionov), *Pod'em: ezhe mesyachnyi rossiiskii literaturnyi zhurnal* [Rise. Monthly Russian Literary Journal], 1992, no. 2, pp. 208–239. Available at: <http://maakovets.narod.ru/dh.htm> (accessed 01.09.2021) (in Russ.).
15. Sarabyanov D.V. *Istoriya russkogo iskusstva kontsa XIX – nachala XX veka* [A History of Russian Art of the Late 19th – Early 20th Centuries]. Moscow, Ast-Press Publ., Galart Publ., 2001, 301 p.
16. Bakhtin M.M. *Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaya kul'tura Srednevekov'ya i Renessansa* [The Work of Francois Rabelais and the Folk Culture of the Middle Ages and the Renaissance]. Moscow, Khudozhestvennaya Literatura Publ., 1990, 541 p.
17. Matich O. Gender Trouble in the Amazonian Kingdom: Turn-of-the-Century Representations of Women in Russia, *Amazonki avangarda: Aleksandra Ekster, Natalya Goncharova, Lyubov Popova, Olga Rozanova, Varvara Stepanova, Nadezhda Udaltsova* [Amazons of the Avant-Garde: Alexandra Exter, Natalia Goncharova, Liubov Popova, Olga Rozanova, Varvara Stepanova, and Nadezhda Udaltsov]. Moscow, 2000, p. 75–87 (in Russ.).