

# **Искусство портрета**

## **Сборник статей**

**Москва  
«Книга по Требованию»**

УДК 7.01  
ББК 85  
И86

И86      Искусство портрета: Сборник статей / – М.: Книга по Требованию, 2013. – 212 с.

**ISBN 978-5-518-05721-0**

В сборник "Искусство портрета" вошли статьи, которые в форме докладов были прочитаны и обсуждены на заседаниях комиссии по изучению философии искусства Философского Отделения Государственной Академии Художественных Наук в 1926-27 г. Этот сборник, отмечают редакторы, является "в русской науке одной из первых попыток систематической работы по этому вопросу, причем, несмотря на значительную западно-европейскую литературу, попытка эта носит вполне самостоятельный характер, основываясь на том синтетическом понимании задач теоретического искусствознания, которым определяются и задачи и методы работы Академии в целом". Книга представляет собой 3-й выпуск Философского отделения ГАХН. Сборник иллюстрирован.

**ISBN 978-5-518-05721-0**

© Издание на русском языке, оформление  
«YOYO Media», 2013

© Издание на русском языке, оцифровка,  
«Книга по Требованию», 2013

Эта книга является репринтом оригинала, который мы создали специально для Вас, используя запатентованные технологии производства репринтных книг и печати по требованию.

Сначала мы отсканировали каждую страницу оригинала этой редкой книги на профессиональном оборудовании. Затем с помощью специально разработанных программ мы произвели очистку изображения от пятен, клякс, перегибов и попытались отбелить и выровнять каждую страницу книги. К сожалению, некоторые страницы нельзя вернуть в изначальное состояние, и если их было трудно читать в оригинале, то даже при цифровой реставрации их невозможно улучшить.

Разумеется, автоматизированная программная обработка репринтных книг – не самое лучшее решение для восстановления текста в его первозданном виде, однако, наша цель – вернуть читателю точную копию книги, которой может быть несколько веков.

Поэтому мы предупреждаем о возможных погрешностях восстановленного репринтного издания. В издании могут отсутствовать одна или несколько страниц текста, могут встретиться невыводимые пятна и кляксы, надписи на полях или подчеркивания в тексте, нечитаемые фрагменты текста или загибы страниц. Покупать или не покупать подобные издания – решать Вам, мы же делаем все возможное, чтобы редкие и ценные книги, еще недавно утраченные и несправедливо забытые, вновь стали доступными для всех читателей.



Серия Книжный Ренессанс

[www.samizday.ru/reprint](http://www.samizday.ru/reprint)



## ПОРТРЕТНЫЕ ФОРМЫ

§ 1. Введение. Приходится удивляться — как много написано прекрасных портретов и как мало написано о том, что такое сам портрет. Тем более, что портрет привлекал к себе во все времена истории напряженный интерес. На Древнем Востоке и в Греции самым актом запрещения личных изображений признавалась могущественная сила, влияние и дерзкая значительность введенного в портрет человека. Эпоха Ренессанса освободила портрет от магических, религиозных и др. внехудожественных наслоений, положила начало чистому искусству портретирования. Для Бароко поприще портрета было местом разрешения мировоззрительных задач метафизики личности — отражения в конечном куске полотна бесконечного процесса становления личности. И вот, если древность была эпохой допортретности, Ренессанс и Бароко — периодом гениального безрефлексивного портретного творчества, то для современного искусства завоеванная историей область портрета становится местом нападения и разорения с самых различных сторон — наступает как бы послепортретный период — царство вещи.

Действительно, как обычно представляется нам современное искусство? Разве феноменистический импрессионизм мог разрешить или даже только поставить проблему портрета? Ловя мгновенья, он видел лишь кадры, но не фильм жизни. Весь интерес современного искусства ориентирован на вещь. Импрессионизм совлекает с вещей тонкую пелену их зрительной и только зрительной видимости, кажущуюся поверхность, лишенную конструкции, веса и даже глубины.

Это — метаморфоза вещи. Это — искусство, разрешающее в вещи ее первый видимый чувственный знак; искусство зрительной прелести, хотевшее поймать вещь и обманувшееся, зачарованное ее первым покровом. Здесь нет даже внешности, потому что она ничто не облекает и ни в чем не обнаруживает границ. Сами вещи выпали, оставив после себя только следы. Единственно творимый здесь образ — образ самой организуемой плоскостью картины, которая теперь снова, но уже в другом смысле, ставит проблему вещи. Картина, а не изображенное в ней, становится вещью, какой она никогда раньше не бывала, — декоративным панно, художественной стеной; она лишена всякого иного смысла, как только своего собственного декоративного и вещного утверждения.

Как может в такой концепции уместиться портрет, в котором живая личность не укладывается только в декоративную внешность прекрасной плоскости — вещи? Как технически здесь может осуществиться портрет и какое мироощущение он за собой влечет?

Но вот конструктивизм<sup>1)</sup>, тяготимый той же проблемой вещи, усмотрел, что вещь прекрасна в своих отношениях, что отношения так же реальны, как и сами вещи; поэтому, проходя мимо внешности, ломая характер вещей, конструктивизм из отношений строит художественный образ; ему не важно назначение вещи и предназначение человека; пусть глаз, нос и губы отняты от своего носителя, лишены своего собственного характера, они в форме своих сочетаний через пропорцию и число станут его напоминать, как гамма цветов напоминает гамму звуков, как закат напоминает восход, покраснение — побледнение и т. д. Это — искусство, превращающее „Gestaltqualität“ в „Sachqualität“. Отсюда возникает абстрактность и беспредметность. Какой же портрет возмо-

---

<sup>1)</sup> Здесь мы имеем, в виду конструктивизм только в живописи: конструктивные формы в архитектуре имеют совершенно особой смысл. Следует также отметить, что приводимые здесь краткие характеристики направлений рассмотрены не в историческом порядке, а в направлении систематического анализа слоев вещи.

жен здесь? Как можно жизнь личности вложить только в отношения, только в красоту внешних расстановок? Эта задача подобна попытке только через расстановку синтагм дать смысл речи.

Но вот кубизм проникает сквозь зрительную поверхность к об'ему вещи. Здесь как бы в подлинном царстве вещей лица на полотнах приобретают мертвый деревянный облик предметов нашего обихода. Человек и его лицо лишились своей царственности и гуманности и затерялись в пыли среди других об'емных тел, ящиков, коробок, панелей, кресел и т. д. Но здесь, хотя и обнаружилась об'емность и тяжесть, еще нет подлинной вещи, вместо вещи — тут только схема тела. У всякого тела есть свой особый характер, своя фигура, свои черты, плотность, сопротивление, этими чертами своего характера вещь оберегает себя от всяких воздействий других вещей и сил. Но кубизм вместо характера вещей берет обобщенную схему тела, отдельные части сконструированы, но не архитектурны, они скользят и падают, отсюда возникает геометризм. Но снова спросим: как возможен здесь портрет? Разве поток вещей, обрушившийся на личность, вещей, им же самим сотворенных, не превратил человека в вещь, и мы теперь не знаем, что это: портрет бутылки или натюрморт из человека?

Но вот скажут, появляется экспрессионизм, как оппозиция натурализму и бездушию; стихийная напорность внутреннего выражения становится темой искусства и возникает плодотворная почва для портрета. Но в действительности и экспрессионизм охвачен угаром вещи и призван живописно поставить проблему одного из моментов в структуре вещи, момента, который лежит глубже, чем те, которые выдвигались предшествующими течениями. Вещь нашего обихода — не только тело и даже, может быть, меньше всего тело и уже, конечно, не только зрительная поверхность или архитектурное целое, но именно, как наша вещь, как наша обиходная вещь, она — интимный участник нашей жизни, не только невольный свидетель, но и соучастник

наших дел и поступков. Чернильница, пиджак, записная книжка, наша комната, дом, трамвай, моя шляпа, машина и пр. — все это не только врывается в личность человека, но владеет его судьбой, толкает его на поступки, на признание и отрицание, выбор и предпочтение своего круга вещей. Во всем этом потоке вещей обнаруживается не их физическая сила и тяжесть, а их социальная и культурная предназначенность. История, создавая и выкидывая ежемгновенно множество разных вещей, предоставляет права этим вещам; в силу своего права они приобретают страшную силу и владеют личностью, вовлекая ее в поток своего течения. То, что для первобытного человека было мифом, остается мифом и для нас — живые вещи; и подобно тому, как дикарь не создавал этой мифичности, но в ней жил как в обиходе, так и мы не видим ежемгновенно творимого мифа о вещах, потому что в нем живем. Конечно, самый „миф“ — иной, но нет вещи, о которой у нас не было бы устного сказания и предания, ставшего с детства настолько обычным и близким, что мы его не замечаем, как не замечаем рисунка обоев в нашей комнате. Карандаш, не просто тело, но вещь, и о ней нужно знать те слова, при помощи которых делается понятным и возможным его употребление и использование. Для дикаря карандаш непонятен, он — просто палочка и им будет использован лишь как палочка без всякого собственно карандашного смысла, через который только и обнаруживается, как карандаш живет как вещь и действует в нашем социальном обиходе. И вот экспрессионизм не только в живописи, но и в литературе и театре воплощает жизнь вещи: ужасную и бьющую силу словесного оборота, жизнь застывшей маски и потрясающее действие жеста. Но можно ли думать, что экспрессионизм превращает вещь в личность, дает вещи одушевленность? Нет — вернее наоборот, он в личности не находит ничего, кроме экспрессии вещи, брошенной в поток и вихрь других вещей. Экспрессионистически изображенные люди заразились бегом вещей. Искаженные гримасы лиц так же, как



и увлеченные в урбаническом танце живые дома „веселой улицы“, не выражают свободного достоинства человеческой личности; они обнаруживают рок, вещественную назначенность и детерминистическую обреченность только по внешности свободной — внутри же скованной — личности.

Мы не исследуем экспрессионизма, но берем его для того, чтобы снова спросить: какое же место принадлежит проблеме портрета, проблеме личности в этом обезличивающем мироощущении? Как технически возможен здесь портрет?

Итак, кажется, что современное искусство, устремленное к вещам, как бы не знает личности. И все же мы видим, что существуют портреты по всем направлениям в современном искусстве. Портреты ли они? Какой смысл носит облик человека в современном искусстве? Спокойный портретный Ренесанс потерян навеки, или мы снова приближаемся к портретной эпохе? Эти вопросы встают перед нами вместе с постановкой проблемы портрета. Ренесанс, зная божественную, бессмертную, спокойную личность, не видел вещей. Бароко, в лице Рембрандта, облекло личность в смертную плоть земной жизни, по выражению Зиммеля, показало ее эфемерность и бренность во всякой портретной черте, показало смерть, которую нельзя исключить, не уничтожив целого портрета. Современность, теряя личность, ищет вещь и может быть трагичнее, чем когда-либо, ставит проблему человека; поэтому проблема портрета приобретает здесь чрезвычайно важное культурное значение.

Итак, не просто академический интерес, но живое участие в современном культурном творчестве заставляет ставить эту проблему и трактовать ее со всей тщательностью, несмотря на совершенно исключительные трудности темы.

Эта короткая статья не претендует на разрешение всех поставленных вопросов о смысле современного портрета или прогноза в будущее. Признавая их важность и именно поэтому, мы должны идти строго и методически, используя современное искусство. Настоящая работа имеет в виду лишь наметить путь искания проблем портрета. При совре-

менном положении дела справедлив самый первый вопрос: что такое портрет? Этюдный набросок, карриатура, икона, маска могут ли быть портретами? Почему мы не можем „Венеру“ Тициана, которая писана с совершенно определенного лица, назвать портретом? Можно ли аналогично назвать портретом „Урок анатомии“ Рембрандта, где опять все лица списаны с действительных лиц с намерением дать сходство? Почему всякую картину, писанную с натурщика, мы не признаем за портрет? Вообще, каким способом мы узнаем и решаем, что это — портрет, а это — нет? Вот круг предварительных вопросов, который может быть сведен к одному: есть ли специфические портретные формы, портретное сознание, живя в котором и узнавая которые мы понимаем портрет? Вопрос можно поставить еще резче в форме дилеммы: или существуют специальные портретные формы, или вообще то, что мы называем портретом, — ничто, ложная проблема, несуществующая выдумка. Последнее положение не является абсурдным, так как возможны утверждения, одинаково приводящие ко второй части дилеммы, именно: можно утверждать, что портрет приобретает специфичность в силу индивидуализации изображаемого; тогда изображение всякой обстановки и пейзажа будет портретом, ибо они тоже индивидуальны, во всяком случае могут быть так даны. Но можно утверждать, что портрет приобретает специфичность в силу одушевления, но, опять-таки одушевленной в изображении может быть и обстановка и вещь; а тогда проблема личности в портрете вовсе не ставится. В случае признания за портретом и индивидуальности, и одушевления, решение вопроса остается в прежнем виде.

Выяснение специфичности портрета могло бы идти разными путями. Первый, наиболее естественный и как бы „логический“ путь искания определения, остается номинальным и номенклатурным. Действительно, справедливо было бы, суживая понятие, находить определение так: портрет прежде всего изображение, но не всякого предмета, а человека; правда, этим шагом мы уже откидываем воз-

можность портрета животного, но для определения номинирующего это только полезно. Далее, портрет—не изображение человека вообще, а индивидуального или лучше—единичного, но и не только индивидуального, а находящегося в спокойном состоянии, т.-е. не вовлеченного в действие. Этим портрет отличается от бытового жанра, батальной картины и т. д. Таким образом полное определение портрета будет звучать так: портрет, это—изображение на плоскости индивидуального человека, не вовлеченного в действие. Каждый момент суживает круг называемого и по объему отграничивает от другого: то, что это есть изображение, указывает на отличие портрета от реального человека; то, что оно на плоскости,—от литературного и скульптурного портрета и т. д. Но при всей логичности этого пути для всякого очевидна его пустота, только объемная, номинативная и номенклатурная задача. Для понимания портрета этот путь ничего не дает, для решения вопроса о технике его сложения—тем более. Для философии, для теории и истории искусства этот путь бессодержателен, так как не ставит проблему портрета. Единственно для практических целей музейного работника такой способ может быть, в известном смысле, целесообразным. Музей может развесить картины по художникам,—тогда важно установить авторство; он может развесить их по школам, но он может развесить и по жанрам,—тогда ему важно номинальное определение портрета, пейзажа, натюрморта, батальной картины и т. д. Едва ли, правда, такое распределение картин поучительно.

Обо всем этом и не стоило бы говорить, если бы бессознательно почти у всякого начинающего думать о портрете не было желания идти по этому пути искания логического определения. К этому, надо сказать в их оправдание, толкает традиция обычной объемной, номинальной логики. Для нашего анализа должно стать совершенно ясным место того пути, в направлении которого мы ищем специфичность. Отвергая негативно, мы, вместе с тем, утверждаем позитивно.

Возможен и другой путь — искание существенных признаков. Так, мы видим, что для портрета не все одинаково существенно в изображенном человеке, а именно кажется, что лицо и глаза на портрете—места наиболее важные, тот или другой аксессуар, деталь, фон, одежда и т. д. приобретают то большее, то меньшее значение. Искание существенности открывает двери для интерпретации. Этот путь может быть назван субъективным в смысле обнаружения в нем и оправдания его только через субъективные мировоззрительные намерения интерпретатора. Для объективного научного исследования все в портрете одинаково существенно: для историка это—документ, где всякая деталь равноправна с другой, для теоретика это—структура объективных форм. Если историк и выделит деталь, то только на основе сравнительного анализа, из объективного сопоставления одного произведения с другим; если теоретик выделит какую-либо форму, то на основе анализа их структуры, и только зритель воспользуется этим методом „выделения существенных признаков“ и здесь поневоле обнаружит свой вкус и воспитание. Правда, и вкусы можно исследовать объективно, можно обсуждать вкусы, установленные по отношению к портрету, но, конечно, это не изучение самого портрета. Проблема портрета и здесь не ставится.

Может быть, есть какие-нибудь и другие пути—для нас важно открыть перспективы нашего; критические примечания нужны были лишь для того, чтобы поставить вопрос и установить свой взор в определенном направлении.

Ища выхода из поставленной выше дилеммы, следует думать, что если портрет есть специфический конкретный вид искусства со своим особым кругом проблем, а не только номенклатурное название или повод к обнаружению вкуса,—если так, то возникает задача вскрыть конкретное сцепление тех форм, единственно в которых является портрет.

§ 2. В наше время о формах говорить трудно, не столько в силу трудности самого предмета, сколько в силу захватанности и модности этого термина. Понятие формы,

сохраняя чрезвычайную общность, вместе с тем применимо к специальным и самым разнообразным предметам. В этом собственно, не недостаток, а достоинство термина. Но вместо того чтобы производить анализ разных оттенков смысла этого термина, за недостатком места, мы ограничимся совершенно необходимыми предварительными методическими указаниями, которые должны руководить его применением.

Всякое философское исследование претендует на установление бытия и особенностей действительности изучаемого предмета, и простое утверждение о том, что что-либо есть (например: число два или миф о Прометее), ровно ничего не говорит, является утверждением не критическим, а дофилософским. Мы должны спросить, в чем специфическая особенность числа два и мифа о Прометее, присущая этим, и только этим, в разных сферах бытия существующим предметам. Узнав такой спецификум, мы узнаем искомые предметы как всегда себе тождественные, узнаем их место и взаимоотношение с другими. Мы, и всякий другой, по этим путям, снова добираемся до того же самого знания о предмете; в этом и заключается критичность — мы узнаем подходы к предмету и, открыв пути, проводим всякого по ним. Вернее, всякий познающий познает без изучения путей и дорог, но чтобы разобраться — что же он узнал и в каких сферах он очутился — этот критически рефлексивный путь ему оказывается необходимым для того, чтобы он сам поверил себе в действительность того, что узнал.

Занимаясь таким делом, исследователь как раз и ищет форму предмета. Интересуясь практически предметами, мы вначале просматриваем их форму, и только потом видим, что через форму предметы входят в родство с другими и вместе с тем приобретают свою специфическую единичность. Взяв для примера любую материальную вещь, мы видим, что через формы пространства и времени она роднится со всеми другими; через форму своей фигуры — внешней конфигурации (например шар) — уже с более ограниченными группами определенных вещей; через форму своего назначения

входит в новую особую сферу и т. д. При изучении пересечения предмета разными формами, анализ всякий раз остается содержательным, а не номинальным, как в случаях генерализации—перехода от рода к виду. С другой стороны, идя по разным разрезам более или менее ограниченным, этот путь лишается неисчерпаемой бесконечности обычной логики перечисления признаков (нельзя перечислить всех признаков карандаша). Содержательность анализа обеспечивает нахождение специфичности. Нисколько не парадоксально то утверждение, что именно через анализ форм мы приходим к конкретному содержанию предмета, понятого одновременно и в специальности, и в общности. Обыкновенно формальный анализ определяют только как формалистический, схематический, голый и пустой; это происходит только потому, что всю структуру предмета тогда укладывают в схему какой-либо одной категории форм (например внешнепространственных, композиционных—симметрия, пропорция и т. д.). Тогда как подлинный анализ форм имеет в виду установить содержание и структуру предмета через пересечение разных форм в их взаимоотношениях. Методически всегда очень важно знать собственного носителя данной формы, так как в случае конкретной структуры ряда форм (например в портрете) приобретается новый носитель и важно узнать первоначальный источник формы, которая в данном случае конституировалась в общем составе других. Методический смысл анализа форм предмета является не чем иным, как исканием слоев бытия, решением вопроса о технике сложения интересующего объекта, потому что ступени форм есть вместе ступени самого бытия. Сама форма как предмет, по выражению Мейнонга, есть предмет высшего—второго порядка, т.-е. принадлежащий к другой сфере бытия, чем те предметы, на которых эти формы основываются или, как говорят, фундируются. Так, соединяя точки, мы получаем кривую, которая не является ни суммой этих точек, ни каким бы то ни было их конгломератом, но без них существовать не может: она понимается как ни