

Навіщо жінкам автопортрет?

Сучасна жінка практикує створення автопортрета майже щодня.

Уранці, спілкуючись зі своїм відображенням у люстрі ванної кімнати, намагається за допомогою мейкапу створити варіант публічно прийнятного образу (тобто гостро актуального, трендового, модного — із низки прикметників щоразу обирається потрібне). Навіть якщо її косметичка вміщує мінімум — тональний крем і помаду — кожна жінка будь-якого віку та кольору шкіри, виходячи за двері оселі, формує автопортрет як систему знаків про себе. Що вже казати про феномен соцмереж, де жінки постійно створюють, редагують і оприлюднюють цілі альбоми зображень себе, пропонуючи «френдам» усе нові й нові образи своєї зовнішності: у контексті професійної активності, психологічного стану, оточення — інтер'єрного чи урбаністичного, у подорожах чи в екстремальних обставинах війни тощо.

Живописний автопортрет мисткинь, починаючи приблизно з XV століття, тобто від епохи італійського Відродження, представлений у значно вужчих рамках, бо й самопрезентація жінок мала інший соціальний сенс.

Протофеміністка й офіційна придворна художниця іспанського короля Філіпа II, Софонісба Ангвіссоло з Кремони у середині XVI століття зображала себе або з книжкою, або за спінетом, а також перед полотном, яке вона пише, тримаючи пензлики та палітру із приготованими фарбами. Для кого створювалися ці автопортрети? Інформації про замовників, навіть усередині родини, не знайдено, тож припускають, що всі ці зображення були створені нею радше для себе. Навіть на останньому з них, написаному у віці 88 років, коли художниця вже майже втратила зір, ця освічена дама демонструє, що здатна дуже прискіпливо передавати дрібні риси обличчя, бодай і помережаного зморшками, та найменші деталі вбрання, обережно й уміло використовуючи ефекти штучного освітлення, а отже — презентуючи себе як впевнену, інтелектуально розвинену особистість, рівну художникам-чоловікам. Тобто цей автопортрет підтверджує, що художниця впродовж десятиліть не втрачала, а поглиблювала свою професійну вправність. Передати вікові зміни кольору та форми обличчя — також завдання, яке може перед собою поставити художник.

Інші тогочасні художниці, які знали про професійну кар'єру Софонісби Ангвіссоло, спілкувалися з нею в її майстерні та могли бачити ці полотна,

відповідно, переймали її ставлення до власної зовнішності як до візуальної вправи, як зразок чи урок.

Лавінія, донька художника Просперо Фонтана з Болоньї, яка жила у другій половині XVI століття, також написала кілька автопортретів. На них для зображення себе вона вибирала зазвичай точнісінько такий тричетвертний поворот, який був найпопулярнішим серед більшості заможних замовниць, що зверталися до неї, бажаючи отримати розкішні презентаційні зображення. У кріслі, за столом, із пером у руці або за спінетом, коли служниця підносить ноти, — скрізь художниця показує себе ієратично застиглою, беземоційною, водночас вбрання, зачіску та прикраси виписує значно детальніше за нюанси психологічного стану. Ймовірно, вона, офіційна портретистка Папи Римського Павла V, ніколи не ставила собі питання про те, що власне «внутрішнє життя» чи емоційний стан потрібно фіксувати на автопортретах. Цю стриманість оцінили: Фонтана стала першою художницею-академіком у Римі.

Артемізія Джентілескі, донька і дружина художника, відома скандальним судовим процесом XVII століття щодо зґвалтування її художником, стала першою жінкою-академіком у Флоренції, працюючи значно відвертіше. Послідовниця Караваджо, вона створила у техніці к'яроскуро чимало автопортретів, зображаючи себе в образах святих і навіть як алегорію самого живопису. У добу бароко Артемізія продовжила ренесансну традицію, зокрема показуючи, приміром, як музикує на лютні, одначе сміливо розширила тематичний діапазон: ввела свою зовнішність

у міфологічні картини — зображувала себе в образах уславлених жінок минулого, героїнь, що вчинили вбивство або стали мученицями. Завдяки цій «ігровій» формі художниця подолати негласну заборону на емоційність автопортрета, стандарт стриманості як жіночий ідеал краси — святі мали бути театральні схвильованими, отже, свою зовнішність також дозволялося драматизувати. До неї щось схоже пробувала робити на початку XVI століття Барбара Лонгі, також дочка художника, але вона утрималась на певній межі: вважала за доцільне показати себе витонченою і високоосвіченою Катериною Александрійською, тобто мученицею, але не героїнею, яка йде на вбивство чоловіка-ворога. Артемізія зважилась у картинах на сексуалізацію жіночої мстивості, Барбара залишилася в межах благочестя.

Клара Петерс, натюрмортистка, уродженка Антверпена, на початку XVII століття з невідомої причини перебралася жити й творити до Гааги, де винайшла оригінальний спосіб залишити свої автопортрети — заховати їх у відображення. Її мініатюрні обличчя на опуклих частинах срібних кубків, обідках скляних сільниць, краєчках порцелянових таць стали чимось на зразок вигравіюваного імені на руків'ї столового ножа. Так художниця ніби випробовує глядача: вона зустрінеться поглядом із кожним, хто неспішно вдивлятиметься у найдрібніші деталі зображених нею предметів. Її автопортрет є подарунком тому, хто витратить час і зробить зусилля, аби за розкішними предметами сервірування, наїдками, битою птицею побачити їх творчиню. «Нежива

натура» вражає і полонить погляд, тимчасом жінка, захована у цьому візуальному розмаїтті, перенасиченому добробуті накритих столів, стежить за тим, хто уважно все це роздивляється, — і вони обов'язково зустрінуться поглядами, коли глядач насититься красою «неживої натури».

Ще одна голландська художниця цього часу — Юдіт Лейстер, дружина художника і перша членкиня Гарлемської гільдії святого Луки, також загравала з глядачем. Вона любила зображати веселощі, тож і себе показала усміхненою, із палітрою та пензликами, перед полотном, де її риси ми бачимо і в образі скрипаля. Пензлик і смичок несподівано схожі й ніби рухаються назустріч одне одному: художниця сміється, бо ж створила на полотні й образ скрипаля, і себе, живописиці. Довгий час полотно вважали твором Франца Галса, який нібито написав свою дочку, бо таке сміливе трактування себе вважалось чимось екстраординарним для жінки, чие ім'я досить швидко забули. На відміну від Галса, з яким, як дослідники з'ясували пізніше, Юдіт Лейстер зважилась судитися за переманювання учнів. «Золоте століття» живопису, коли жінки так сміливо входили у мистецьку спільноту, все ж залишалось уважнішим до здобутків чоловіків, — попри те що велетенська галерея графічних і живописних автопортретів Рембрандта була оцінена як документ концептуального експерименту з власною зовнішністю аж у XX столітті.

Театралізація «я», притаманна ефектним самопрезентаціям і бароко, і рококо, наголошувала на грі з образом як основі публічного життя. Навіть на початку

доби Просвітництва художниці все ще дуже обережно привідкривали іншу частину свого емоційного життя, та й то лише трохи. Наприклад, представляли себе публіці в образі люблячої матері, піклувальниці та подруги власної дитини. Так, Елізабет Віже-Лебрен, улюблена художниця французької королеви Марії-Антуанетти, у середині XVIII століття кілька разів зобразила себе і доньку Жюлі в ніжних обіймах. Взоруючись на рафаелівських мадонн, вона, однак, прибрала з полотна щонайменші обертони будь-якого драматизму і змусила глядача повірити у чисту радість безпосереднього, природного спілкування. Донька як молодша подруга і материнство як тілесна й душевна близькість — за всього скепсису щодо ціни заміни драматичного на сентиментальне — це був новий погляд і на усвідомлення жіночого як такого.

Через століття, після того як у Франції відбулося кілька революцій і реставрацій монархії, Берта Морізо ризикнула зобразити побут, звичайний буржуазний побут, як щасливе тло для автопортрета з донькою. А ще вона зробила дещо немислиме для всіх попередніх часів: змалювала власного чоловіка, Ежена Мане, на прогулянках у садку і на вулиці з їхньою дочкою. У кінці XIX століття Жінка почала рефлексувати про буденність батьківства, родинне повсякдення без використання міфологічної чи історичної стилізації. Однак ці зображення створювалися радше як аналог сімейного альбому, а не для участі у тогочасних публічних виставках, — Берта Морізо фіксувала родинне виключно як приватне.

Лише Габріель Мюнстер уже на початку XX століття зважить на виїзд за межі родинного: облаштувавши побут для Василя Кандинського, як би ми зараз сказали — «інтимного партнера», його приятелів, учасників групи «Синій вершник», вона створюватиме модерністичні композиції з їхніми посиденьками, прогулянками в гори, катанням на човнах, водночас делікатно вписуватиме в цю новочасну боттегу й себе. Показати світові весь свій велетенський архів мистецького об'єднання, де будуть і кілька автопортретів, на яких вона осмислює свої психологічні стани, аж до депресії та знемоги, художниця зможе тільки після остаточної перемоги над нацизмом. На своє 80-ліття вона зробить неоціненний дар міській галереї Мюнхена — заповість їй усе те, що переховувала у підвалах власного будинку від борців із «дегенеративним мистецтвом». Однак її визнають найбільшою модерністкою Німеччини тільки після смерті.

Приблизно з кінця XIX століття художниці, які народились і творили в межах нинішньої України, теж почали шукати історичний «макіяж» чи інтелектуальний антураж, вглядаючись у свої обличчя в «люстрах» різних жанрів і методів.

Юна полтавка Марія Башкірцева, чий щоденник вразив Париж тонкими й проникливими спостереженнями, у другій половині XIX століття створила кілька автопортретів — під парасолькою, за книжкою, з палітрою та арфою. Усі вони мають занадто непроникне тло (відтінки сірого, брунатного, темно-синього), аби зрозуміти, чи для художниці, яка померла у 25 років, було важливо зафіксувати ще щось,

окрім шарму м'якої привабливості, не співмірної з літературним даром та схильністю до рефлексії над чималим репертуаром емоцій.

У маєтку «Нескучное» Харківської губернії Зінаїда Серебрякова, яка походила з петербурзької родини французького походження Лансере-Бенуа, багато малювала чотирьох своїх дітей і себе. Зокрема для виставки «Мир искусства» 1911 року вона створила надзвичайно відвертий автопортрет у, так би мовити, «дезабільє». Але публічно показати себе з дітьми у звичному домашньому антуражі для неї також виявилось занадто сміливим кроком навіть у наступному десятилітті світової війни і розпаду держав. Автопортрети з пензликами, за мольбертом, на тлі слоїків з фарбами вона створювала регулярно, щоправда, і вони мали присмак театральності, бо маска і костюм нагадували не про таємниче щастя карнавальних перевтілень, як це було до війни, а підкреслювали втому і тривоги удови й біженки. Жодного разу вона не дозволила собі визирнути з-за маски і показати реальний страх за життя і здоров'я своїх дітей та рідних.

Олександра Екстер, яка була знайома з Габрієлою Мюнстер і виставляла свої твори поряд з її композиціями в Одесі та Києві, у 1913 році зобразила себе поряд із подругами у вигляді трьох узагальнених силуетів. Упізнавані фігури жінок *fin de siècle* — тонкі талії, велетенські капелюхи, світлі сукні — створюють враження дамської прогулянки чи то парком над Дніпром, чи по широкому Хрещатику. Такої легкої, що й обличчя не важливі, тому автопортрет тут засвідчує радше своєрідну «рамку» заможного

життя, ніж прагнення до самопізнання. Такий вибір приведе невдовзі художницю до аналітичної абстракції та кубофутуризму, а також до відмови зображати себе хоч якоюсь мірою реалістично, з рисами, що можна було б зіставити з її нечисленними фотографіями. Театральність в Олександрі Екстер усе ще брала верх над безпосередністю.

Урешті, «справжнє ХХ століття» настільки змінило ставлення жінки до себе, до «власного простору» та публічних ролей, що оця пустка замість обличчя (оформлена у скульптурну ідею Олександром Архипенком, також киянином за народженням) стала сприйматись як виклик, до того ж задовго і до «суспільства спектаклю», і до «суспільства споживання», у якому реклама обіцяла перетворити кожен жінку на «зірочку» того чи іншого масштабу. Доступність декоративної косметики, що її створювали на початку ХХ століття передовсім для актрис — спочатку чорно-білого, а потім і повноколірного кіновиробництва, продовжує цю справу й нині, чого не скажеш про автопортрети художниць попередніх століть. У наш час майже кожна жінка робить себе «інстаграмною», тобто колористично яскравішою.

У цій книзі мені йдеться не так про «зараз», як про колись — тоді, коли з «декоративної косметики» жінки використовували хіба розсипну пудру в паперовій коробочці, де на звороті було вказано «Кармен» або «Рашель». У жінок, про автопортрети яких я думаю, не було «арсеналу бойового татуажу», вони створювали варіанти себе як унікальні образи самопрезентації, що їх побачать не відразу і не всі.