

Сергій Побожій

Самообрази Казимира Малевича: набуті та втрачені ілюзії

Упродовж всієї творчості Казимир Малевич пише й малює портрети. Його моделями стають рідні, знайомі, друзі-художники. Деякі з цих творів є програмними, як, наприклад, «Портрет М. В. Матюшина» (1913, Державна Третяковська галерея, далі — ДТГ), «Портрет І. В. Клюна (Клюнкова)», експонувався на виставках картин групи художників «Мішень» у Москві (1913), товариства художників «Спілка молоді» у Санкт-Петербурзі (1912–13), персональних виставках у Третяковській галереї (1929) і в Києві (1930). Портрети викликали різноманітну реакцію у критиків та глядачів. Зокрема, українському критикові Сергію Єфімовичу здавалося, що назва «Портрету М. В. Матюшина» «/.../ аж ніяк не може допомогти глядачеві зрозуміти зміст цього твору» [3, С. 435].

Портрети та автопортрети Малевича розглядаються істориками мистецтва, як правило, у загальному контексті розвитку творчості художника, не виокремлюючи їх звідти. Автопортрети Малевича, їхня еволюція образної та пластичної системи є предметом нашого дослідження. Використаємо почасти методологічний інструментарій, розроблений доктором мистецтвознавства Олександром Шилом (1960 р. н.), що передбачає розглядати автопортрет як художній текст з трьох позицій: «автора», «героя» і «зрителя» [15, С. 6]. Подібний підхід, на думку харківського вченого, дозволяє виконати повноцінний опис автопортрета як художньої форми, в якій втілено самообраз автора.

До жанру портрета Малевич міг підступитися під час його перебування у Конотопі. Якщо прийняти до уваги версію української мистецтвознавиці, уродженки Конотопа Ніни Велігоцької (1935–2015) щодо автентичності творів юного митця, написаних у цьому місті, то одним з перших портретних зображень є «Портрет дівчини» – молодшої сестри Казимира Северини (1884–1964) [2, С. 79–93]. Залишаючи осторонь спірність атрибуції творів Малевича конотопського періоду та висловлені автором думки з цього приводу, зазначимо, що звернення до портретних зображень юного художника є насамперед однією з форм світосприйняття, в основі якої знаходиться схожість з прототипом портретованої особи. Інші завдання Малевич ставить в автопортретах. Їх у творчому доробку митця небагато, але вони вкрай важливі для розуміння генези портретної творчості, іконографії у другій половині 1910-х років та у першій половині 30-х рр. ХХ століття.

Один з перших самообразів Малевича з'являється у другій половині 1900-х років: «Ескіз фрескового живопису (Автопортрет)» (1907; картон, темпера, 69,3x70; ДРМ; надійшов у 1936 р. з родини художника). (Іл. 1 кол.). Художник

репрезентує його на виставці Першого московського салону (1911), де він виставляє 23 твори, об'єднані у цикли: «Серія жовтих. Святі», «Серія білих. Відпочинок», «Серія червоних». Автопортрет входить до першої серії. Незважаючи на символічну мову твору, зображення молодого чоловіка з борідкою та вусами синтезує портретні риси художника, які дозволяють сприймати цей твір як автопортрет Малевича.

Невдала спроба вступу до Московського училища живопису, ліплення та зодчества приводить Малевича до студії, якою керував художник і педагог Федір Рерберг (1865–1938). Навчання у цій студії (1905–1910) дозволяє Малевичу не тільки систематично засвоїти образотворчу грамоту, опанувати технічні прийоми, але й уводить його до Московського товариства художників (далі — МТХ), експонентом якого він стає у 1907–1910-х роках. На 16-й виставці МТХ (1908) Малевич і репрезентує свої «Ескізи фрескового живопису» разом з «Автопортретом». Одним з його елементів є зав'язаний на вузол червоний бант — обов'язковий атрибут одягу «справжнього» художника, що складається упродовж останніх століть. Отже, самообраз митця сприймається у контексті побудови міфологізованого образу. Вже у цьому автопортреті з підкресленою симетрією обличчя, широко розкритими очима, які неначе бувають глядача, постає образ цілеспрямованої людини з твердим характером. Сучасники Малевича, його учні та послідовники якраз і відмічали відчайдушну твердість та цілеспрямованість. Літературознавець та мистецтвознавець Микола Харджієв (1903–1996) так характеризував засновника супрематизму: «Он был очень волевой и настойчивый» [13, С. 417].

Повернемося до автопортрета. Образна та колористична система твору розробляється у ричищі образно-пластичної системи символізму, однією з ознак якого є безтілесність та ірраціональність образів, відсутність світлотіні. Доречним виглядає порівняння автопортрета зі стилістикою твору «Голубий фонтан» (1905, ДТГ) Павла Кузнєцова (1878–1968) — одного з організаторів виставки «Голубая роза». Людські фігури із закритими очима розчиняються на холодному тлі, уводячи у світ сну та видіння, мрії та реальності. Такі ж самофігури із заплющеними або напівзаплющеними очима обступають з обох боків погрудне зображення на автопортреті Малевича, хоча відбувається це у жовто-гарячій атмосфері твору. Своєрідне трактування фігур подає французький історик мистецтва та літературознавець Жан-Клод Маркаде (1937 р. н.): «Автопортрет цієї епохи зображує персонажа, що вирізняється на тлі деревних розгалужень своїм собором повсталих зі сну» [14, С. 36].

Проте, якими б цікавими не були інтерпретації цього автопортрета, мусимо відзначити, що перед нами одна з перших спроб Малевича створення самообразу. Вкладаючи знаковий зміст у другорядні деталі портрета,

художник зафіксує його в якості знакового опису персонажа, тобто себе. Образ та самообраз як окрема складова образу не знаходиться безпосередньо у натурному матеріалі і, як стверджує харківський вчений О. Шило, «/.../ не извлекается из него, а, наоборот, привносится в него и оформляет его сообразно заранее имеющемуся у художника замыслу» [15, С. 7].

Час створення двох інших автопортретів Малевича коливається між 1908 та 1911 роками. Цей період в його творчості характеризується трансформуванням здобутків різних мистецьких напрямків, зокрема фовізму та неопримітивізму. У творах відчутні впливи Поля Сезанна, Михайла Ларіонова, Наталії Гончарової, Поля Гогена та Анрі Матісса. І це повною мірою виявляється в «Автопортреті» (1908 або 1910–1911; папір, гуаш, 27x26,8; ДТГ; дарунок колекціонера російського авангарду Георгія Костакі (1913–1990) у 1977 р.) [9, С. 61, 234]. (Іл. 2 кол.). Атрибуція Ж.-К. Маркаде впевненіша: 1910–1911, але без пояснень щодо заперечення 1908 року [14, С. 62]. На відміну від попереднього автопортрета, це самозображення відрізняється звучним кольором другого плану помаранчево-червоних жіночих напівфігур та холодних кольорових сполук в обличчі та фрагментах одягу. Так само, як і в портреті 1907 р. — центрова композиція з підкресленою симетрією, твердий погляд людини, яка знає собі ціну. Фігури оголених жінок-купальниць уособлюють вочевидь ті життєві спокуси, яким протистоїть холодна раціональність, виваженість та спрямованість дій. Змінюється і концепція у побудові самообразу. Символістські мрії та романтичність ілюзій поступаються місцем іншій ілюзії, яку можна визначити як алегорію твердості або впертості. Цей крок символізує й заміна пишного банта в автопортреті 1907 р. на буденну краватку-вузлик. Цим художник ніби промовляє про важливість духовного, а не матеріального начала в людині-творці.

Іконографія твору викликала паралелі зі словесним портретом Малевича, поданим кінорежисером Сергієм Ейзенштейном (1898–1948) у прозаїчному етюді «Немчинів пост» (1939): «Короткая массивная фигура теперь держится прямо. В упор видно его загоревшее лицо, изъеденное давней оспой, и слегка окаймлённые красным желтоватые белки. Кулак он держит перед собой. Напряжение, с которым он сжат, даёт себя чувствовать по лёгкому вздутию рукава на том месте, где рукав прикрывает собою бицепс» [13, С. 347]. В основу цього начерку покладено історію своєї юності, яку розповів С. Ейзенштейну художник. Під його пером вона набула характер притчі про виховання волі та народження сильної людини. Образ подібного плану створює Малевич у вищевказаному автопортреті.

Наступний самообраз відноситься до такого ж часу, як і попередній: «Автопортрет», 1908 або 1910–1911 рр. (папір, акварель, гуаш, лак, 46,2x41,3; ДРМ; надійшов у 1931 р. з Музею художньої культури) [8, С. 233]. (Іл. 3 кол.).

Використання мішаної техніки свідчить про пошуки митцем найбільш виразних можливостей у комбінуванні різних технік. Поєднання деяких з них (акварель та гуаш) у класичному їх розумінні або виключають подібну практику (акварель цінують за прозорість, а гуаш, навпаки, заперечує її, допускаючи перекривання шару фарби), або потребують надзвичайної майстерності. Оскільки останнє є сумнівним, то залишається експеримент, який вправно виконує Малевич. Зазнає зміни композиція портрета. Розворот голови і торса у три чверті змінює напрям погляду повз глядача, убік від нього. Буяння різнокольорових мазків звучить ніби атональна музика, яку слухає зовні спокійний Малевич. Майже нічого не залишається від попередньої самовпевненості у двох попередніх автопортретах. Кольорописьмо дотичне фовістському живопису, яке деінде зустрічалося у представників «Бубнового валета». У такому стилі потрактовано обличчя на «Портреті О. В. Кончаловської, дружини художника» (1909, Державний історико-художній та літературний заповідник «Абрамцево») «бубнововалетівця» Петра Кончаловського (1876–1956). Через декілька років у праці «Від кубізму і футуризму до супрематизму» (1916) Малевич надає цим живописним прийомам теоретичне обґрунтування: «Тогда как расписанные лица в зелёную и красные краски убивают до некоторой степени сюжет, и краска заметна больше. А краска есть то, чем живёт живописец: значит она есть главное» [11, С. 29].

Образ самозаглибленої і, можливо, трохи розгубленої людини відбиває ідейні сумніви та мистецькі коливання Малевича тих часів. Високий образ в автопортреті 1907 р. поступається місцем образу буденному, приземленому в автопортреті 1910 року. Вибудовується знакова опозиція між цими портретами: бант — краватка-вузлик; теплий-холодний фон; голова у фас і в три чверті. З краваткою-вузликом зображує Малевича на портреті олівцем в альбомі (1912–1913) Володимир Татлін. Такий атрибут одягу бачимо на фотографіях Малевича (1914 ?) [12, С. 310].

На фотографії 1924 р. бачимо Малевича, який стоїть перед своїми творами. По один бік від нього — «Чорний квадрат», а по інший — вищезгаданий «Автопортрет», угорі над фігурою, праворуч — «Супрематизм. Малярські маси в русі» (1915, ДРМ). Малевич ніби співвідносить себе з портретним самообразом, бажаючи підкреслити автентичність зображення з живим образом, приміряючи маску майже 15-річної давнини від часу створення автопортрета. У цьому контексті привертає увагу фотографія Малевича поблизу будинку В.М. Рафаловича у підмосковній Немчинівці (1933), де він сфотографувався «під Л. Толстого», тобто у характерній для письменника позі: на повний зріст, босоніж, права рука засунута за пояс. На думку Ірини Вакар, міміка обличчя Малевича на цій фотографії пародіює «суворість письменника» [10, С. 165]. Інший автор вважає позування Малевича перед

об'єктивом своєрідним юродством, подібним до демонстрації Малевича та Олексія Моргунова 8 лютого 1914 року на Кузнецькому мосту з червоними ложками у відворотах пальта [10, С. 166]. На фотографії Малевич ніби приміряє маску автора «Війни та миру», створюючи відповідний класичний самообраз.

До цього часу відноситься ще один автопортрет Малевича, виконаний у техніці гуаші, який походить з колекції Георгія Костакі. Іконографія самообразу дотична двом попереднім автопортретам кінця 1900-х–1910–1911 рр. Портретне зображення вписане у коло. Рідкісний жанр у творчості в поєднанні з незвичною для Малевича формою твору очевидно зіграли не останню роль у пізнішому його ціноутворенні.

Здавалося б, очікувати від Малевича автопортрета у супрематичному стилі — марна справа, але це не так. Художник створює самообраз з геометричних фігур: «Супрематизм. Автопортрет у 2-х вимірах» (1915, Міський музей (Stedelijk Museum), Амстердам; полотно, олія, 80x62; надійшов у 1958 р. від Гуго Херінга). (Іл. 4 кол.). Ключовим елементом автопортрета є чорний квадрат. Перші супрематичні твори, разом з «Чорним квадратом» Малевича з'являються на «Останній футуристичній виставці картин 0,10» у 1915 р. У листі до Михайла Матюшина від 29 травня 1915 р. Малевич ділиться планами щодо видання журналу «Супремус» та бажанням у ньому «/.../ свести все к нулю, то порешили его назвать «Нулём». Сами же после перейдём за ноль» [8, С. 106]. Заява про розрив з реальними формами втілюється Малевичем у формулі: «Но я преобразился в ноль форм и вышел за 0–1» [8, С. 106]. Оскільки дев'ять інших учасників виставки також поділяли думки Малевича, звідти походить і її назва: «нуль десять».

Російська мистецтвознавиця, старший науковий співробітник Державної Третьяковської галереї Ірина Вакар (1947 р. н.) запропонувала прийняти на віру слова Малевича щодо безпосереднього зв'язку «Чорного квадрата» з оперою «Перемога над сонцем». Дослідниця трактує квадрат як антитезу сонця, як анти-сонце, але який втілює перемогу не тільки «над космічними силами та над біологізмом» (О. Кручоних), але й протистоїть сонцю як культурному символу — розуму, краси, божественного начала. Отже, Малевич прагнув не до заміни символічних значень образу сонця, а до їх відміни [1, С. 22]. Чорний колір квадрата має символічні та психологічні аспекти його сприйняття, які розроблялися раніше поетом-символістом Андреем Белім (1880–1934). Міфологізовані уявлення про кольорову семантику він розвиває у статті «Про релігійні переживання» (1903). Констатує різноманітність точок зору на мистецтво, відмічає однак одну лінію глибини його освітлення — різноманітними є лише мови цих глибин. Мистецтво може розглядатися і з

різноманітних «зон» зі своєю ієрархією, яка й передбачає наближення до теургічної чутності мистецтва, до його кінцевої таїни.

Найбільш доступною схемою розвитку внутрішнього шляху поет вважав колір, який діє безпосередньо. Символом повного синтезу душевних здібностей є білий колір: «Божественное, по мере того, как оно передаётся нашей душе, окрашивает душу мягким белым сиянием. Отсутствие этого божественного рождает чёрную пустоту» [9, С. 41]. Визначаючи богопізнання з його символізацією завдяки білому кольору, залишається, підсумовує А. Бєлий, «/.../ чёрный цвет, как полное отсутствие божественности» [9, С. 42]. Проблема співвідношення звуку та кольорових відповідників розроблялася у літературі поетом Артюром Рембо, у музиці композитором Олександром Скрябіним. За свідченням поета Григорія Петнікова: «Из символистов он (Малевич — С. П.) интересовался, пожалуй, только А. Блоком («Двенадцать»!) и Андреем Белым, за его «Котика Летаева», и «Петербург» [13, С. 414]. Разом з тим, Малевич не сприймав теософію, якою захоплювався А. Бєлий, М. Волошин та інші представники поезії Срібного століття.

Крім програмного твору супрематизму «Чорний квадрат» (1915, ДТГ) глядачі побачили й «Супрематизм. Автопортрет у двох вимірах» (1915). Його композиція містить квадрат чорного кольору неправильної форми, кола у вигляді колеса коричневого кольору та вохристого прямокутника. Ось такий самообраз формується за допомогою мови супрематизму. Домінуючим елементом у ньому є чорний квадрат, який проходить лейтмотивом в інших творах Малевича на виставці «0,10». «Супрематизм. Автопортрет у двох вимірах» експонувався на персональній виставці Малевича у грудні 1919 р. у Москві та на Великій Берлінській художній виставці у Берліні (1927). Тим самим автор ніби підкреслює зайвність сюжетно-літературної основи твору. Заперечення супрематизмом міметичної природи мистецтва розповсюджується й на автопортрет.

Думки щодо написання художником портрета (автопортрета) Малевич викладає у праці «В моём живописном опыте...» (1924). Зокрема він зазначає: «Если живописец пишет портрет, то прежде всего он пишет портрет живописи, работает не над портретом, но над культурой живописной, без всякого прибавка эстетического» [8, С. 204]. Справжній живописець, на думку Малевича, байдуже ставиться до того, щоб правильно передати симетрію очей, розглядаючи їх як характерні елементи для живописної організації твору. Звідси логічно виходить й самовиправдання супрематичного автопортрета у двох вимірах.

Ціла портретна серія творів і автопортрети митця з'являються у 30-х рр. ХХ ст. Можна погодитися з класифікацією портретних зображень, запропонованих Ж.-К. Маркаде, який поділяє їх на зображення «реальних

людей та емблематичні фігури» [14, С. 258]. Найчастіше Малевич портретує свою дружину Наталію та доньку Уну. У цей короткий проміжок часу у чотири роки Малевич створює полярні портрети, від емблематичного («Дівчина з червоним деревком» (1932–33, ДТГ) до майже натуралістичного («Портрет В. О. Павлова, 1933, ДТГ). В емблематичних портретах маємо спробу поєднання супрематизму та натуралізму, а в таких творах, як «Портрет Анни Олександрівни Лепорської» (початок 1930-х рр., ДТГ) наявні ознаки світлотіньового живопису. Можна уявити, яким би виглядав Малевич, напиши він пейзаж у такому стилі! Проте він цього не робить, оскільки розуміє, що це значило б визнати абсолютний крах ілюзії періоду супрематизму, який заперечував предметне зображення.

Справжнім мистецьким заповітом вважається «Автопортрет. Художник» (1933, полотно, олія, ДРМ; надійшов у 1935 р. від родини художника). (Іл. 5 кол.). Поясне зображення чоловічої фігури з упізнаваними рисами самого Малевича поєднало також елементи супрематизму (відкриті кольори, геометризовані деталі одягу) з реалістичним живописом. Характерна деталь: у правому нижньому куті зображено невеличкий чорний квадрат у рамці, а на звороті напис : «К. Malewicz 1933 г. (Ленинград «Художник»): (черный квадрат)» [7, С. 266]. Наявність чорного квадрату — своєрідної емблеми-підпису присутнє і в інших творах: «Портрет дружини художника. Наталія Андріївна Малевич, уроджена Манченко» (1933), «Чоловічий портрет (М. М. Пунін)» (1933); обидва — у ДРМ.

Головний убір у вигляді червоного берета, колір та форма блузи, що підходить до підборіддя викликає алузії з образом мецената і покровителя мистецтва часів епохи Відродження. Самообраз Малевича в одних дослідників викликає асоціації з італійським державним діячем, поетом та покровителем художників Лоренцо Медічі (1448–1492), в інших — з портретами французького живописця, придворного художника Франциска I Жана Клуе (бл. 1485–бл. 1540), які характеризувалися урочистою статичністю пози портретованої особи, яскравим і чистим колоритом.

Важливе інше — Малевич створює та приміряє чергову маску, яка повинна закарбувати та самозатвердити його в історії. Образ ніби ілюструє слова художника Лева Юдіна (1903–1941) про Малевича: «Это действительно вождь».

Важливе місце в іконографії портрета займають руки. На символічність положення рук персонажів композицій Малевича кінця 20-х — початку 30-х рр. ХХ ст. та їхню трансформацію вказував доктор мистецтвознавства Дмитро Сараб'янов (1923–2013) [8, С.145–146]. На думку видатного російського мистецтвознавця пошуки жести рук героїв його картин свідчить про новий етап експериментів Малевича. Втративши своє функціональне призначення,

жест набуває символічного значення. Різноманітність положення рук стає усвідомленим прийомом у створенні багатозначності образу.

Деякі автори взагалі вважають, що портрети останнього періоду творчості Малевича позначені беззаперечним інтересом до традицій європейського Ренесансу. До них відносять вищезгаданий «Автопортрет» [7, С. 262]. Зокрема, російська мистецтвознавиця Тетяна Горячева (1954 р.н.) розглядає його як синтез ренесансної та супрематичної системи, в якій ренесансна портретна концепція є єдиною художньо-культурною парадигмою «/.../ адекватної задаче вираження масштаба личности супрематического «всечеловека» [5, С. 117]. Біле тло портрета дослідниця співвідносить з білим квадратом, що втілює в собі ідею самопізнання себе, «его» митця та безкінечність космічного простору.

Іншої думки дотримується Ж.-К. Маркаде. Він вважає, що в основу автопортрета покладено іконографічний архетип «Богородиці Одигітрії» (Theotokos). На думку французького дослідника, художник на автопортреті ототожнює себе з тим, хто вказує на Шлях – безпредметний світ, символом якого був «/.../ невеликий чорний квадрат у квадраті – підпис, що стоїть на багатьох роботах цієї епохи» [14, С. 262]. Ця інтерпретація образу потребує певної кореляції. Звернемо увагу на чорний колір оплічних форм блузи, який, на нашу думку, безсумнівно є важливим кольоровим подразником цієї композиції. Ці форми можуть бути потрактовані як уламки чорного квадрата, що осіли на плечах митця. Положення правої руки з характерним стверджувальним жестом спрямовано саме на чорний колір одягу. У такому разі самообраз винахідника супрематизму може сприйматися і як крах ілюзій, започаткованих в автопортретах 1907–1910-х років. На думку американської мистецтвознавиці, авторки відомої книжки «Swans of other worlds. Kazimir Malevich and the origin of Abstraktion in Russia» (1976) Шарлотти Дуглас, цей автопортрет разом з портретом дружини цього ж року є кульмінацією у поверненні Малевича до фігуративності, але зрозуміти їх появу неможливо без урахування попереднього шляху митця [6, С. 35]. Автопортрет 1933 року бачимо на фотографії зали з труною Малевича (травень 1935 р.). Доктор мистецтвознавства Леонід Зінгер (1921–1991), автор праці «Радянський портретний живопис 1930-х-кінця 1950-х років» (1989) вбачав у появі цього портрета поворот митця до фігуративного живопису, а сам «Автопортрет. Художник» вважав «чудовим».

До останніх років життя відноситься два самозображення Малевича. В «Автопортреті» (1934), виконаному у техніці живопису у передостанній рік життя, Малевич ніби спрощує образ, принаймні це помітно в одязі. Художник зобразив себе у простій м'якій сорочці з розлогим коміром. Якщо образна



стилістика твору апелює до мистецтва старих майстрів, то живописна — до мистецтва новітнього часу. Дотичними до його стилістики є «Портрет доньки художника Уни Казимірівни Уріман» (1934) та «Чоловічий портрет (Портрет ударника)» (перша половина 1930-х; обидва — ДРМ).

Графічний автопортрет Малевича, виконаний олівцем на папері (21,5x17) походить з приватної колекції. Невпізнаваним виглядає він на цьому малюнку. У правому нижньому куті є підпис: «Так я вигляжу сейчас Маркс в могиле Когда выхожу на улицу дети кричат Карл Маркс». У лівому куті вказує час створення малюнку: «34 г 8 июня 8 ч утра» [17, С. 33]. Про цей автопортрет йдеться у статті «Київський трикутник (Пимоненко — Малевич-Богомазов)» знавця українського авангарду Дмитра Горбачова (1937 р. н.): «Ему (Малевичу — С. П.) вводили воду под давлением в мочеточный канал, требуя признания в шпионаже. Смертельный исход наступил не сразу, болезнь развивалась несколько лет. Больной Малевич отпустил бороду и иронически называл себя Карлом Марксом» [4, С. 3].

Цей автопортрет було надіслано поету Григорію Петникову (1894–1971), з яким художника пов'язували тісні стосунки. Наприклад, Малевич зробив оформлення обкладинки книжки вибраних творів поета [16]. З листа Григорія Петнікова до Давида Бурлюка від 24 лютого 1965 р. довідуємося про втрату 40 листів Малевича до нього під час другої світової війни. У цьому листі йдеться й про останній автопортрет: «У меня сохранился только листок, который ты знаешь, это — его карандашный рисунок (автопортрет с надписью, где он с заросшей бородой, и «дети на улице кричали, встретив меня: «Карл Маркс»!» [13, С. 414]. Репродукцію цього автопортрета Малевича було вміщено у виданні Д. Бурлюка «Color and Rhyme» (1960 р., № 45, С. 21).

Більшість портретів та автопортретів Малевича знаходяться у державних музеях, ось чому вони є рідкісним явищем на аукціонах. Значною подією стала поява на аукціоні «Альфа-арт» 19 листопада 1994 р. «Портрета матері» (1932; полотно, олія, 41x36). Маючи естимейт у 150–200 тисяч USD та надійний провенанс, твір, однак, не знайшов свого покупця. Автопортрет Малевича у техніці гуаші кінця 1900-х — 1910–1911 рр. з колекції Г. Костакі був проданий у 2015 р. на аукціоні Сотбіс за 5,75 млн. фунтів стерлінгів при естимейті у 1–1,5 млн. фунтів. «Автопортрет» (1934) у техніці живопису походив з мистецької колекції Інкомбанку та був придбаний цією фінансовою інституцією у самарських родичів Малевича разом з «Портретом дружини» у 1994 р. за 10 млн. рублів (5,5 тисяч USD). У 2002 р. Московський музей сучасного мистецтва придбав обидві картини Малевича на аукціоні «Гелос».

Виявлені вісім автопортретів Малевича створені у ті періоди творчості митця — від кінця 1900-х — початку 1910-х, середини 1910-х та 1930-х рр., коли цей жанр був актуальним та важливим для нього. Ось чому автопортрети

Малевича відсутні у 20-х рр. ХХ ст., коли обличчя, а це головний об'єкт самозображення, трактується або у примітивістському стилі («Тесля», 1928–29, ДРМ), «Селянин у полі» (кінець 1920-х, ДРМ), або постає у вигляді кольорових масок («Дівчата у полі», «Жнива. Ескіз до картини», обидві — кінець 1920-х, ДРМ). Риси символізму та модерну наявні у самозображенні 1907 року; фовістського примітивізму — в автопортреті 1910–1911 рр. (ДРМ); символістські тенденції у поєднанні з експресивністю кольору — в автопортреті 1910–1911 рр. (ДТГ). Містифікація образу, зашифрованого у геометричних формах, — в супрематичному автопортреті у двох вимірах. Пошуки канонічного образу-взірця втілюються у творі «Автопортрет. Художник». Якщо на початку творчого шляху самообраз потрібен для самоствердження митця, то «Автопортрет. Художник» (ДРМ) закріплює образ в історії мистецтва, через що й викликає різноманітні культурні алузії. Важко сказати, яке місце відводив автопортретам сам художник. Створення образів свідчить про бажання автора віднайти маску-портрет, яка відображала тогочасний ріст його особистості та духовного світу, набуті та втрачені ілюзії.