

идеи не умереть с голода, но не позво-
лявших ему заняться ручным трудом или
торговлей. Если Испания заработала
благодаря целому ряду исторических и
экономических условий, не свойствен-
ных другим европейским странам, свое-
образная теория, самобытная культура
и непохожие на существующие во Фран-
ции или Германии социальные отноше-
ния — нельзя всего этого вытравить из
художественного произведения, нужно
повесить, а если повесить кому-то — луч-
ше совсем не переводить таких произве-
дений. Как бы мы ни искажали испан-
ский роман, особенно исторический, мы
никогда не уничтожим своеобразия Испа-
нии, никогда не сможем поставить ее в
один ряд со всеми европейскими стра-
нами.

Примечания, очень существенные в
этой книге, очевидно, не были рассмотре-
ны их автором. Они не только не улуч-
шили, но ухудшили перевод, но даже повторяют
ошибки первого издания: *higo d'algo* вм. *hijo*
de algo; стр. 11 — «Панаха» — испанский
полюс. Не указан характерный признак:
навахой в Испании называется и бритва;
там же альгачил (неправильно пишется
альгачил — в испанском яз. *ca* дифтонг,
в русском — два слога) назван мандар-
мом. Это поздний термин, для него дру-
гое обозначение — *guardia civil*; на стр. 12

говорится о «романсах», нужно пояснить,
так как «романсы» в русском и испан-
ском употреблении совершенно различ-
ные явления; стр. 35 — дуэля не соот-
ветствует вышнему понятию *гувернашка*;
стр. 38 — рыцарские романы были не
только приняты в Испании, напр.,
Аладие Та великий и его потомство; стр.
80 — «Хиа» — краска для волос; чита-
тель может подумать, что хиа пришла из
Испании; стр. 139 — терция — войска
($\frac{1}{3}$ музыкального населения, способного по-
сить оружие), а не характер строй пехот-
ных полков; стр. 172 — примечание не-
ясно, так как восстание обидит — правиль-
нее «коммуниро» — было в 1521 г. Я оста-
новился только на немногих Примеча-
ниях, чтобы не загромождать рецензии.
Они почти все нуждаются в исправлениях
и расширениях, если стремиться к по-
иснению действительному, или в сокраще-
ниях, если нужно только сделать понят-
ным самое слово, к которому примечание
относится.

Кос-какие исправления следовало бы
внести при повторном издании и в пере-
вод, особенно в транскрипцию испан-
ских слов, по это узко, так как
перевод надо признать очень хорошим.

Самое обидное, что при втором издании
прекрасного романа приходится совето-
вать читателю разыскать издание
1922 г., печатавшееся с рыска.

С. Игнатов.

ИСКУССТВА

1. ИСКУССТВО ПОРТРЕТА. Сборник. Федорова-Давыдова. 2. Э. ГОЛЛЕРБАХ. Графиня
М. А. Кирнарского. Л. Варшавского. 3. ПУТЕВОДИТЕЛЬ ПО ОТДЕЛЕНИЮ АНТИЧНОГО
ИСКУССТВА. А. Греча. 4. МИХ. АЛ. ЧЕХОВ. Путь актера. П. Марюва. 5. М. А. РИМСКИЙ-
КОРСАКОВ. Летопись моей музыкальной жизни. Евг. Браудо.

ИСКУССТВО ПОРТРЕТА. Сборник комис-
сии по изучению философии искусства
под ред. А. Г. Габричевского. Труды Го-
сударственной академии худож. наук.
(Философское отделение.) Вып. III. М.
1928. Стр. 192+4 нн. + 17 табл. 2 нн.
Тир. 2000 экз. Ц. 3 р. 50 к.

Сборник — наглядный образец со-
вершенной бесплодности отвлеченных
философствований об искусстве, пытаю-

щихся открыть и определить его метафи-
зическую, вневременную, внепростран-
ственную и уж, конечно, внесоциальную
сущность. Все авторы, несмотря на ка-
жущееся различие тем их статей, говорят
об одном и том же и в общем достаточно
единодушны в своих высказываниях. Это
объясняется их общей принадлежностью
к эклектическому, упадочному идеализ-
му. Его следами пестрит вся книга. Так,
на стр. 16 узнаем, что существует два

вида форм, высшего и низшего порядка, принадлежащих к разным «ферам бытия» (т. е. наумены и феномены); на стр. 20—21 нас уверяют в бесплодности монизма, а на стр. 62 — в том, что «построение внешнего мира по двум взаимно-перпендикулярным, вертикальной и горизонтальной, плоскостным координатам является универсальной формой всей нашей практики». Далее следует «представленная гармония, которая существует между человеком как живым целым и общими абстрактными закономерностями вещи» (стр. 60), проблема четвертого измерения (стр. 72), совершенно «побердяевски» трактованное «различие мистических путей египетского и христианского религиозного искусства» (стр. 166) и, наконец, как финал утверждение метафизики как «неизбежной основы всякой философии» (стр. 175). Неудивительно при этом, что процесс художественного творчества представляется во многом окутанной таинственностью (стр. 64, 74); возникновение собственности выводится из философского «членения мира на я» — субъект и мир — «объект» (стр. 170), а возникновение портрета — из роста самосознания (стр. 160).

Все авторы сборника, отмечая актуальность проблемы портрета, берут и трактуют ее не с того конца, который единственно актуален для современности и плодотворен для науки. Подход сборника к проблеме портрета в одном месте статьи Габричевского формулируется так: «Для нас важна... не генетическая и не социологическая постановка, а разграничение разных структур» (стр. 64). Проблема портрета ставится «вообще» и разрешается на основе также «вообще» взятой «теории личности». Это относится и к статье Тарабукина «Портрет как проблема стиля», которая по внешности как бы дает эволюцию портрета в мировом искусстве. Но и она, как все статьи сборника, упускает из виду, что портрет, подобно другим жанрам, был свойственен только определенной стадии развития изо-искусств. Самое деление на различные художественные жанры было результатом отрыва искусства от общего материала его производства, переходом его в область чистой идеологии и отображаемости, т. е. результатом перехода к

товарному хозяйству и господству станковизма. Не учитывая этого, авторы статей пытаются открыть какой-то «чистый» вид портрета, совершенную его ступень, трактуя иные виды изображения человеческого лица (икона, напр.) как несовершенные ступени и т. п.

Подходя к искусству чисто потребительски, заменяя технологический или социальный анализ отвлеченным «рассуждательством по поводу», где все проблемы вырастают не из реальной действительности, но саморождаются в процессе отвлеченной и самодовлеющей логики рассуждательства, когда один тезис рождает внутри себя другой, авторы статей в общем приходят к выводам весьма ничтожным, абсолютно не новым и по своей абстрактности не имеющим никакой практической искусствоведческой ценности. И это совсем не потому, что, как думает Жипкин, мы не обладаем достаточно разработанной «теорией личности» (стр. 51), а потому, что проблему портрета надо ставить не в связи с проблемой личности, но социологически-производственно. В самом деле, к чему приходят авторы статей в результате необычайно сложных и запутанных рассуждений? Н. Жипкин, пытаясь определить «портретные формы», не идет дальше утверждений, что портрет называется так, где налицо «образ», в котором создается новая личность, специфически портретная. К сходным мыслям приходят А. Г. Габричевский в статье «Портрет как проблема изображения» и Цирс — «Язык портретного изображения». Габричевский пытается решить проблему образа. «Образ не то же самое, что изображение, но вместе с тем изображение не есть изображение чего-то лежащего за пределами образа» (стр. 57). Считая проблемой портрета проблему своеобразных изобразительных форм (стр. 58—59), он полагает, что в портрете мы имеем особый «лик», сходство которого с оригиналом есть «специфично-портретное сходство» (стр. 64). «Когда сравнивают оригинал и портрет, — говорит Б. Шапошников («Портрет и его оригинал»), — то составляет степень соответствия индивидуальной внешней формы оригинала с этой же формой, охватившей идей» художника — оригинал с ип-

терпретацией его художником» (стр. 82). Еще решительнее и дальше идет Цирес. Установление «границ однозначного изображения личности при помощи портретных признаков» приводит его к утверждению, что «сущность изображенного оказывается лишь извне привносимой предпосылкой портретного интерпретатора — принципом портретной герменевтики, а не актуальным объектом живописного изображения» (стр. 146). Неужели пущко было все это длиннейшее рассуждение о различных моментах «портретного содержания», трех слоях «раскрытия мира сквозь образ личности», трех видах «портретного знака» и тому подобных философических тонкостях и ухищрениях, на которых рискует сложить голову всякий, не принадлежащий к касте авгуров, — неужели все это было нужно мобилизовать для того, чтобы после почти 80 страниц притти к скромному выводу, что «личность в определенном искусстве есть... всегда особая личность» (стр. 149). Не нужно быть философом, чтобы знать, что «каждое искусство выделяет для себя из окружающего мира свою своеобразную область сюжетных элементов и форм со своими своеобразными формами структурных между ними взаимоотношений» (стр. 149). Но нужно действительно быть философом-идеалистом и метафизиком, чтобы не сделать из этого рассуждения единственного логического вывода, что задачей искусствоведения являются описание, анализ и объяснение этой специфической технологии, реквизита и аппаратуры каждого искусства в ее социально-экономической обусловленности, в социальной направленности и смысле всех конкретных ее проявлений.

Все время говоря о том, что художественный образ в его сущности непереводем на язык науки, что портретный образ многозначен и дает возможность бесчисленных и произвольных интерпретаций, авторы статей по существу только этой интерпретацией и занимаются. Люди своего времени и своего класса, они считают достоинством величайший порок и признак вырождения буржуазного искусства — его самозначность, расплывчатую «всеобщность», отсутствие четкой социально-практической направленности

(см., напр., высказывания на стр. 42, 76, 155, 169, 175 и др.). Естественно, что и их «научный» анализ столь же самодовлеющий и, в конце концов, «беспредметен», очень часто впадая в конкретных описаниях в лиризм (напр. у Тарабукина) или апеллируя к такому наивному пониманию психоанализа, как утверждение, что «самыми значительными в стилистическом смысле портретами — были, конечно, мужские» (стр. 187).

Чистая наука обычно кокетлива, культивирует и эстетизирует туманность выражений и сложную терминологию. Все эти черты в высшей мере присущи нашему сборнику, труд прочтения и усвоения которого отнюдь не вознаграждается. Ценность всей этой философской эквилибристики для современного искусствознания не только в его социологическом, но даже и в его прагматическом участке равна нулю. В заключение нельзя не пожалеть, что репродукционные возможности сборника не были использованы для публикации какого-либо менее известного и потому более интересного материала нежели «Джоконда» Леонардо, «Папа Юлий II» Рафаэля и т. д.

Федоров-Давыдов.

Э. ГОЛЛЕРБАХ. Графиня М. А. Кирнарского. Изд. «Время». Л. 1928. Стр. 71.
Тир. 1 000 экз. Ц. 2 р.

В истории современной книжной графики имя Кирнарского занимает определенное место как художника книги, связанного с культурой и архитектурной ее. Наиболее характерное для Кирнарского — это то, что в его многочисленных оеув'ах мы редко найдем иллюстрацию литературного произведения; с этой областью графики Кирнарский не связывает своего творчества.

Кирнарский — мастер обложек, фронтисписов, заставок, концовок по преимуществу. В этом мы усматриваем ценную особенность нашего графика.

Будучи архитектором по образованию, он воспринял принципы конструкции архитектурных основ в книге. Обложки Кирнарского, которые как бы являются фасадом архитектурного строения, лицом книги, четки, интересны и своеобразны по композиции и стилю. Вот почему мож-