

Г. С. Трифонова

АВТОПОРТРЕТЫ ХУДОЖНИКА Н. А. РУСАКОВА (1888—1941) КАК ВОПЛОЩЕНИЕ ТВОРЧЕСКОГО ПРИНЦИПА ДВОЙНОГО КОДИРОВАНИЯ

G. S. Trifonova

N. A. RUSAKOV'S SELF-PORTRAITS (188—1941) AS IMPLEMENTATION OF CREATIVE PRINCIPLE OF DUAL CODING

Анализируется автопортрет в отечественном изобразительном искусстве первой трети XX столетия, роль и смысловое наполнение жанра на примере произведений мало известного академической искусствоведческой науке художника Н. А. Русакова — основоположника профессионального изобразительного искусства на Южном Урале и в Челябинске. Раскрываются особенности автопортрета в искусстве 1910—1930-х годов, связанные с динамизмом социальной реальности и художественных процессов эпохи социальных потрясений, обостренно переживаемых личностью художника и нашедшие отражение в цвето-пластических, композиционных и образно-феноменологических характеристиках сплава времени, личности, творчества.

Ключевые слова: *автопортрет, стили искусства первой трети XX века, модерн, постимпрессионизм, неопримитивизм, кубофутуризм, конструктивизм, социалистический реализм, монументализация, экзистенция и самопознание творческой личности художника.*

The article analyses a self-portrait in the national figurative art of the first third of XX century, role and content of the genre on the example of creations of the obscure to academic art science painter N. A. Rusakov, a founder of professional figurative art in South Ural and Chelyabinsk. The author reveals peculiarities of self-portrait in the art of 1910—1930s, connected with dynamism of social reality and artistic processes of the social disruptions epoch which passed through the painter's personality and found expression in colour-plastic, compositional and figurative phenomenological characteristics of time, personality and creativity mixture.

Keywords: *self-portrait, art styles of the first third of XX century, modern, post impressionism, neo-primitivism, cube futurism, constructivism, socialist realism, monumentalism, existence and self-cognition of painter's creative personality.*

Человек и мир — всеобъемлющая формула, и обе ее составляющие в равной степени представляют важнейший объект и предмет науки и искусства. В каждый исторический период идет поиск и рождается собственное видение и воплощение проблемы человека и мира. Этапы отражения размышлений над этой формулой прослеживаются в мировом искусстве во всем многообразии образно-пластических решений. В этой связи центральной в течение всей истории мировой культуры и искусства, в доклассическое, классическое и постнеклассическое время является проблема человека. Очевидно при этом, что человек, начиная с древневосточного искусства и включая XX век, предстает неким фокусом преломления всей проблематики бытия. При этом изменяется точка зрения на человека и его место в мире. Закономерно, что в изобразительном искусстве рождается жанр, целиком погруженный в человека — жанр портрета. История портрета — это не только этапы истории искусства, но и своего рода эволюция рефлексии человечества о самом себе. Это оставленные потомкам и современникам материали-

зованные в художественных произведениях результаты типологического и субъектно-индивидуального отражения представлений о человеке вообще и, в то же время, о конкретной личности¹, осуществленные художниками, составляющими особую общность одаренных, обладающих профессиональным мастерством — маэстро, — своего рода авангард, выдвинутый человечеством на передний край мысли и борьбы за человека или фиксирования поражения в этой борьбе.

В русском классическом искусстве нового времени жанр портрета получил если не главенствующее, то важнейшее значение, не уступая таким синтетическим жанрам, как историческая, мифологическая и картина на библейские сюжеты, далее пейзаж, жанровая картина, а в неклассическое время в XX веке и натюрморт. Значение портрета глобально в изобразительном искусстве и по смыслу, и по формально-пластическим решениям. Самоопределение жанра шло в противоположном от иконы направлении, но, как это ни покажется странным на первый взгляд, именно иконный образ — образ

творца и человека как божьего творения — был тем высшим эталоном, на который ориентировался, даже не всегда осознанно, живописец нового времени, создавая портретный образ своего современника или свой собственный². Естественно, что кроме высокого духовного образца, как некоего божественного начала в человеческом, присутствовали и другие задачи воплощения конкретного образа данного, *этого* человека. Каждый раз, всматриваясь и изучая портреты, созданные в ту или иную эпоху, мы являемся свидетелями развертывания шкалы представлений и оценки духовно-нравственного состояния человека³: утверждения гуманистических представлений о человеке или свидетельствования воплощения тенденций разрушения и распада целостности человеческого универсума, что особенно прослеживается в модернистском и постмодернистском искусстве XX века.

Принимая во внимание возобладавшую в современном искусствоведении точку зрения о принадлежности отечественного искусства первой трети XX века к модернистским тенденциям мирового искусства, применим термин «двойное кодирование», введенный в практику описания явлений модернизма и постмодернизма, для анализа такого симптоматически сложного явления в отечественном искусстве XX века, как автопортрет.

Исследуя процессы, происходившие в отечественном искусстве XX века, мы обращаем более пристальный взгляд на их отражение в региональном варианте, без чего невозможно представить полноту картины искусства России. Обращаясь к началам профессионального изобразительного искусства на Южном Урале и проблеме отражения в нем образа человека, мы находим оригинальный и подлинно творческий феномен, который не может не привлечь внимания исследователя. Речь идет об основоположнике профессионального изобразительного искусства в XX веке на Южном Урале и в Челябинске — Николае Афанасьевиче Русакове (1888—1941). Его творчество с конца 1970-х годов привлекает пристальное и неослабное внимание исследователей, уже имеет солидную по числу публикаций библиографию и публикацию на выставках⁴, тем не менее, и во многом по причине насильственно и трагически прерванной в 1941 г. жизни (репрессирован и посмертно в 1957 реабилитирован), еще многое в его творчестве остается не проясненным и не уточненным, многое требует дальнейшего изучения и осмысления⁵.

Из всего многообразия проблематики творчества Николая Афанасьевича Русакова, художника, жившего в соответствии с ритмом и пульсом времени с конца 1900-х до начала 1940-х, на которое пришлось его творчество — полных три десятилетия, наиболее интенсивных по творческому напряжению и наиболее продуктивных в отечественном искусстве XX века, выделим портретное творчество художника, а для еще большего сгущения портретной проблематики остановимся в изучении наследия живописца Н. А. Русакова на созданных им автопортретах.

В отечественном искусстве жанр портрета занимает особое место, и прежде всего вследствие

ментальной христианской традиции. В русской культуре, несомненно, образ человека является сердцевинной. В процессе смены картины мира и художественной картины мира образ человека не уходил из искусства, а концентрировал важнейшую духовную и творческую проблематику времени, начиная с XVIII столетия — века расцвета русского портрета. Искусство нового и новейшего времени находилось в тесном контакте с действительностью и происходящими в ней процессами и одновременно активно постигало внутренние состояния и изменения, происходившие в духовном мире человеческой личности. Эти процессы феноменологизировались через личность и творчество художников, сменявшиеся этапы выдвигали качественно новые характерные черты в личности и творчестве русских художников, по которым мы узнаем стиль и образ времени.

Николай Русаков является единственным ярким представителем искусства России первой трети XX века, систематически работавшим на южно-уральской земле после получения прекрасного художественного образования, в чем творчестве просматривается путь искусства названного периода во всем многообразии современных стилей и направлений. Учась в 1909—1913 гг. в Казанской художественной школе, он напитался настроениями символизма и стилистикой модерна, там зарождались и усилились в период учебы в Московском училище живописи, ваяния и зодчества его ориенталистские стилевые пристрастия — не без влияния постимпрессионизма и Поля Гогена непосредственно, чью книгу «Ноа-Ноа», переведенную в 1913—1914 гг. на русский, он прочел в Москве и посмотрелся Гогена в богатом собрании современной европейской живописи С. И. Щукина на Пречистенке, которое было открыто для публичного осмотра⁶.

Пейзажная среда и ее краски, человеческие типажи и жизненные ситуации, запечатлеваемые в акварелях и на холстах Русакова в конце 1900-х — в 1910-е гг., свидетельствует о живом чувственном переживании мира, о жажде глубоких эстетических впечатлений, об интенсивной колористике, эмоциональной силе впечатлений, переживаний, о создании особых творческих принципов трансформации реальности в мире живописного произведения и страстного стремления жизни в искусстве в соответствии с некими идеальными принципами красоты. Это период бурного роста и формирования художника, освоения мира искусства, мастерства, жизненной и художественной реальности идет параллельно с самопознанием. Этим объясняется появление одной из важнейших в творчестве художника тем внутри жанра портрета — портрет художника и автопортрет, который оказывается в поле всех стилевых изменений, которые происходили в данный период в искусстве.

Очевидно, что первые шаги сделаны в графике. Акварельный эскиз к «Автопортрету в андалузском стиле» 1912 г. (собрание ЧГММИ) — свидетельство переживаний модерна и влюбленности в творчество раннего М. А. Врубеля (вспоминаются его «Гамлет и Офелия»), книжная графика к поэмам М. Ю. Лермонтова). Подчеркнутый артистизм объединяет авто-

портрет 1915 «Я» с поэтической авторской тирадой, объясняющей причину возникновения этой работы: «Мой мозг прояснили дурманы/ Душа влечется в примитив/ Я вижу росные туманы/ Я слышу липовый мотив...». Действительно, конец 1900 — начало 1910-х было временем сильного переживания народного искусства, что и дало толчок возникновению одного из самых первых авангардных течений в русском искусстве — неопримитивизма. В этот же время Николай Русаков свободно и размашисто, с элементами кубизма и модерна (неожиданное сочетание), пишет акварельный автопортрет «Авто» на вытянутом формате 71×32,2 — крупным планом стоящая фигура в рост в подчеркнuto артистическом костюме (синяя блуза с бантом, в шляпе-канотье на фоне пейзажа). Чуть раньше, в 1912 ученик Н. И. Фешина Русаков в Казанской художественной школе пишет свой погрудный автопортрет на небольшом холсте масляными красками. Заметна более серьезная постановка задачи: перед нами молодой художник в блузе с бантом, развернутый в три четверти лицом к зрителю, где, собственно, предполагается зеркало.

В работе объединены два метода письма: многослойной живописи — в написании лица и эскизно-экспрессивной в написании костюма. Здесь просматривается портретная школа Н. И. Фешина, который, в свою очередь, усвоил этот принцип портретирования у своего учителя И. Е. Репина: глубокое внимание и тщательная проработка лица — нерушимой духовной сущности человеческой личности. Это глубокая традиция русской портретной школы, которая произрастает из более ранних этапов истории европейского портрета, и иконописи — тоже. Обращаясь к живописным портретам Н. А. Русакова, мы можем убедиться, что этот принцип бережного отношения к человеческому лицу в живописи будет в его творчестве действенен на протяжении всего его творчества.

Свидетельством углубленной творческо-пластической рефлексии и самопознания являются картины середины 1910-х гг., в которых автопортретный образ трансформируется в более абстрагированного персонажа, действующего в пространстве картины в рамках сюжета. Некая двойственность «я» — другого присутствует в картине «Матросский бар» 1916—1917 гг., написанной как программа по окончании обучения в живописном классе МУЖВЗ у К. А. Коровина. По меньшей мере, три персонажа матросского кабака ассоциируются с образом Николая Русакова. Сюжет картины навеян впечатлениями морского путешествия на Восток, из Одессы, вокруг полуострова Индостан до Японии (порт Киото) и обратно летом 1915 года⁷. Натурные акварели и рисунки, большие акварельные композиции и картины, исполненные в 1915—1918 годах по их мотивам, датированные и топографически обозначенные в авторских подписях к произведениям, позволили вычертить карту этого путешествия. В этот же период художник создает акварельную, затем живописную композицию «Ноа Ноа», на которой на фоне кубофутуристического серповидного паруса и моря изображены возлежащие фигуры индуски и мужчины с узнаваемыми, несмотря на трансфор-

мацию, авторскими чертами лица. Известны также автопортреты 1917—1919 годов погрудные, в синей рубашке, на фоне красного полотнища, и в красной рубашке на фоне красного и белого (в собрании семьи художника, Москва). Это один из напряженнейших периодов в жизни творчестве Н. А. Русакова, который он переживал вместе со всей художественной средой в столице России — время революции и начала гражданской войны. Автопортрет в синей рубашке, написанный в августе 1919 года, является странно пророческим — заложенная в намеке идея этого автопортрета янее, точнее и полнее проявляется в рассматриваемом ниже «Автопортрете в красной рубашке» 1935 г. А здесь чуть намечен интерьер потолочного перекрытия и оконного проема, пространство которого залито красным. Бронзово-желтоватое лицо на ало-красном кажется необычно бледным. Ворот синей рубашки распахнут, взгляд боковой из-под полуприкрытых век. Пространство трактовано динамично и создает ощущение напряжения и тревоги, погрудное изображение фрагментарно, в ракурсном сокращении и статично. В другом автопортрете этого же времени в красной рубашке, также погрудном, большее ощущение динамики.

Таким образом, первое десятилетие творчества Н. А. Русакова 1910-х гг., совпавшее с бурными катастрофическими событиями в Европе и революцией в России, становится временем напряженного освоения художником действительности, художественной реальности, языка искусства и самопознания. Все эти процессы оказались сплавлены в жанре автопортрета 1910-х годов.

1920-е годы связаны с возвращением художника на родину, в Челябинск, где развернулся зрелый период его творчества, трагически оборвавшийся на пятьдесят третьем году жизни. Живя и работая в Челябинске, Русаков, будучи, наряду с многими представителями русского искусства — его современниками и ровесниками, глубоко эстетически увлечен Востоком, в течение 1920-х создает произведение преимущественно, за редким исключением, восточного цикла. Толчком к новому «восточному» периоду послужило караванное путешествие от Средней Азии, через Персию, Афганистан на север Индии и обратно. Авторское видение в произведениях этого цикла проявлено ярко с точки зрения темы, гражданской позиции и не менее ярко — эстетически. Авторская позиция Николая Русакова в восточном цикле 1920-х выражена ярко, недвусмысленно четко. Социальный нерв вошел в активный пластический язык формы его произведений. Заостренность автопортретного видения получает ситуативную конкретность, в отличие от программных чисто эстетически автопортретов 1910-х годов.

Да и вообще автопортрет, так сказать, чистого жанра в 1920-е годы в творчестве Русакова практически отсутствует. Единственный, пожалуй, в 1920-е годы автопортрет — «Автор после возвращения из Индии», лист из путевого альбома 1926 года «Колониальный Восток наших дней» с великолепной обложкой, решенной в духе конструктивизма. Мы видим осунувший остроносый профиль загорелого лица в арке-айване, сквозь

которую видны нагромождения белых кубистических форм восточной архитектуры на фоне синего неба. На портретируемом авторе восточный костюм — полосатый в синюю, зеленую и желтую полоску халат и чалма из полосатой красной, оранжевой и синей ткани. Этот профильный автопортрет — как документальное свидетельство осуществленного путешествия и примерки автором, как костюма, другой формы жизни.

В других произведениях восточного цикла 1920-х гг. художник стремится зафиксировать присутствием собственной персоны временной контекст и свое отношение к нему. Вот картина 1924 года «Первый поезд». В композиции запечатлен железнодорожный вокзал то ли в Средней Азии, то ли на Ближнем Востоке (Константинополь?). Мужчины и женщины, закутанные в живописные бурнусы, разгуливают по перрону перед локомотивом черного синего паровоза, стоящим под айванообразной, заостренной вверху аркой, сложенной из ярких цветных блоков. Сквозь арку видны минареты. Стальные рельсы лежат на оранжево-розовой земле. На другой стороне виден перрон, восточное призматическое здание с арочной архитектурой и группы восточных людей в столь же насыщенных, как на первом плане, ярких по цвету одеяниях. У правой кромки картины на переднем плане фигура европейского мужчины в белой рубашке, шортах, красной тюрбетейке на голове с планшетом в руке, делающего зарисовки. Конечно, это автор. Его укрупненная фигура пространственно выделена. Он вглядывается в приближающуюся к нему фигуру в шароварах и синем бурнусе, закутанную до глаз, обмахиваемую веером стоящим рядом китайцем. Пространство напоено зноем, что выражается цветом, то ярко насыщенным, то бледно-выжженным, тающим в мираже. Очарование востоком в цикле акварелей и рисунков 1920-х годов выступает равноценно с аналитической трезво-документальной позицией автора-путешественника. Большая часть работ цикла выражает эту авторскую позицию, достаточно ясно читаемую. Поэтому сама фигура автора здесь закономерно кажется излишней и потому опущена художником.

Среди произведений Н. А. Русакова есть портретное произведение — картина, созданная в 1920-е годы, в которой отчетливо просматривается эволюция авторского видения и понимания места художника в новой действительности, а отсюда и новая трактовка автопортрета. Речь идет о картине-манифесте «Семья Г.И.Р.С.» 1925 года. Склонность к манифестационности в советской живописи 1920-х годов отчетливо проявляется в творчестве Николая Русакова, живущего вдалеке от столичной художественной жизни, но не порывающего с ней творческих и человеческих связей. Кстати, примером существования этих контактов является дружба с А. М. Родченко, с которым познакомился еще в Казани и был им портретирован в 1912 году, ответно портретировав А. Родченко в Москве в 1915. Именно в 1920-е создаются картины «Восточный диспут» (другие названия этого произведения «Восточные ученые», «Восточные мудрецы»), серия картин «Молодежь колониального Востока», а также картина «Эти и те», в которых ключом являются оппозиции,

противопоставление, сопоставление противоположностей не столько эстетического, сколько социального смысла. Поэтому все эти произведения несут в своем пластическом решении идейный манифест социальной борьбы за правду и справедливость.

Картина «Семья Граждан Интернациональной Республики Советов» — манифест нового мира, выраженный пластически наглядно на примере семьи в пространстве новой жизни. Женщина в образе индианки в стилизованном платье-сари и русский мужчина в европейском костюме — узнаваемые образы идеализированной жены художника Мальвы и автора — изображены с двумя детьми, написанными в неоклассическом, в духе К. С. Петрова-Водкина, стиле. Все они изображены на переднем плане сидящими на земле, покрытой молодыми всходами хлебов. На горизонте видны сооружения современного соцгорода в конструктивистском стиле и гигантская фигура вождя с простертым жестом указующей руки. В изображении автора отсутствует типичная для автопортрета атрибутика — палитра, кисти; хотя дети не лишены обозначений символического значения — у старшего игрушка с изображением двух кузнецов с молотами, «кующих» земной шар. В этой картине отчетливо и программно запечатлено изменившееся видение и трактовка роли художника и искусства в новой советской жизни: творчество художника распространяется дальше чистого искусства, художник становится на равных с другими слоями и категориями населения участником созидания новой жизни. Его роль — быть гражданином страны и участником общего строительства в едином строю. При этом отчетливо видно в задумавшейся фигуре автора — члена семьи смысловое утверждение, что весь труд осмысления происходящего остается за ним, за художником, гражданином. И вся ответственность. И в этом прозрении — единство личной судьбы и судьбы народа. Отчетливо видно, как идет усложнение образно-пластических архетипов творчества Николая Русакова от зарождения в 1910-е годы к конкретизации в данном временном контексте в 1920-е с совмещением опыта предыдущего этапа и предуготовление к будущему творчеству следующего десятилетия тридцатых годов. В этой связи с точки зрения понимания эволюции творческого мировоззрения Н. А. Русакова картина-портрет «Граждане ГИРС» является чуть ли не центральной программной в творчестве художника.

Заключительный период творчества Николая Афанасьевича Русакова — 1930-е годы. Это период зрелого мастерства, исполненный драматических коллизий в обществе, приведших художника к трагическому концу. Конфликт развивающейся творческой личности с нормативно обозначенным в искусстве социалистического реализма коридором переживался художником открыто и открыто им комментировался⁸. Открывшаяся в центральной печати в 1936 году кампания борьбы с «формализмом», «натурализмом», а по сути, со всем искусством серебряного века и русского авангарда, дорого стоила художникам старшего поколения, формировавшимся в гуще новых поисков и открытий искусства первых десятилетий XX века. Всю напряженность момента художник Русаков, очевидно для всех со-

временников — челябинских художников бывший крупной творческой личностью, авторитетной и недосягаемой в своем мастерстве и таланте, ощущал остро. Высоко профессионально образованный, принимавший активное участие в строительстве социалистической культуры в Челябинске в области художественного образования, организации выставочной деятельности и союза художников в Челябинске, несомненно, имевший отношение к продвижению осуществления идеи художественного музея, он был открыт всем своим творчеством: в 1938 в Челябинске в драмтеатре состоялась большая его отчетная персональная выставка, посвященная 50-летию со дня рождения и 20-летию творческого пути. Он принял участие во Всесоюзной выставке 20-летию ВЛКСМ, его портрет «Мархаба, звеньевая сложной молотилки колхоза имени Кагановича» был в экспозиции выставки в Государственной Третьяковской галерее. Мечтал о персональной выставке в Москве. Его мечта осуществилась в 2008 г., когда в составе экспозиции русской живописи из собрания Челябинского музея искусств было показано 22 работы художника Н. А. Русакова — забытого и восстановленного в истории искусств⁹.

На сегодняшний день нам известны два живописных автопортрета Русакова 1930-х годов. Оба они отражают мироощущение художника в середине и во второй половине 1930-х. «Автопортрет в красной рубашке» 1935 года — вершина самосознания художника. Перед нами образ зрелого человека, запечатленного по пояс на фоне верхних переплетов окна и темно-синего ночного неба. Героическая тема романтического героя автопортретов второй половины 1910-х годов находит в автопортрете 1935 завершенную зрелую пластическую форму и мысль. Подробно написано строгое лицо с собранными у переносицы морщинами. В лице, во взгляде, в резких тенях ощущается напряженная мысль. Ворот красной рубашки распахнут. В ее красных на свету складках и пурпурных тенях виден характерный для авангарда штриховой (кубофутуристический) мазок, создающий ритм напряженной формы. Освещение контрастно лепит лицо, полыхает рубашка. Портрет исполнен героического настроения с сильным оттенком тревоги, но в образе художника нет самолюбования и самовосхваления. Он напряженно всматривается в боковом развороте не столько в собственное отражение в зеркале, скорее, во что-то другое. Что видит он в эту минуту напряжения творческого труда?.. В «Автопортрете в красной рубашке» 1935 более всего ощутимы принципы монументализации¹⁰. И все-таки при такой открытой декларативности в использовании красного цвета, видеть в данном автопортрете апологетическую приверженность соцреализму — значит поддаться видимости и не различить авторского кода. Автопортрет 1935 — это не плакатный символ преданного советской идеологии «красного» художника. Недаром автор предельно лаконичен в изобразительной части — пространственно-предметная среда обозначена минимально. Красный цвет своей символикой и приемами нанесения кистью обращает к куда более объемным обобщениям и многозначности (икона, жертвенность и горение духа, авангардная

живопись, воспоминание о революции и ощущение драматизма ее трансформации).

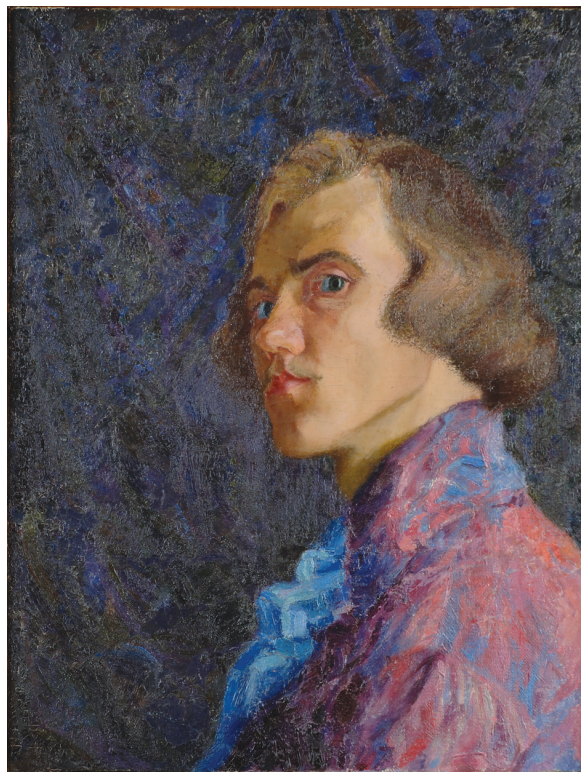
Другой портрет написан предположительно в конце 1930-х гг. Колористически он погашен: фигура как бы поглощается темнотой, свет выхватывает из темного фона лицо, кисть руки, рисующие контуры ворота рубашки. Художник предстает в S-образном повороте торса, голова развернута к левому плечу, взгляд устремлен на зрителя. Во внешности подчеркнут артистизм, принадлежность творческой профессии: берет, бант на блузе, охристо-темный пиджак, правая рука поднята к груди, с папиросой между длинными, артистично написанными пальцами. Портрет наполнен состоянием внутреннего молчания и размышления. В нем есть какая-то неуловимая подвижность, как схваченное мгновение, за которым все вот-вот изменится. В подчеркнутой колористической строгости и простоте есть что-то одновременно от старых мастеров и от образов современников Русакова 1920—30-х годов — представителей «тихого» искусства, далекого от кричащей революционности.

Рассматривая автопортреты южноуральского художника Н. А. Русакова, исполненные в 1910—1930-е годы, можно согласиться с Д. В. Сарабьяновым, что «по истории автопортрета нельзя составить истории русской живописи и графики»¹¹, но никак нельзя согласиться с тем, что без автопортретов история русского искусства могла бы обойтись¹². Исследуя в данном тексте автопортреты живописца Н. А. Русакова, мы очевидно открываем перед собой неповторимые сцепления судеб искусства с судьбами художников, формирование и движение самопознания художника, его понимания себя как творческой единицы, собственного творчества и судеб искусства, современности и места творческого труда художника и его личности в современной жизни и вместе с ним заглядываем за черту его жизни к потомкам, которым, быть может более, чем современникам он адресовал свое творчество, и больше на них надеялся в постижении его творчества.

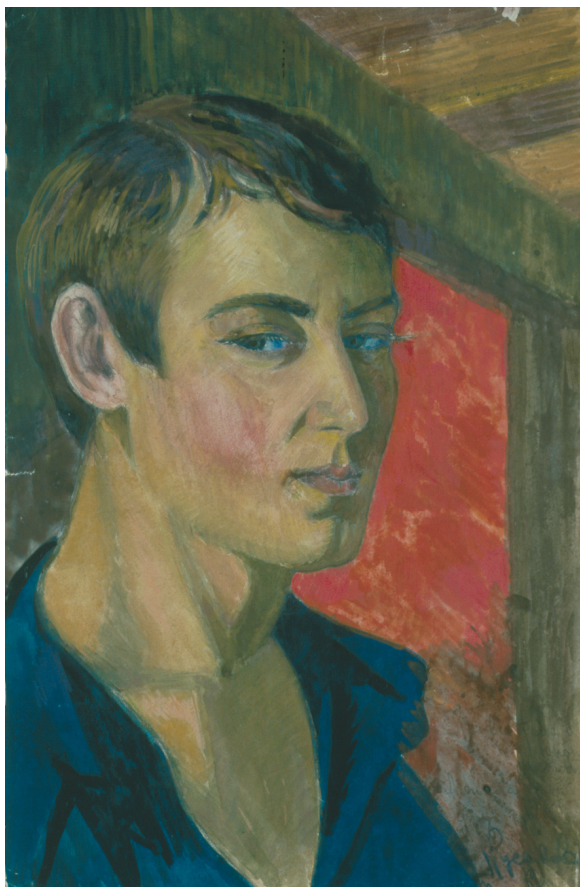
Осмысливая теоретически значение автопортрета в творчестве южноуральского живописца Н. А. Русакова, мы видим его в нескольких измерениях: во-первых, претворение единой художественной закономерности, благодаря которой автопортрет является одновременно результатом слияния и субъекта, и объекта, данного индивидуального художника с его собственным творчеством; и шире, художника как такового — с самим творчеством¹³, его результатом — произведением искусства, который предстает как некий метроном искусства. В автопортрете соединяется некая экзистенция личности *этого* художника и человеческой личности данного историко-художественного периода, и одновременно — противоположность, то есть воплощение реальности, в том числе и ее части — личности художника, увиденной как бы со стороны, имперсонально. То есть, в целом в автопортрете нам претстает некий симбиоз, сплав бытия и личности, его удвоенность и двойственность, помноженная на творимое бытие и творимую личность — портрет, но это не просто портрет данной личности, а автопортрет художника, произведение, в создании которого происходит двойное художественное кодирование.



Автопортрет в адалузском стиле. Эскиз. 1912.
Бумага, графитный карандаш, акварель, белила.
Собрание ЧГМИ



Автопортрет. 1912. Холст, масло.
Собрание ЧГМИ



Автопортрет в синей рубашке. 1919. Бумага, акварель.
Собрание ЧГМИ



Ноа-Ноа. Эскиз к картине 1967—1917.
Бумага, акварель.
Собрание ЧГМИ



Матросский бар. 1916—17. Холст, масло. Собрание ЧГМИ



Первый поезд. 1924. Холст, масло. Собрание ЧГМИ



Автопортрет в чалме («Автор по возвращении из Индии»). Лист из альбома «Колониальный Восток наших дней». 1926. Бумага, акварель. Собрание ЧГМИ



Автопортрет в красной рубашке. 1935. Холст, масло. Собрание ЧГМИ



Семья Г.И.Р.С. 1925. Холст, масло. Собрание семьи художника. Москва

Все эти черты, общие для жанра автопортрета нового и новейшего времени, прослеживаются в серии автопортретов художника, не запроектированной заранее, а возникавшей по ходу жизни и развития творчества Н. А. Русакова. Размышляя над количеством и качеством созданных автопортретов, мы приходим к выводу, что увеличение числа автопортретов в искусстве первой трети XX века, в том числе и у Русакова, связано с огромным опытом самопознания творческой личности, со стремлением на каждом конкретном временном отрезке творческого пути сверить творческие и личностные часы большого художественного процесса и собственного творчества, сделать необходимую остановку и взглянуть в мир и себя. Эти сцепления времени, движения искусства и самоанализа достигают большой концентрации и находят выход, как ответы на собственные вопросы, в автопортрете.

Во-вторых, автопортреты Н. А. Русакова создавались в 1910—1930-е годы, и в данном случае мы должны вычленили закономерности, свойственные художественному процессу и соответствующие отличия автопортретов Русакова, созданных именно в данных исторический период. И тут нельзя не заметить неповторимые, уникальные особенности: реальность, в которой жил и творил живописец Николай Русаков, была столь напряжена и сложна для духовно-нравственного и творческого климата личности и переменчива, что требовала остроты творческой реакции художника в осмыслении и оценке меняющейся реальности для осуществления основной задачи — продолжать творчески работать. Этим объясняется частое обращение художника к автопортрету и динамика смены задач смысловых и пластических в каждом новом автопортрете. В поиске композиционного и колористического решения художник каждый раз ищет значимую формулу-код, которая будет адекватна замыслу и духовному заряду атмосферы, который ищет воплощения через конкретный художественно-пластический образ, создаваемый художником в автопортрете. Автопортрет — эта та точка сцепления интимного и объективного, которая становится высшим откровением художника о себе, о мире, об искусстве, о жизни. В отличие от предшествующих периодов истории автопортрета как жанра, в первой трети XX века в творчестве Н. А. Русакова в мысленной

экспозиции дошедших до нас им созданных автопортретах видится богатейший источник понимания и истолкования путей искусства, его коллизий, мера творческой ответственности, компромиссов и необходимости во что бы то ни стало идти своим путем, несмотря на предчувствие неизбежного. И в этом автопортреты Н. А. Русакова, при всей их индивидуальной экзистенциальности и своеобразии композиционно-колористических и пластических решений, представляются подлинными документальными свидетельствами исторического и художественного времени.

Примечания

1. Тома Л. А. К вопросу о дифференции портрета как жанра живописи // Советское искусствознание '77. — Вып. 1. — М.: Советский художник, 1978. — С. 246.
2. Бусева-Давыдова И. Л. Культура и искусство в эпоху перемен. Россия XVII столетия. — М.: Индрик, 2008. — С. 41—48.
3. Вдовин Г. Становление «я» в русской культуре XVIII и искусство портрета. М.: Наш дом — L'Age d'Homme, 1999. — С. 192—229.
4. Подробнее, напр., см.: Трифонова Г. С. Николай Русаков Жизнь и творчество. 1888—1941. «...Я смотрел зачарованным глазом...» — Челябинск: ЧОКГ, 2004; Трифонова Г. С. Художественная культура Южного Урала (1900—1980-е гг.). Художественная среда. Музей. Художники: монография. — Челябинск: ЮУрГУ, 2009.
5. Трифонова Г. С. Творческая личность и искусство в темпоральном соизмерении. Восток в творчестве живописца Н. А. Русакова. — С. 273—276.
6. Трифонова Г. С. Николай Русаков. Жизнь и творчество... — С. 9—24.
7. Там же. — С. 255—320.
8. Обсуждение 1-й областной художественной выставки художников и скульпторов в июле 1940 (ОГАЧО. Ф. Р-802, Оп. 1. Д. 4. Л. 248—267).
9. Челябинский музей искусств. Русская живопись XVIII — первой трети XX вв.: каталог выставки Государственной Третьяковской галереи «Золотая карта России» / авт. и сост. Г. С. Трифонова. — Челябинск, 2008. — С. 28—41. Репрод. С. 100—120, 130—133.
10. Зингер Л. С. Советская портретная живопись 1917 — начала 1930х годов. — М.: Изобразительное искусство, 1978.
11. Сарабьянов Д. В. К концепции русского автопортрета // Советское искусствознание '77. — Вып. 1. — М.: Советский художник, 1978. — С. 194.
12. Там же... — С. 194.
13. Там же... — С. 200.

Поступила в редакцию 10 января 2013 г.

ТРИФОНОВА Галина Семеновна, доцент, кафедра искусствоведения и культурологии, Южно-Уральский государственный университет (Челябинск, Россия), кандидат исторических наук, член Союза художников России. Окончила в 1976 г. Уральский государственный университет имени А. М. Горького. Область научных интересов — отечественное искусство, классическое искусство Европы, художественная культура и творчество художников Южного Урала, музееведение. E-mail: trifonovagalina@rambler.ru

TRIFONOVA Galina Semenovna, associate professor, Department of Art History and Cultural Studies of Southern Ural State University (Chelyabinsk, Russia), candidate of historical sciences, member of Russian Artists Union; graduated from Ural State University after A. M. Gorkiy in 1976. Sphere of scientific interests: national art, classical European art, artistic culture and creative work of South Ural artists, museum studies (Chelyabinsk, Russia). E-mail: trifonovagalina@rambler.ru