

Наталья Злыднева

Портрет художника в старости: типология, семантика, прагматика¹

Автопортрет в поздний период творчества художников рассматривается как специфический метажанр. На основе типологического анализа обширного корпуса данных выделены несколько моделей автопортрета в старости: акоммуникативной («код Рембрандта»), автокоммуникативной («код Тициана») и гибридной (слиянии портрета с пейзажем). Они ориентированы на затрудненную коммуникацию («неясное» зрение, лицо-маска) и на инверсию во времени («жизнь-с-конца»). Показана антиномическая природа автопортрета в старости, обнажающего генезис портрета и отражающего пограничную зону искусства и «текста реальности». Материалом послужило творчество ведущих мастеров искусства XX века (преимущественно русских) в их сравнении с великими европейскими школами прошлого.

Ключевые слова:

автопортрет, старость,
живопись, авангард, мифология,
Рембрандт, Тициан,
Малевич, Петров-Водкин, Шагал.

Свое «лицо в старости» — реальное и/или предполагаемое — интересовало людей, разумеется, задолго до появления интернета, когда в сети появился игровой тест «Как ты будешь выглядеть через 20 лет». Желание заглянуть в физиологический конец собственной жизни отразилось, например, в шуточном автопортрете Пушкина на полях его рукописи. Проекцией в мрачное будущее можно считать и анаморфический автопортрет Микеланджело в композиции сцены Страшного Суда (роспись потолка Сикстинской капеллы в Ватикане) — он различим в клочьях обвислой кожи, содранной с тела св. Варфоломея. Для мастеров кисти автопортрет в позднем периоде творчества — это и подведение итогов жизни, пути в профессии, и вглядывание в темную зону по ту сторону земного существования. Настоящая статья имеет задачей показать, что «портрет художника в старости» (парафразируя название знаменитого произведения Джойса и вторя названию романа нашего современника Дж. Хеллера) образует специфический класс изображений в рамках жанра. Специфика автопортрета как особого класса изображений обнаруживает принадлежность проблеме взаимодополнительности языков культуры, противопоставленных как *дискретный/континуальный* — проблема этой дихотомии всегда занимала Ю.М. Лотмана и пересматривалась им в поздний период научного творчества ученого [2].

Автопортрет в старости как визуальный «текст» можно разделить на две группы проблем. Первая имеет отношение к жанру автопортрета в изобразительном искусстве и связана с изучением моделей идентификации Я-персоны, представленной на картине. Вторая затрагивает ряд

¹ Статья подготовлена в рамках проекта «Россия и Венгрия на перекрестке культур Востока и Запада: проблемы пограничья», поддержанного грантом РФФИ № 18-512-23002 (2019–2021 гг.).».

проблем, касающихся семантики и прагматики: модальность художественного изображения — в случае, когда предметом рассмотрения выступает старость как состояние, переживание определенного рода предела (психофизиологического, социально-нравственного, экзистенциального и т. п.), авторефлексию этого личного предела, а также область культурно-антропологическую, область системы структурирования мира, главным элементом которой выступает оппозиция пространства и времени (опять же применительно к Я художника) — способы репрезентации времени в пространственном искусстве в контексте экзистенциальных модусов. Этот двойственный фокус внимания (стратегия идентификаций и таксономия модальных признаков), в рамках которого будет развиваться рассмотрение феномена, позволяет наметить общую модель «автопортрета в старости», ее типологию, и трактовать этот тип изображения как специфический вид сообщения.

Автопортрет является особенно насыщенной в семиотическом плане разновидностью портрета [3]. Последний, который, как известно, восходит к ритуальному чучелу тотемного предка (животного) и маске [5], позднее, в погребальном пред-портрете, призван побороть смерть «как средство, обращенное против энтропии» [12, с. 383]. Портрет основан на принципе двойственности *изображение/изображаемый*, их единства и при этом взаимной замещаемости. Относительная свобода означаемого от означающего, портретируемого персонажа от его изображения-двойника, не раз становилась основой коллизий в литературных произведениях, сюжет которых основан на теме портрета (начиная с «Портрета» Гоголя, продолжая в «Портрете Дориана Грея» Оскара Уайльда и т. д.). В автопортрете двойственность, заложенная в портрете, как бы возводится в степень: художник репрезентирует себя (часто посредством зеркала) как Я в Другом, где Другой — это собственно портрет, а Я выступает как удвоение удвоения. Художническое Я, конечно, отражено прежде всего в стиле — характере мазка, цветопередачи, композиционном мышлении и проч. В этом смысле можно сказать, что любое произведение, несущее след руки мастера, является автопортретом последнего. Именно это отмечал Ю. М. Лотман, когда писал, что «вся картина в своем единстве — отпечаток личности автора, и его изображение на ней в сущности избыточно — это автограф в автографе, несобственно прямая речь. Эту часть картины можно передать выражением: “Он говорит, что это он”» [6]. Опираясь на определение Лотмана, автопортрет можно было бы охарактеризовать как «Я говорю, что это

он — тот, который говорит, что это он». Таким образом, автопортрет обладает информационной избыточностью, выступая метаописанием портрета мастера как его творческого Я.

Метатекстуальность автопортрета определяет особенности иконографического репертуара второго плана. Так, комментирующие фрагменты композиции в автопортрете чаще всего маркируют авторство портретирующего, идентифицируя художника по признаку характерных проявлений его творчества: Э. Мане и Ван Гог представляли себя на фоне собственных картин, из русских мастеров их примеру последовали Д. Бурлюк, М. Ларионов, П. Кончаловский, Н. Гончарова. К. Малевич отметил свое авторство в автопортретной картине «Художник» (1933), а посредством введения авторских цитат — в картине «Бегущий человек» (1934). Избирая самого себя как объект изображения, мастер существенно расширяет область субъекта, примеряя на ту или иную ролевую «маску», что зачастую выражено экстравертно — в costume, позе, выражении лица. Лежащая в генетическом основании жанра маска выступает как акт предъявления своего Я Другому, как особого рода коммуникативный жест. Однако коммуникация может носить и обращенный внутрь, интраспективный характер, то есть выражаться в рефлексии. Последнее особенно характерно для автопортрета в старости. Если систему правил портретного жанра в целом обозначить как своего рода язык (в котором есть имя — портретируемый, а также предикат — репрезентация портретируемого), то автопортрет станет формой реализации этих правил в своего рода визуальной «речи», актом высказывания о себе как о Другом, а автопортрет в старости — это высказывание об эволюции этого Другого в себе, хранящей память о первоначале, пути, движение к экзистенциальному пределу.

Начиная с эпохи Ренессанса целый ряд выдающихся европейских живописцев, проживших долгую жизнь, оставили замечательные автопортреты в преклонном возрасте. Среди них Леонардо, Микеланджело, Тициан, а в близкой к нам эпохе — П. Пикассо, Э. Шиле, Л. Фрейд. Однако понятие старости художника используется нами условно: речь идет скорее о позднем этапе творчества, особенно тех мастеров, кто на протяжении своего пути уделял большое внимание жанру автопортрета, и это дает возможность сравнить работы разного времени. Ведь с одной стороны, границы старости с увеличением продолжительности жизни смещаются, а с другой стороны — многим мастерам XX века, особенно в России, до преклонного возраста дожить не довелось (так, К. Малевич



1. Рембрандт. Автопортрет в образе Зевксиса
Около 1668
Холст, масло. 82,5 × 65
Музей Вальфраф-Рихарц, Кельн



2. Илья Репин. Автопортрет. 1920
Линолеум, масло. 75,5 × 94
Дом-музей И. Е. Репина «Пенаты»

скончался в 56 лет, а А. Древин был расстрелян в 38). Их жизненный «край» открылся перед зрителями в автопортретах *post mortem*. Между тем автопортреты этих совсем не стариков непостижимым образом обнаруживают те же типологические признаки, что и художников, запечатлевших себя в реально преклонном возрасте.

В ряду общих типологических признаков автопортрета в старости прежде всего обращает на себя внимание тенденция к редукции сюжетного «сценария»: уходят бытовые детали, фон, второстепенные персонажи и/или отражение главного персонажа в зеркале, то есть минимализируется весь комментирующий пласт текста. Изображение часто сведено к лицу, последнее дано крупным планом. Независимо от техники, в которой решено изображение (живописной или графической), нарастает принцип живописности. Лицо как бы мерцает из глубины пространства полотна. Принцип неопределенности реализуется в размытом контуре лица, его «плавающих» чертах, центростремительной траектории

движения, по которой взгляд зрителя ввинчивается в глубину, амбивалентности психологического состояния в выражении лица (непонятно, смеется персонаж или плачет, печалится или иронизирует над собой). Возникает своего рода полисемия визуального сообщения, единственным знаменателем которой выступает дискурс ветхой плоти — следы возрастных изменений на лице как своего рода «текст жизни». Этот набор композиционно-стилистических признаков можно условно обозначить как «код Рембрандта».

Действительно, в позднем творчестве Рембрандта мы находим автопортреты, отвечающие приведенному ряду признаков. Так, в «Автопортрете с Саскией на коленях» (1635, Галерея старых мастеров, Дрезден) художник еще полон задора молодости, в картине множество описательных деталей, образ мастера артистически экстравертен и явно ориентирован на зрителя, режиссирует его реакцию. Однако со временем эта модель уступает место другой. Интересно сравнить «Автопортрет в вельветовом берете» (1634, Стаатлих музей, Берлин) с более поздним «Автопортретом» (1659, Национальная галерея искусств, Вашингтон), а также с одним из самых поздних — «Автопортретом в образе Зевксиса» (1665, Вальфраф Ричхарцс музей, Кельн, ил. 1). Молодой Рембрандт изображает себя молодцеватым франтом: дорогой костюм и самодовольная улыбка не оставляют у зрителя сомнений в общественном признании персонажа. Этот внешний человек уступает место человеку внутреннему на двух поздних портретах, где перед зрителем — погруженный в себя старик с печатью горького опыта на лице, а в случае сопоставления себя с Зевксисом, несомненно, еще и разочарованного в прежних ценностях. Улыбка раннего автопортрета «Смеющийся Рембрандт» (1628, Музей Гетти, Лос-Анджелес) замещается саркастической самоиронией в «Автопортрете в образе Зевксиса», написанного 37 годами позднее. Отождествляя себя с прославленным древнегреческим мастером живописного иллюзионизма и осмеивая это сравнение, Рембрандт как бы подводит грустную черту под делом своей жизни. Выступающая из темных глубин голова дана крупным планом, лицо драматизировано резкими светотеневыми контрастами, словно сминающими форму, углубляющими пространство и создающими эффект мерцания живописной поверхности. Этот взгляд в себя, выражающий внутренние психологические конфликты, создавая проекцию вовне, формирует тело, вышедшее за собственные пределы, искаженное и отрицающее само себя. Еще более явно такого рода признаки выражены в «Автопортрете»

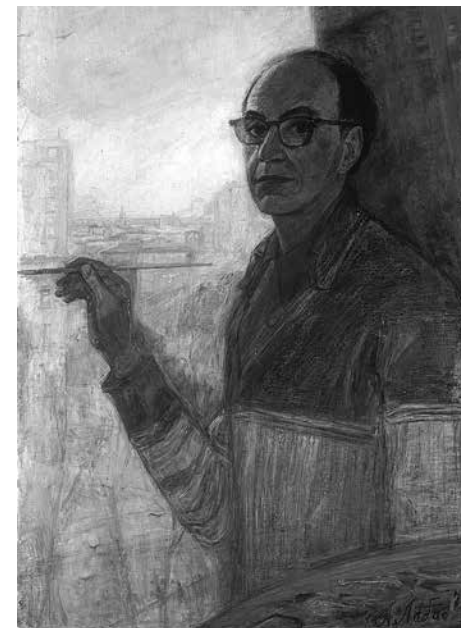
(1660, Музей Гране, Экс-ан-Прованс). Не только автопортреты, но и изображение всех стариков на полотнах позднего Рембрандта решены в подобном стилистико-семантическом ключе, что соответствует как эволюции индивидуальной манеры мастера, так и принципу зрелого барокко, в соответствии с которым происходит динамизация формы с ее спиралевидным устремлением внутрь и/или выплескиванием наружу, вплоть до разрывов некогда монолитного ренессансного пространства. Тем не менее наиболее ярко эти свойства живописи проявились именно в автопортретах, так что можно говорить об определенной модели, заданной великим мастером — если не непосредственно к нему восходящей, то отвечающей типологическим универсалиям жанра на этапе позднего творчества.

То, что у голландского живописца может быть отчасти отнесено к признакам стиля эпохи, удивительным образом актуализируется в эпохи весьма отдаленные. «Код Рембрандта» проявляется в автопортретах конца XIX — начала XX века: у Редона (1880), Сезанна (1880), Мунка (1886), Ван Гога (1886 — «Автопортрет с трубкой»; 1887 — с японскими гравюрами; и особенно 1889), Гогена (1890), Ге (1892), Врубеля (1885, рисунок). В XX веке «код Рембрандта» можно обнаружить у таких разных по своей художественной программе русских мастеров, как К. Петров-Водкин, М. Сарьян, А. Древин, П. Кончаловский. В этих изображениях ясно видно, до какой степени авангард, задавший парадигму искусства первой половины XX века, типологически близок к барокко.

Но и в творчестве мастеров, далеких от авангарда, проявляют те же закономерности. В «Автопортрете» И. Репина (1920, Музей-усадьба И. Е. Репина «Пенаты»; ил. 2) фон и костюм сведены к нескольким лапидарным деталям. Представлен старик в шапке и поношенном зипуне, взгляд направлен вдаль, куда-то вверх зрителя, лицо выражает напряженное смятение, а сумеречный колорит, вибрирующие мазки сообщают форме колебательное движение. Контрастом этому произведению служат автопортреты художника в молодые годы — подробно детализированные, блистающие живописным мастерством и артистичным психологизмом. На позднем рисунке Репина (1927) морщинистое лицо, выступающее сквозь переплетение линий, словно погружено в тень, наводящее неясность сфумато скрадывает частности. Тот же принцип «плетения» изобразительной ткани имеет место в творчестве мастера уже советского времени, М. Сарьяна, в его позднем графическом «Автопортрете» (1968, Дом-музей М. Сарьяна, Ереван; ил. 3) — одновре-



3. Мартирос Сарьян. Автопортрет 1968. Бумага, карандаш. 27 × 20
Дом-музей М. Сарьяна, Ереван



4. Александр Лабас. Автопортрет с кистью. 1978
Холст на картоне, масло. 70 × 50
Собрание Ольги Бескиной-Лабас

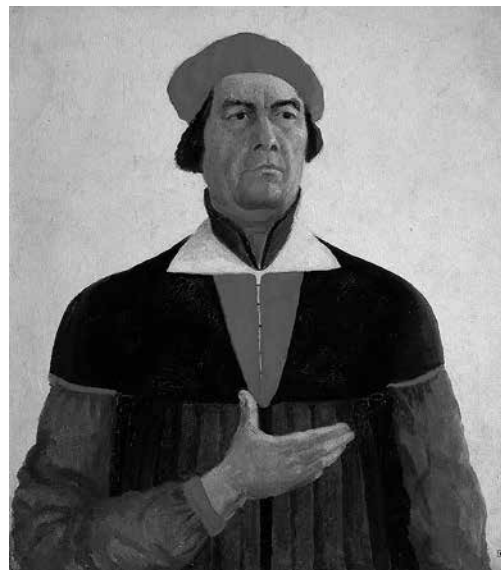
менно очень точном по характеристике старческого облика мастера и при этом наследующем прием «мерцающей» материи. Другой мастер советской эпохи, но ориентированный на классику в ее символистском изводе, К. Петров-Водкин, оставил множество автопортретов. Многие из них — и не только поздние — отвечают признакам все того же «кода Рембрандта»: крупный план, отсутствие деталей, резкая светотень, лицо, изборожденное плетением морщин. Лицо сводится к некой бугристой поверхности, замещаая «лицовостью». Рваный контур, пастозная манера, мерцающая светотень отличают поздний автопортрет Д. Бурлюка (1920-е). В автопортрете К. Сомова (1928) к отмеченным свойствам прибавляется и затемнение лица, помещенного в теневую зону. Уход от прямого взгляда зрителя свойствен и другим автопортретам с помещенным в тень персонажем: лица А. Лабаса (1930 и 1978; ил. 4), В. Татлина (1912), М. Шагала (1963) погружены в тень, — не все из них изображают себя



5. Мартирос Сарьян. Автопортрет с маской. 1933
Холст, масло. 46 × 60. Государственный музей искусства народов Востока

стариками, однако все проникнутые колеблющимся полумраком персонажи реализуют стратегию сокрытия идентифицируемого облика как визуального «имени», а следовательно — своего Я. В этом типологическом ряду можно рассмотреть и автопортрет А. Зверева (1950) — этого портретиста *par excellence*. Затененные изображения самого себя случались и в молодые годы у того же Рембрандта («Автопортрет», 1628, два 1629 и 1633), однако системно данный признак может быть прослежен именно на поздних автопортретах.

Уход от взгляда зрителя, принцип негативной зримости, как тенденция к своего рода апофатическому высказыванию, может быть обозначен не только посредством затененного лица. Показательны автопортретные изображения З. Серебряковой. Зеркало определяло их специфику, начиная с известной картины 1909 года, своего рода парафразы знаменитой картины позднего Э. Мане «Бар в «Фоли Бержер»», и делегируя роль отражателя тому, кто смотрит на полотно, акцентировало метатекстуальность визуального сообщения. Однако на автопорт-



6. Казимир Малевич. Художник. 1933
Холст, масло. 73 × 66
Государственный Русский музей



7. Люсьен Фрейд. Автопортрет-отражение. 2003–2004
Холст, масло. 17,7 × 12, 7
Частное собрание

трете Серебряковой 1910 года фрагментированное отражение обладает автономностью, акцентируя разрыв между означающим и референтом. Не персонаж — а его отблеск, рассказ о нем, своего рода маска формируют ядро сообщения в ее позднем автопортрете 1930 года. Мотив маски уже впрямую возникает в автопортретах М. Сарьяна, где голова и маска соположены в композиции, образуя визуальный параллелизм («Автопортрет», 1933, Государственный музей искусства народов Востока; ил. 5). На фигуре отрицания построена семантика и многих других автопортретов с масками русских и не только русских художников — Дж. Энсора («Автопортрет с масками», 1899), В. Вейса («Автопортрет с маской», 1900), С. Судейкина («Автопортрет с Пьеро», 1927). Собственное Я в этих автопортретах явно пытается укрыться, прячась за отпечаток своего отражения и словно транслируя «речь» тотемного двойника. Автопортретное изображение в картине К. Малевича «Художник» (1933, Государственный Русский музей; ил. 6) демонстрирует слияние маски и лица. Облаченный в костюм итальянского патриция XVI века

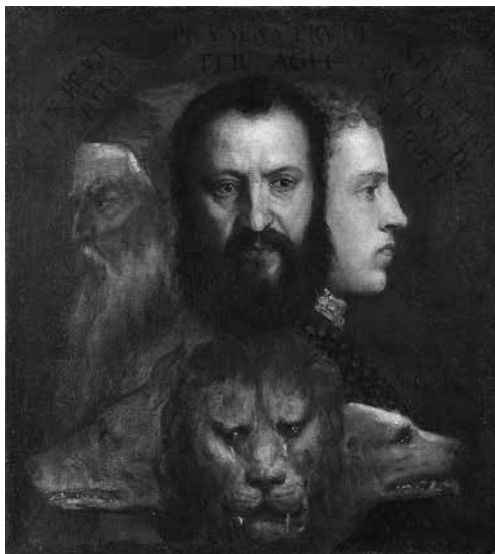
персонаж несет в себе узнаваемые черты лица автора и при этом отгорожен от «реальности» своим сходством с парсуной. Самоописание внешности вытеснено здесь рефлексией-описанием творческого пути мастера: открытый цвет и другие детали отсылают к супрематизму. Двойственность портрета определяется метатекстуальностью образной системы, что дополняет и подпись в форме черного квадрата — своего рода логотип мастера. Такого рода символическая идентификация, адресация информированному зрителю и при этом уход от прямого зрительного контакта с ним в построении композиции можно отнести к свойствам автопортрета в позднем периоде творчества.

Другой тип непрямого обращения представлен моделями автопортрета с нейтрализацией лица: автопортреты П. Филонова (1925), М. Киппенберген (1985; с закрытым рукой лицом) или «Автопортрет-отражение» Л. Фрейда (2004; ил. 7) с анаморфическими девиациями — изображение искажено рябью воды, в которой отражается модель. На всех этих полотнах доминирует принцип затрудненного зрительного восприятия, принцип растворения формы в материи мерцающей светотени, которые соответствуют типологии «рембрандтовского кода». Статистически значимое большинство такого рода изображений опять же приходится на поздний период творчества. Лицо в его живой динамике (взгляд, мимика) — это главный визуальный агент коммуникации в портрете, и его уход (полный или частичный) из визуального поля означает отказ от «прямой речи». Можно сделать вывод, что нулевая, затрудненная и/или замещенная коммуникация как определенная установка высказывания на обозначение предела — это характерное свойство поздних автопортретов в целом.

Категория границы, предела выражается и в специфической семантике изобразительных композиций, которую — по аналогии с известным произведением В. Хлебникова «Мирсконца» — можно назвать «жизнь-с-конца». По мысли Хлебникова, «Мирсконца» — это как бы подсказанная жизнью мысль для веселого и острого, т. к., во-первых, судьбы в их смешном часто виде никогда так не могут поняты, как если смотреть на них с конца; во-вторых, на них смотрели только с начала» [13]. «Жизнь-с-конца» бывает обозначена посредством совмещения в композиции изображения художника в старости с изображениями,

которые отмечены маркерами *начала*. Классическую модель автопортрета, в котором представлены изображения людей разного возраста, представил Тициан в своей композиции «Аллегория благоразумия» (около 1550, Национальная галерея, Лондон; ил. 8). На основе зооморфного кода и фигуры параллелизма (человеческие лица соположены с головами животных — собаки, льва и волка — символизирующих тот или иной моральный императив возрастной группы) здесь описаны вехи главных этапов жизни. Автопортрет — это изображение старика, чья умудренность опытом, согласно надписи на латыни в верхней части полотна, призвана препятствовать ошибкам молодости [7]. Старик, в котором Тициан запечатлел собственный облик, соотнесен с волком как аллегорией всепожирающей памяти: время человеческой жизни в этой смене вех обнуляется, а символические концы соединяются с началами. Аналогично тому, как «рембрандтовский код» маркирует затрудненное сообщение, «код Тициана» демонстрирует рассказ о круговращении жизни.

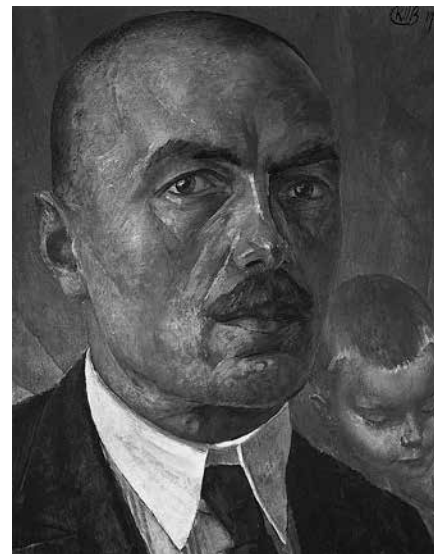
«Код Тициана» прослеживается в отдаленные от Ренессанса эпохи — в русском искусстве первой трети XX века. На одном из поздних автопортретов К. Петрова-Водкина (1926–1927, Государственный Русский музей; ил. 9) лицо мастера, решенное по-рембрандтовски (крупный план, резкая светотень, плетение ткани морщинистого лица), соположено с детской головкой дочери художника, которая едва различима в сгущенном пространстве синего фона — это своего рода воспоминание о детстве, возвращение к истокам жизни. Другой пример — уже упомянутая одна из самых поздних картин К. Малевича «Бегущий человек» (1930–1931, Музей современного искусства — Центр Помпиду, Париж; ил. 10). Есть основания рассматривать это произведение как своего рода автопортрет художника, его живописное завещание. Хотя главный персонаж — являя собой образец нарушения традиции мимезиса — лишен черт автопортретности, признаки Я автора разлиты по всему семантическому полю композиции. Полотно изобилует автоцитатами. Зачерненное (безлицое) лицо персонажа, условная «супрематическая» почва, по которой он бежит, открытый цвет полос этой «почвы», домики и кресты на заднем плане — все это *личные* знаки творчества. Они отсылают ко времени главного детища художника — супрематизма, последовавшего затем периода людей-мишеней и пустынных пейзажей со «слепыми» домами на горизонте, увлеченности христианской символикой в поздние годы, то есть описывают вехи творческого пути.



8. Тициан. *Аллегория благоразумия*
Около 1550. Холст, масло. 75,5 × 68,4
Национальная галерея, Лондон

Принимая во внимание реверсивную направленность бега персонажа (справа налево), а также драматическую интонацию композиции (экспрессивный мазок, контрасты черного и белого, черные карнации), можно сказать, что смысл картины прочитывается как описание попытки символического возвращения в прошлое при осознании невозможности вернуться, то есть это своего рода модель «жизни-с-конца».

Более просветленная модель того же рода предложена в творчестве позднего М. Шагала. Его фантазмагорические ходики с маятником, то махающие крыльями, то уподобленные рыбам, иногда даже превращающиеся в маленькие распятия, повторяют мотив ранней картины 1912 года — напольные часы в «портрете» интерьера родительского дома; они выступают визуальной метонимией для передачи эмоциональной привязанности мастера родному дому в Витебске, к началу жизни в искусстве. Сближение юности и старости — один из стереотипов европейского дискурса. Так, Г. Гессе проводит эту параллель в позитивном ключе: «Быть старым — такая же необходимая и прекрасная задача, как быть



9. Кузьма Петров-Водкин
Автопортрет. 1926–1927
Холст, масло. 82 × 65
Государственный Русский музей



10. Казимир Малевич. *Бегущий человек*. 1930–1931
Холст, масло. 79 × 65
Музей современного искусства —
Центр Помпиду, Париж

молодым» («О старости», 1952; цит. по: [11]), а Г. Юнг, который считал недопустимым «нести сумерки в зарю утра», напротив, в негативном [11]. Значимо в этой связи завершение статьи Ю. М. Лотмана «Портрет»: «... иногда попадает такое лицо ребенка или старухи, которое искупает все и наполняет радостью несколько дней жизни» [6]. В автопортрете позднего периода творчества паремия «стар — что млад» обретает зримое воплощение.

Есть и другие механизмы возникновения «жизни-с-конца». К. Петров-Водкин рассказывал, как в мучительных поисках законченной композиции появился его автопортрет на картине с изображением Пушкина и Андрея Белого: «...И вот у меня пошла перетасовка: то один выскочит, то другой, а Пушкин сидит в сторонке и, как утверждали видевшие этот холст, хорошо сидит. Таким образом, все прыгали, все уходили. И вот остались у меня вдвоем Андрей Белый, нанизывающий Пушкина на спичечную коробку, и пустота. Думаю: кого-то надо здесь посадить. Может быть, Блока? Нет, Блок не сидит... И вот тогда



11. Владимир Татлин. *Ветки*. 1946
Дерево, масло. 81,5 × 65
Государственный Русский музей

я с полным остервенением, по итальянскому принципу XIV века, начал писать автопортрет. Получилась картина «Пушкин, Андрей Белый и Петров-Водкин» [8, с. 215]. Налицо все та же мифологическая схема инверсии: «выпрыгивающий» в духе хармсовской логики анти-поведения XX век закольцовывается посредством обращения к итальянскому пред-ренессансу. Еще более знаменательно, что, помещая собственный портрет в ряд посмертных портретов великих людей прошлого, художник произвел ритуал вхождения своего Я в воображаемое пространство *post mortem*, то есть, по существу, обозначил генетическую природу жанра, обратился к его истокам — еще одна инверсия времени в пространственном коде.

Две эти модели — акоммуникативной (затрудненного зрения, ухода от прямого взгляда — условно «код Рембрандта») и автокоммуникативной (то есть нацеленной на собственное Я, свои начала, на «жизнь-с-конца», мы отнесли ее к «коду Тициана») — можно дополнить третьей моделью: она основана на жанровом переносе и реализуется в контаминации кодов. В 1920–1930-е годы наблюдается сращивание портрета и натюрморта в живописной практике многих мастеров, особенно в поздние годы. Такое бывало и раньше — примером может служить творчество Э. Мане после 1877 года. Следует иметь в виду, что эти жанры имеют между собой множество переключек, оттого, наверно, некоторые мастера всю жизнь были сосредоточены только на портретах и натюрмортах — примером может служить творчество А. Зверева. Под конец жизни бывший авангардист В. Татлин создавал почти исключительно «портреты» цветов — утонченно увядающие, мерцающие приглушенными красками букеты напоминают рембрандтовских стариков («Ветки», 1946, Государственный Русский музей; ил. 11). У позднего М. Ларионова в 1930–1940-е годы нет автопортретов, однако множество натюрморта, в которых, по словам Г.Г. Пospelова, «среди замкнуто-темноватого, одновременно и тающего, и чуть тяготящегося мира все ощутимей тлеющее свечение — неуловимо ущербная и вместе одухотворенная изнанка вещей» [10, с. 298]. Изнанка вещей — это все тот же «мирсконца», жизнь, дошедшая до своего края и оглядывающаяся назад. По словам польского семиотика и литературоведа Р. Бобрыка, «целью портретной живописи является... своего рода упрочение облика человека вопреки его смертности. Напротив, содержание натюрморта нередко подчеркивало мимолетность и хрупкость мира и человека» [14, с. 47]. Автопортреты художников 1930-х годов в старости не опровергают, но дополняют это утверждение: они акцентируют хрупкость человека и мира наподобие натюрморта, в то время как натюрморт с изображением цветов приобретает черты портрета — неизменности во времени. Лепка лица крупными гранями в «Автопортрете» Б. Григорьева (1920) заставляет вспомнить ландшафтные пейзажи с изображением скалистых гор, городские пейзажи, а поздний «Автопортрет-отражение» Л. Фрейда (2004) пастозной фактурой красочной поверхности уподоблен шершавому природному камню. Мотив неорганической природы (цветов, камня) и ее культурных девиаций (городских домов), метафорически

перенесенный на изображение собственного лица, сообщает образу художественного Я смыслы выхода субъекта за пределы отдельного человеческого существования, его сближения с вечностью. Введение темпоральности в «текст» изображения переводит его (как континуальный тип сообщения) в зону дискретности.

Следует заметить, что сложение портрета в истории искусства всегда шло в тесной связи с развитием натюрмортов и пейзажа, оба из которых характеризовались, по наблюдениям В. Н. Топорова, «все возрастающей персонализацией» [12, с. 388]. Мостик, перекинутый искусством XX века между натюрмортом и портретом, отмечал еще в 1920-е годы А. Г. Габричевский, который писал: «Если... с одной стороны, со стороны изобразительных и главных конструктивных форм, всякий современный портрет — в сущности *nature morte*, то наоборот, со стороны экспрессивных форм всякая *nature morte*, если не портрет, то во всяком случае автопортрет» [1, с. 296]. Разводя в разные стороны конструкцию и экспрессию, то есть синтагматику и семантику, ученый делает акцент на втором как главном аккумуляторе смыслов изображенного.

Подытоживая наблюдения над типологическими особенностями автопортрета в старости, следует еще раз акцентировать внимание на двух свойствах его коммуникативной стратегии: установку на затрудненность зрительного восприятия, акоммуникативность текста — с одной стороны, и инверсивность нарративной конструкции, ее установку на замещение пространства категорией времени с его обратным вектором развертывания — с другой. Инверсия — это функция зеркального отображения. В широком диапазоне стилистических и сюжетных вариаций оно многократно усиливает характерную «речь» автопортрета как особого рода визуального сообщения, смыслы которого балансируют на грани искусства и жизни. Последнее — это пограничное состояние, содержащееся в автопортрете в старости — обусловлено феноменом зеркального отражения и аккумулируемых им смыслов. Зеркало — и главный инструмент традиционного (до изобретения фотографии) автопортрета, и семиотический оператор изображения лица как специфического «текста», механизм его порождения [4]. Вместе с тем установка на затрудненное зрительное восприятие, акоммуникабельность, или, точнее, интраспективная коммуникация «автопортрета в старости»,

нейтрализуют главную функцию зеркала как перевода (= трансфера) визуального сообщения и тем самым проблематизируют генезис жанра.

Важно учитывать и еще одно обстоятельство: создающему свое изображение художнику зеркало необходимо по той причине, что его лицо попадает в слепую зону. Недоступное зрению лицо автора как главный коммуникативный агент портретного изображения, будучи отраженным в зеркале, трансформирует внутреннее Я художника в Я-для-Другого, где Я и Другой разделены непреодолимой границей. Подобно миру мертвых и живых в мифологической модели мира, эти пространства находятся в соотношении зеркального противопоставления и взаимно невидимы. К тому же крупный план, который чаще всего используется в автопортретах зрелых мастеров, способствует абстрагированию лица — фокус с идентификации личности по чертам внешности смещается к плотному сгустку линий и цветовых пятен, а сходство с моделью становится несущественным². Именно на визуальных экспериментах с крупным планом были основаны «раскрои лица» в практике Эйзенштейна, превращение их в маску. Пишущий автопортрет старый мастер всматривается не в свое отражение, а во внутреннюю форму воспринимаемого глазом, в тот предел, который предшествует всякому изображению и высказыванию (вербальному или визуальному) вообще. И этот модус экзистенциального пограничья корреспондирует с пограничьем автопортрета как символического заместителя невидимого мира. В этом и состоит парадокс изображения художником своего Я в старости: это рассказ о конце жизни средствами визуального повествования, в котором реальность зримого, а тем самым и существование как таковое, ставится под вопрос.

Наконец, еще одна антиномия автопортрета конца жизни — совмещение в нем континуального и дискретного начала как частного проявления принципа взаимодополнительности в описании культуры. Действительно, изображение постоянно соотносится с первичным денотатом (= «текстом реальности») — преклонным возрастом само-изображаемого или его воображаемым возрастом в связи с предчувствием близкой кончины. Это — сообщение без кода (по Р. Барту), оно предшествует визуальному сообщению. Тело — при всей несводимости к нему

2 Об абстрактности лица крупным планом, и, в частности, в связи с практикой «раскрои лица» Эйзенштейном, см.: [9].

лица — также относится к зоне континуальности, неразложимости на отдельные единицы описания. Между тем в автопортрете в старости можно выделить дискретные элементы — к ним относится акцентирование предела, который обозначен в принципе затрудненного зрения. Кроме того, дискретность выражается в принципе темпоральности, привносимом в изображение инверсивной трансформацией образа. Антиномичность автопортрета в старости обнажает генетические корни не только жанра, но и изобразительности как таковой, заставляя рассматривать отдельный класс изображения в ретроспективе первооснов культуры в целом.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Габричевский А. Г. Портрет как проблема изображения (1927) // Габричевский А. Г. Морфология искусства. М.: Аграф, 2002. С. 280–298.
2. Зенкин С. Н. Континуальные модели после Лотмана // Новое литературное обозрение. 2009. № 4. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2009/98/ze7.html> (дата обращения: 13.05.2020).
3. Злыднева Н. В. Портрет в авангарде между именем и мифом // Критика и семиотика. 2019. № 1. С. 285–297. URL: http://www.philology.nsc.ru/journals/kis/pdf/CS_2019_1/19.pdf (дата обращения: 13.05.2020).
4. Золян С. Т. «Свет мой, зеркальце, скажи...» (К семиотике волшебного зеркала) // Зеркало. Семиотика зеркальности / Труды по знаковым системам. Вып. 22. Тарту, 1988. С. 32–44.
5. Иванов Вяч. Вс. Маска как элемент культуры // Иванов Вяч. Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. IV. Семиотика культуры, искусства, науки. М.: Языки славянской культуры, 2007. С. 333–344.
6. Лотман Ю. М. Портрет // Лотман Ю. М. Статьи по семиотике культуры и искусства. СПб.: Академический проект, 2002. С. 349–375. URL: <http://philologos.narod.ru/lotman/portrait.htm> (дата обращения: 19.01.2019).
7. Панофский Э. Тициановская «Аллегория благоразумия» / Пер. с английского В. В. Симонова // Смысл и толкование изобразительного искусства. СПб.: Академический проект, 1999. С. 175–191. URL: http://ec-dejavu.ru/p/Panofsky_Titian.html (дата обращения: 15.02.2020).
8. Петров-Водкин К. Пушкин и мы: беседа в редакции // Литературный современник. 1937. Кн. 1. С. 212–216.
9. Подорога В. Феноменология тела. М.: Ad Marginem, 1992.
10. Поспелов Г. Г., Илюхина Е. А. Михаил Ларионов. М.: Галарт, 2005.
11. Розин М. В. Завершение жизни и культура старости // Культура культуры. 2017. № 1–2. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/zavershenie-zhizni-i-kultura-starosti-nachalo/viewer> (дата обращения: 17.02.2020).
12. Топоров В. Н. Тезисы к предыстории «портрета» как особого класса текстов // Топоров В. Н. Мировое дерево. Универсальные знаковые комплексы. Т. I. М.: Рукописные памятники древней Руси, 2010. С. 382–389.
13. Янечек Дж. Мирсконца у Хлебникова и Крученых // Язык как творчество / Сб. ст. к 70-летию В. П. Григорьева. М.: ИРЯ РАН, 1996. С. 80–87. URL: http://www.ka2.ru/nauka/janacek_1.html (дата обращения: 16.02.2020).
14. Bobryk R. Martwa natura: gatunek, motywy, kompozycje. Siedlce, 2011.