

КУЛЬТУРОЛОГИЯ И ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

Бурдин Николай Павлович

ассистент

Новосельцева Ксения Владимировна

студентка

ФГБОУ ВПО «Вятский государственный

гуманитарный университет»

г. Киров, Кировская область

ИСТОРИЯ ЖЕНСКОГО АВТОПОРТРЕТА В XX ВЕКЕ И ЕЕ СВЯЗЬ С СОЦИАЛЬНЫМИ ИЗМЕНЕНИЯМИ

Аннотация: в статье рассматривается история женского автопортрета в прошедшем столетии, анализируются характерные особенности автопортретов разных художниц и различия в их подходе к изображению самих себя. Прослеживается также влияние социальных изменений на развитие и популярность женского автопортрета.

Ключевые слова: современное искусство, искусство, феминизм, эмансипация, живопись, автопортрет, женский автопортрет, авангард.

В течении XX века представления о роли женщины в обществе претерпевали колоссальные изменения и переходили из крайности в крайность. Метаморфозы эти колебались от неприятия обществом всякой роли женщины, кроме семейной, до радикальных феминистских заявлений и экспериментов. Новаторски, характерно и разносторонне они проявились в творчестве женщин-художниц; в особенности это касается автопортретов. Далеко не все художницы, оставившие свой след в модернистском искусстве, писали самих себя: так, собственный облик не нашел отражения в творчестве «матери американского модернизма» Джорджии О'Киф. Тем не менее, интерес к постижению собственного «я» среди женщин художниц в бурном XX столетии был ярко выраженным и стабильным.

Разумеется, автопортреты были неотъемлемой частью наследия женщин-художниц задолго до эпохи великих социальных потрясений, но именно в XX веке за изображениями себя начинает проявляться нечто большее, чем стремление раскрыть свой внутренний мир, а именно – тесная, но не всегда очевидная взаимосвязь с переменами в обществе, их отражение и преломление в творчестве.

Галина Леонтьевна Васильева-Шаляпина выделяет 2 основных типа автопортретов: профессиональный – тот, где художник изображает себя за работой, и личностный, где он старается открыть особенности своего характера и личности.

В самом начале бурного XX века, когда потрясения, войны и революции еще не успели перекроить жизнь миллионов людей по всей планете, знаменитая русская художница Зинаида Евгеньевна Серебрякова создает целую галерею лирических личностных автопортретов. Из наиболее характерных мы можем назвать программное полотно «За туалетом» (1909), а также «костюмированные» работы – «Автопортрет в костюме Пьеро» и «Этюд девушки со свечой» (обе 1911). В этих работах художница изображает себя в ореоле мягкой женственности, демонстрируя бодрое и жизнерадостное отношение к жизни. Независимо от лишений и невзгод, впоследствии во множестве выпавших на долю Серебряковой и ее семьи, мы не увидим в ее последующих автопортретах ни страдания, ни подчеркнутого трагизма, ни следов драматических событий в окружающем мире, ни горестных размышлений о собственной судьбе; напротив, они остаются все также полны радости жизни, и лишь на смену легкомыслию молодости в поздних автопортретах приходит чувство собственного достоинства (автопортрет 1956 года). Именно этому всепобеждающему оптимизму Серебрякова обязана своей непреходящей популярностью.

В какой-то степени подход Серебряковой к автопортрету граничит с эскапизмом, но вряд ли это можно назвать пороком. Другой величайший побег во внутренний мир совершает Фрида Кало – знаменитая мексиканская художница. В возрасте 6 лет переболев полиомиелитом, а в 18 став жертвой автокатастрофы,

приковавшей ее к постели, она превратила свои страдания (и духовные, и физические) в один из знаменитейших актов арт-терапии, создав череду автопортретов. *«Я пишу себя, потому что много времени провожу в одиночестве и потому что являюсь той темой, которую знаю лучше всего»* – эти слова Фриды наиболее точно характеризуют объект большинства ее картин. Стиль ее работ не поддается однозначному определению, и, хотя многие указывали на его близость к сюрреализму, сама художница отмечала, что *«...никогда не рисовала сны. Я рисовала мою реальность»*. В отличие от безмятежных полотен Серебряковой, на многочисленных автопортретах Кало мы видим весь спектр ее бедствий и терзаний, – начиная от собственной инвалидности («Сломанная колонна», 1944; уникальный в истории искусства двойной автопортрет «Две Фриды», 1939), и заканчивая сложными отношениями с мужем, художником-монументалистом Диего Риверой («Автопортрет с короткой стрижкой», 1940). В отличие от его масштабных произведений, творчество Кало далеко от революционной борьбы и не призывает к изменению существующих порядков. Тем не менее, после смерти творчество художницы было превознесено представительницами арт-феминизма, а сама ее жизнь превратилась в миф.

Полную противоположность творчеству Серебряковой и Кало являет нам живописное наследие Тамары де Лемпицка, экстравагантной художницы, превратившей свою жизнь в гламурную легенду. На протяжении 20–30 годов XX века ее яркий и узнаваемый стиль портретов – с характерными мотивами холодного «салонного» кубизма – был крайне популярен в богемных кругах Европы и США. Себя де Лемпицка писала не часто, однако одно из таких обращений к жанру автопортрета стало символом всего ее творчества. «Автопортрет в зеленом «бугатти» (1929) при всем своем лаконизме поразительно много говорит нам об тщательно культивированном образе художницы, но еще больше – об эпохе «ревущих двадцатых» с ее расцветом джаза, ар-деко, трансатлантических лайнеров, кинематографа и дорогих авто. Этот автопортрет, на первый взгляд, трудно назвать профессиональным, однако его мотивы здесь очевидны: де Лемпицка воспринимала и демонстрировала себя не только как художницу, но и как

светскую львицу, на этой картине изображенную именно в своей «среде обитания». Мифологизация и одновременно – лишение индивидуальных черт собственного образа в этом полотне отмечается многими исследователями; по сути, мы видим здесь не просто автопортрет, а изображение обобщенного образа сильной, независимой, эмансипированной женщины эпохи между двумя мировыми войнами, далекой от проявлений семейной жизни и отказывающейся быть послушной игрушкой в руках мужчин.

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. Крайне любопытен сюрреалистический автопортрет американской художницы Доротеи Таннинг, известный под названием «День рождения» (1942). В нем сочетается репрезентативность изображения, апеллирующая к парадному автопортрету XVIII – XIX веков, и попытка с помощью сюрреалистической аллегии показать глубину и сложность собственной личности. В этом традиционном по манере исполнения полотне художница изображает себя сказочной фигурой в пугающем интерьере, вызывающем в памяти ленту Альфреда Хичкока. Исследователи отмечают присутствие в картине «протеста против существующего уклада», а также то, насколько это тревожное произведение непохоже на привычные нам автопортреты. И действительно, это уже не просто автопортрет, а изображение потаенного внутреннего мира, уникального и полного тайны. Таннинг демонстрирует себя как «женщину, действующую свободно, уверенно отвоевывающую себе место в мире искусства». Близки к работе Таннинг сюрреалистические автопортреты художницы Леонор Фини, балансирующие между гламурной, почти китчевой парадностью и стремлением разобраться в самой себе.

Отметим также ранний (ок. 1930) автопортрет Ли Краснер, в будущем видной представительницы американского абстрактного экспрессионизма, который вызывает невольные ассоциации со знаменитым образом «клепальщицы Розы». Художница очевидно позиционирует себя как простого труженика, чей образ

ближе к рабочему или фермеру американского Среднего Запада, нежели чем к традиционному варианту богемного «творца». Такая презентация вовсе не случайна. В целом, абстрактный экспрессионизм как стиль подразумевает энергичную методику работы с холстом, выражающуюся в хаотичных, резких и быстрых движениях руки с кистью, что позволяет художнику спонтанно, без влияния мышления и логики выражать свое внутреннее состояние. При таком подходе работа художника действительно требует определенных усилий и становится близка физическому труду. Образ художницы- еще один этап в развитии женского автопортрета в XX веке.

Вторая половина XX века ознаменовывается массовым возникновением новых форм и жанров искусства, далеких от традиционных. Они же, в свою очередь, претерпевают колоссальные изменения либо теряют былую популярность; среди них мы можем назвать и женский автопортрет.

Среди выдающихся женских автопортретов второй половины столетия мы можем отметить серию работ американки Джоан Браун. На полотнах «Автопортрет с шарфом», «Автопортрет за чаепитием» (оба 1972), отличающихся яркими красками и лаконичной проработкой лица, мы видим художницу в различных бытовых ситуациях с отстраненным взглядом, обращенным не на зрителя и не на какую-то точку в пространстве, а вглубь себя – в надежде постичь сложность внутреннего мироощущения. Ксения Хаузнер, известная как автор крупноформатных портретных работ, поражающих экспрессией и цветом, на полотне 1994 года изображает себя обнаженной, в позе, демонстрирующей спокойную силу, гордость и уверенность. На переднем плане этой работы мы видим тюбики акрила, кисти и палитру – традиционные атрибуты живописца; принимая их во внимание, мы можем трактовать эту работу не только как исследование себя и своего тела, но и как обозначение своего твердого присутствия в художественном мире, долгие годы остававшегося под контролем художников-мужчин. Вообще, внимание к собственному телу в женском автопортрете во второй половине XX – начале XXI века только растет (под влиянием феминистского искусства), но есть и исключения. Крупнейшая фигура исландского авангарда Луиза

Маттиасдоуттир в последние двадцать лет своей жизни создала ряд удивительных изображений самой себя, почти полностью лишенных не только интимности, но и портретных черт вообще. На полотне «Автопортрет в пейзаже» (начало 1990-х) фигура художницы, чем-то напоминающая супрематических крестьян Казимира Малевича, растворяется в бескрайних просторах исландского ландшафта.

С определенной долей условности к типу личностного автопортрета (пусть и очень необычного) можно отнести скандальную и провокационную инсталляцию Трейси Эмин «Моя кровать» (реди-мейд, 1998): в ней мы получаем представление не внешности, а о личности автора, наблюдая перенесенный в галерею фрагмент его спальни, включающий кровать, скомканные простыни, разбросанное нижнее белье и т. д.