

А. А. ТРОИЦКАЯ

**АЛЬТЕРНАТИВНАЯ ТЕОРИЯ ПОРТРЕТА
«ИСКУССТВО ПОРТРЕТА»
В КОНТЕКСТЕ ОТЕЧЕСТВЕННОГО ИСКУССТВОВЗНАНИЯ¹**

В статье раскрывается своеобразие теоретических построений в исследованиях сборника «Искусство портрета», изданного Академией художественной культуры в 1928 г. По сей день это издание остается одним из уникальных свидетельств эпохи. Сборник и его основные положения рассматриваются в статье в нескольких аспектах: временной контекст (1920-е гг.) предполагает рассуждения о портрете как о переживающем кризисное состояние жанре; сама эпоха предопределяет комплексный научный характер исследований. Наконец, восприятие и рецепция основных положений сборника, недостаточность его осмысления в советской историографии определяют его исключительность и подчеркивают необходимость восстановления его значения в отечественной науке об искусстве.

Ключевые слова: *искусствоведение, теория портрета, А.Г. Габричевский, сходство, восприятие, художественный образ*

Исследование искусствоведческих работ, вышедших в России в первой трети XX в., обнаруживает ряд научных высказываний, которые отстоят от общей линии развития отечественного искусствоведения. В силу разных причин они не дают начало новым глубоким изысканиям, а словно остаются вынесенными за скобки или за границы общего развития темы, в некоей воображаемой нише. Один из самых интересных в этом смысле текстов – книга «Искусство портрета», сборник статей, написанных учеными Государственной Академии художественных наук². Этот сборник представляет собой монолитное явление, получившее отчетливые контуры благодаря общему фону, теоретическому контексту, сложившемуся вокруг него, до и после него.

Развитие теории портрета как одной из проблем искусствоведения в начале XX в. было подготовлено рядом культурных процессов. Вопрос о портрете для его исследователей был не только одним из аспектов осмысления всей сложности соотношения новых художественных форм с традиционной системой жанров, закономерностей различных приемов репрезентации человека, но и способом постижения через изображение человека изменившейся картины мира. Исследование явлений, связанных с портретом, во многом обуславливалось возросшим интересом к гуманистической направленности науки и культуры. Раз-

¹ Исследование выполнено при финансовой поддержке гранта Российского научного фонда (проект № 14-18-00192), СПбГУ.

² Искусство портрета. 1928.

витие теории портрета во многом происходило на фоне утраты портретным жанром своей популярности, к началу XX в. это происходило одновременно с распространением фотографии, и спровоцировало ряд вопросов, связанных с возможностями живописного портрета.

Проблематика теории портрета

Круг проблем, связанных с изучением портретного жанра, очерчен вполне предсказуемыми темами. К их числу относятся: проблема сходства – одна из самых острых искусствоведческих проблем, наиболее характерная по отношению к портрету и все еще актуальная³ в годы создания сборника «Искусство портрета»; проблемы восприятия и узнавания, специфическим проявлением которой стала распространенная идея об «автопортретности» искусства портрета, в первой четверти XX в. наиболее гротескно представленная Евреиновым⁴; психологические характеристики портрета – тема очень популярная, но часто порождающая произвольные описания «внутреннего мира модели», мнущиеся как искусствоведческий анализ, так и отдельные нюансы психологии; проблема индивидуальности в портрете, которая базируется на понятии индивидуализма, в частности индивидуализма ренессансного, одним из проявлений которого, согласно Я. Буркхардту, и являлся портрет⁵. Еще один вопрос связан с исследованием содержания портрета, которое может проявляться с помощью множества ходов и решений, часто определяемых историческими, идеологическими, культурными установками. Семантический анализ дает возможность оценить роль цвета, жеста, символики, геральдики, аксессуаров и атрибутов, исследовать аллегорические построения в портрете.

Проблема типологии портрета предполагает расстановку акцентов на формальных, семантических и функциональных характеристиках портрета в сравнении с произведениями того или иного типа изображений. Интересно введение одним из авторов сборника Н.М. Тарабукиным новых категорий классификации: портрета-характеристики и портрета-биографии. Среди создателей портретов-характеристик, например, он называет Ф. Хальса, биографий – Рембрандта⁶.

Сложность исследования портретного образа кроется и в его амбивалентности, дихотомии объективного (внешнего, физического, сходного) и субъективного (внутреннего, душевного, индивидуально-го), уже в 1912 г. Я. Тугенхольд в статье «О портрете» говорит о единственно возможной проблеме портрета: «проблеме двуединой духовно-

³ В статье 1917 г. Б.Р. Виппер прослеживал развитие идеи сходства от портрета-маски до живописи, «вступившей на почву эксперимента». См.: Виппер 1970.

⁴ Евреинов 1922.

⁵ Буркхардт 1996.

⁶ Тарабукин 1928. С. 178-179.

телесной экспрессии, а, следовательно, двуединой линейно-колористической задаче»⁷.

И исследовательская рефлексия, и произвольность суждений, и приверженность сложившейся традиции говорить о портрете, как о чем-то хорошо знакомом, препятствовали изучению возможностей его интерпретации, усвоению художественного языка и особенностей жанра, пониманию сущности портрета в ситуации коренных изменений его формальных характеристик. Создание научно обоснованных представлений об основах и критериях портретного изображения должно было дать ключ к его изучению.

Понимание того, что есть портрет, было возможно через непосредственное исследование природы портретного образа, именно эта тема в различных вариациях была разработана авторами «Искусства портрета».

Сборник статей «Искусство портрета»

В задачи научных сотрудников Академии художественных наук (создана в 1921 г. в Москве по инициативе В. Кандинского и А. Габричевского)⁸ входило изучение вопросов искусства и художественной культуры, разработка концепции синтеза философии и искусства, выявление логических закономерностей поэтических форм. Объединяющим фактором для различных направлений исследований стал вопрос о художественной форме и, под влиянием идей Г. Шпета, вопрос о «внутренней форме» произведения. Портретный жанр явился своеобразным индикатором изменения художественных форм, и именно вокруг него сложился корпус текстов, представляющих собой различные ракурсы изучения этой темы. Портретной проблематикой занимался ряд авторов, преимущественно входивших в Философское отделение. В октябре 1925 года был намечен план работы Комиссии по изучению философии искусства, который открывался изучением «проблемы изображения личности в искусстве – портрет, биография, характеристика личности в беллетристике, музыке, архитектуре, театре и т.д.»⁹. Осенью 1926 года, после докладов А.Г. Циреса и Б.В. Шапошникова, возникло решение издать небольшой сборник, посвященный теории портрета¹⁰. В 1927 г. сотрудники ГАХН сделали еще ряд сообщений: Н.И. Жинкин – «Портретные формы», А.А. Сидоров – «О портрете», Н.М. Тарабукин – «Портрет как стилистическая форма», А.Г. Цирес – «Язык портретного изображения», А.Л. Саккетти – «Природа портре-

⁷ Тухенгольд 1912. С. 45-46.

⁸ История существования ГАХН, проблематика и значимость ее работ хорошо освещены лишь в публикациях сравнительно недавних лет: Mislér 1997; Марцинковская, Полева 2006; Плотников, Подземская 2015 и ряд других.

⁹ Бюллетени ГАХН № 2-3. С. 30.

¹⁰ Бюллетени ГАХН № 4-5. С. 35.

та», А.Г. Габричевский – «Проблема живописного изображения в портрете»¹¹. Материалы этих докладов в большинстве своем¹² вошли в третий (последний) выпуск трудов философского отделения ГАХН.

Исключительность данного сборника была очевидна самим его авторам: во вступлении Габричевский называет его «одной из первых попыток систематической работы по этому вопросу» в русском искусствоведении¹³. Вопреки сложившимся алгоритмам рассуждений о портрете, здесь сама природа портретного жанра освещается в контексте «внутренней структуры художественного образа»¹⁴. Переход к проблематике портрета, к выявлению его объективных критериев был бы невозможен без его искусствоведческой дефиниции. Габричевский дает следующее определение: «Портрет есть чисто художественный знак, выражающий то, что можно было бы назвать портретной личностью». Согласно этому формулируется и цель исследования: «Проблема живописного портрета должна быть поставлена как проблема особых изобразительных форм в пределах структуры живописного образа, а именно: связывается ли, а если да, то как связывается изображение индивидуальной человеческой личности с построением картины и с ее выразительной обработкой»¹⁵. Понятие художественной формы было основой теоретических построений Габричевского в большинстве докладов, сделанных в ГАХН, и в его статьях 1920-х годов, посвященных в том числе и теме портрета¹⁶.

Проблема сходства в портрете

Основные проблемы портретного жанра были пересмотрены авторами сборника с принципиально новых позиций. Один из ключевых вопросов – сходство в портрете – задолго до ГАХНовцев стал важнейшим аспектом статьи Я. Тугенхольда. Обращаясь к творчеству французских художников, он пишет о портрете как проблеме философской, называя при этом сходство «формальным условием портрета»¹⁷. Вместе с тем, он выделяет два уровня сходства – «высшего и низшего порядка»: эстетическое и внеэстетическое¹⁸. Эстетическое сходство убедительно и без сравнения с оригиналом, оно представляет модель такой, какой она могла бы быть и иначе выглядеть не могла бы: Тугенхольд

¹¹ Бюллетени ГАХН № 8-9, С.18-20.

¹² Статья Сидорова, имевшая совсем иной методологический ракурс, вышла отдельно: Сидоров 1927. Материалы доклада А.Л. Саккетти, члена-корреспондента ГАХН, известного правоведа и историка, не были опубликованы.

¹³ Искусство портрета С. 6.

¹⁴ Габричевский 1928. С. 58.

¹⁵ Там же. С. 58-59.

¹⁶ Бюллетени ГАХН № 1-3; Отчет о работе ГАХН 1926.

¹⁷ Тугенхольд 1912. С. 34.

¹⁸ Там же. С. 35.

готов объявить самозванцем Мартина Лютера, если тот, чудом воскреснув, окажется непохожим на свой портрет кисти Кранаха!¹⁹ Портрет также является творческим воссозданием биографии человека. Так Тугенхольд представляет сходство не как безусловное равенство портретного образа и реального, но как их подобие друг другу.

Проблема сходства волнует практически всех исследователей этого жанра. Евреинов, например, через фрейдистское отождествление художника с матерью произведения, а оригинал изображения – с отцом, приходит к остроумному выводу, что сходство портрета с оригиналом обусловлено не столько чертами модели («отца»), сколько внешними и внутренними характеристиками его автора («матери»)²⁰.

Известной работой, посвященной тому же вопросу, была статья Б.Р. Виппера²¹ «Проблема сходства в портрете», где он писал: «Мы способны воспринять картину, не спрашивая о сходстве, но мы должны признать, что, пока мы не поверили в ее сходство, мы не назовем ее портретом»²². Поверим, а не удостоверимся – очень важная поправка в концепции идеи сходства. У Виппера как раз идет речь о том, что рембрандтовские автопортреты ценны для нас как картины, но не как портреты человека, которого мы никогда не видели. В этом и заключается парадокс жанра – автопортреты Рембрандта обладают несомненным жизнеподобием, тем качеством выразительности, которое позволяет говорить о «художественной цельности» портрета.

Проблема сходства в «Искусстве портрета» решается авторами иначе, не с помощью апологии несхожести, как это делали до и после них, а путем замены пары «оригинал – портретное сходство» соотношением «модель – художественный образ». Так, Габричевский пишет об «отрешенности» портретного образа: «С того момента, как изображение человека претворилось в художественный образ, та или иная связь портрета с моделью теряет всякий художественный и эстетический смысл»²³ и даже: «Проблема «внешнего» сходства, все умение передать модель к искусству отношения не имеет. Это вопрос личной одаренности и техники»²⁴. Он подчеркивает, что изображение не равно образу, а является для него «сырьевым материалом»²⁵, оно лишь воспроизводит отдельные элементы, функционально участвующие в конструировании картины. Портрет у Габричевского исследуется как

¹⁹ Там же. С. 36.

²⁰ Евреинов 1922. С. 91-108.

²¹ Примечательно, что до 1924 г. Б.Р. Виппер также являлся сотрудником АХН.

²² Виппер 1970. С. 351.

²³ Габричевский 1928. С. 53.

²⁴ Там же. С. 63.

²⁵ Там же. С. 57.

структура, состоящая из трех слоев: изображения (пространственного построения на плоскости), конструкции (построения картины с помощью формы и цвета), экспрессии (выразительного слоя)²⁶.

Проявление форм личности через внешние формы осмысливается другим автором сборника, Н. Жинкиным, с помощью понятия «олицетворения» или «олицетворенности»²⁷, введенного им для представления внутренней формы через формы «вещные» (рот, губы, глаза)²⁸. Иными словами, тождество внешних форм изображения необходимо постольку, поскольку через них может быть выражена личность. Вопрос о сходстве этот исследователь считает бессмысленным, поскольку «сходство есть имманентное свойство портрета» и не требует сравнения²⁹. Он также стремится представить согласование форм и элементов портретного образа в качестве структуры: «В силу своеобразия встречи разных форм, образуется специальная структура всякой данной вещи, которая и является ее характером»³⁰.

Борис Шапошников пишет, что «портрет поглощает форму оригинала и полностью растворяет ее в идее произведения»³¹. Соотношение внешней и внутренней формы, включенность их в некую структуру, выражение одного посредством другого – эта направленность рассуждений авторов сборника обнаруживает влияние идей Георга Зиммеля³², согласно которым нет разграничения внутренней и внешней формы, а есть их синтез (слияние). Преодоление их разрыва с помощью художественного образа, в эстетических формах визуализации фиксирующего изменчивую реальность, и есть задача искусства.

Индивидуальность в портрете

Определение портрета не ограничивается передачей сходства с оригиналом, другой его целью является выражение личностных, индивидуальных характеристик модели. Идея индивидуализма сформировала весомое преимущество портрета перед фотографией, поскольку свойства личности не передаются одним лишь внешним сходством, фиксируемым автоматически. Авторы «Искусства портрета» еще все-речь полагали, что фотография («механический портрет») бессильна выразить эти качества³³.

²⁶ Там же. С. 59-74

²⁷ Жинкин 1928, С. 22-23.

²⁸ Обермайр 2010. С. 141.

²⁹ Жинкин 1928. С. 40.

³⁰ Там же. С. 25.

³¹ Шапошников 1928, С. 77.

³² Среди его работ, на которые ссылаются авторы сборника – «Проблема портрета» (Simmel 1922), «Рембрандт» (Simmel 1916).

³³ Жинкин 1928. С. 26; Габричевский 1928. С. 53; Шапошников 1928. С. 81.

Что ожидается от художника, исполняющего портрет? Передать сходство – передать сущность – передать личность – передать индивидуальность. Ряд дилемм и противоречий выразился в кратком выводе Бориса Шапошникова к статье «Портрет и его оригинал»: «Так между Сциллой чужого организма и Харибдой собственной омертвелой формы заключены все возможности портретного изображения личности»³⁴, где под первым понимается одухотворение портрета собственной индивидуальностью художника, а под вторым – механическое воспроизведение внешней формы.

О какой бы индивидуальности ни шла речь – индивидуальности как свойстве личности или как соматическом наборе, подразумевающим воплощение «*trait pour trait*»³⁵, она требует постижения оригинала. Ранее Я. Тугенхольд высказал ряд соображений, раскрывающих понятие индивидуальности как определяющее для портретного жанра, отмечая: «Портретируемый воспринимается как индивидуализированная личность, если художник явил нам новое, неожиданное и неповторимое сочетание общечеловеческих элементов». В силу своей «общечеловечности» они понятны и значимы для смотрящего – нечто сообщают и выражают, а потому осознаются как выразительные элементы, воплощенные в линиях, цветовых и тональных пятнах. Посредством выразительных элементов изображение и «говорит» со зрителем»³⁶.

В сборнике «Искусство портрета» понятие индивидуальности раскрывается иначе. Тарабукин тоже выделяет индивидуальность как один из индикаторов портрета: «Портрет является продуктом индивидуалистических устремлений в культуре. В существе портрета лежит начало разделения — *principium individuationis*»³⁷, через степень его выражения автор статьи определяет стиль. Но индивидуальность у него заключается не в «новых и неповторимых элементах», которыми наделяется внешность оригинала, а в понятии личности как одухотворенности телесного. Критерий личности – отделение себя от «другого», а портрет – «постижение личности «другого» не как ноумен, а как феномен», такое «постижение явления есть, по существу, постижение себя»³⁸.

У А. Циреса портрет – «изображение личности и ее нозматики, т.е. изображение мира сквозь личность. Устремленный вдаль взор моряка заставляет и перед нашими взорами возникать морские дали, а

³⁴ Шапошников 1928, С. 85.

³⁵ «Черта в черту» (фр.), источник происхождения слова «портрет», см.: Шапошников 1928. С. 77.

³⁶ Тугенхольд 1912. С. 35.

³⁷ Тарабукин 1928. С. 161.

³⁸ Там же. С. 170-175.

нахмуренные брови окрашивают эти дали и перед нами в грозный колорит»³⁹. Он структурирует само понятие личности, которая, по мнению Циреса, состоит из потенций – «честность, справедливость, влюбчивость, ум, талант, вспыльчивость, цельность, честолюбие, самолюбие, решительность...». Потенция сама по себе не может предстать на портрете, только через свои визуальные проявления (анатомия, выражение лица, жест, движение, состояние), но и тогда не будет трактована однозначно⁴⁰. В этом состоит сложность передачи индивидуальности в портрете: он «является не изображением личности, а изображением впечатления от личности» или «лицезрения» художника⁴¹.

Портрет и проблема восприятия образа

Исследование портрета с позиций его восприятия предполагает понимание основ восприятия как психофизического процесса (такой ракурс, наряду с законами оптики, породил наиболее стройные теории стиля в европейском искусствознании XIX в.). В.Н. Лазарев, например, в монографии, посвященной портрету XVII в., пишет, что «ренессансному портрету присуща объективность художественного восприятия», а «барочные художники воспринимают модель сквозь призму собственных переживаний»⁴², вполне осознанно следуя построениям объективного и субъективного в портрете, предложенным Риглем⁴³. В изложении специфики портрета Лазарев не вполне последователен: он не объясняет связи портрета барокко и классицизма с постулируемыми психологизмом и «внутренним миром» модели, они возникают как бы сами по себе, сначала в сознании художника, а потом в восприятии зрителя. Суждение о портретах последующих эпох и вовсе удручает своей однозначностью – отмеченная автором скромная роль портрета в искусстве XIX в. «объясняется невозможностью отобразить в живописном портрете буржуазную психику, развивающуюся уже в сторону распада личности»⁴⁴. Создается приемлемая для своего времени позиция, формирующая дальнейшие представления об истории портрета в советском искусствознании.

Авторы «Искусства портрета», созданного десятилетием ранее монографии Лазарева, трактуют восприятие в феноменологическом ключе. «Восприятие при узнавании характера вещи может опираться на любую из ее случайно осознанных форм»⁴⁵. Интересен путь сравне-

³⁹ Цирес 1928, С. 91.

⁴⁰ Там же. С. 140-141.

⁴¹ Там же. С. 143.

⁴² Лазарев 1937. С. 5, 8.

⁴³ Riegl 1999. P. 75-77, 159.

⁴⁴ Лазарев 1937. С. 87.

⁴⁵ Жинкин 1928. С. 25.

ния восприятия и ментального узнавания портретной личности, в частности А. Цирес отмечает, что кроме непосредственного восприятия личности, есть еще и мысль о ней, и знание о ней, и все ожидания, связанные с ней. Процесс восприятия художественного образа вещи представляется «недоступным для рациональной науки», являясь «иррациональной формой художественного осознания»⁴⁶. Восприятие портрета – «раскрытие мира сквозь образ личности» – Цирес разделяет на три слоя: раскрытие сквозь слово (или интенцию), сквозь образ, сквозь преобразование картины мира воспринимающего⁴⁷.

Путь к теории портрета через его историю

Обращение авторов сборника к изучению архаичных форм портрета связаны с потребностью разрушить распространенный миф о его сущности, определяемой точным воспроизведением черт модели. Иллюзионистическими в «Искусстве портрета» названы формы искусства, слепо повторяющие, механически воспроизводящие формы реальности⁴⁸. Здесь автор имеет в виду механистичность портрета-слепка, иллюзию жизнеподобия изображения. «Возникновение портрета нужно искать в маске, в скульптурном оттиске человеческого лица, который снимали с умершего в целях ли сакрального обряда, или как таинственный талисман, или как хитрый обход божественной воли, не давшей человеку бессмертия», – писал в статье о сходстве Б.Р. Виппер, имея в виду в том числе и фаюмские портреты, выполнившие функцию помертвой маски. Эти изображения он характеризует как «замаскированный обман, рассчитанный на наивную впечатлительность»⁴⁹. Однако в «Искусстве портрета» Тарабукин именно на примере фаюмских портретов проводит разграничение между безжизненным повторением (маска) и подлинно художественными образами, по его мнению, эти портреты обнаруживают черты духовного раскрытия личности, а техника исполнения напоминает импрессионистическую⁵⁰. Другая цель обращения к древности – выявление исходной функции портрета и причин его стремления к сходству. Габричевский полагает, что именно сходство усиливало магическую функцию изображения человека, своеобразного аналога личности, затем выражавшуюся уже в виде знака, напоминания⁵¹. О магическом свойстве такого знака позже напишет Лотман: замещающую функцию выполняет и простой отпечаток пальца – один из самых древних портретов-слепков, который подобен име-

⁴⁶ Цирес 1928. С. 152.

⁴⁷ Там же. С. 92-93.

⁴⁸ Тарабукин 1928 С. 161.

⁴⁹ Виппер 1970. С. 345.

⁵⁰ Тарабукин 1928. С. 169.

⁵¹ Габричевский 1928. С. 64-65.

ни, неотделимого от человека⁵². Авторы сборника в некотором смысле предвосхищают положения его статьи. В «Искусстве портрета» аргументированно заявлена точка отсчета в истории портрета, прослеживаются его функции в памятниках культуры и специфических видах социального опыта древности.

Тема кризиса искусства и кризиса изображения человека, а именно так рассматривалось авторами искусство портрета конца XIX - начала XX века, была обоснована Жинкиным в статье «Портретные формы», где он останавливается на данном этапе изображения личности, отмечая «детерминистическую обреченность», «внутреннюю скованность», подчиненность вещи, «владающей его судьбой»⁵³, что показывало невозможность портрета как такового. Вероятно, образ человека, плененного вещью, «натюрморта из человека» (который навеивает в памяти скорее портреты кисти Арчимбольдо, чем картины рубежа XIX-XX веков) оказался одним из самых впечатляющих в его статье⁵⁴. Упоминание данной метаморфозы мы встречаем в ряде последующих публикаций, посвященных портретному жанру, в числе первых из них – монография Алпатова, который пишет: «образ рассыпается как колода карт» по отношению к портрету Удэ работы Пикассо⁵⁵. Также и эпитафическая риторика рассуждений о закате портретного жанра становится общим местом вплоть до конца 80-х, когда в монографии о портрете Л. Зингера идет речь о «различных теоретических концепциях портретной смерти» на Западе⁵⁶. И.Е. Данилова для обозначения кризиса портрета неоднократно прибегает к метафоре утраты личности как стертости человеческого лица⁵⁷. Интересно, что этот характерный образ был почерпнут из работ 1920-х гг.: В. М. Фриче в своей «Социологии искусства» отмечал деформацию портретной формы в XIX веке, как «субъективный произвол художника и стертость человеческого лица»⁵⁸. Для сравнения приведем фрагмент статьи Жинкина о «героическом жесте» Ходлера: «Застывший, схематический, далеко интендированный жест оказывается законодателем природы, это трансцендентальное законодательство безличного субъекта. Характерные формы тела обобщены как категории и стерты в своей земной человечности»⁵⁹. Целью высказывания Жинкина было создание определенной системы характеристик, структуры портрета на про-

⁵² Лотман 2002.

⁵³ Жинкин 1928. С. 10.

⁵⁴ Там же. С. 9.

⁵⁵ Алпатов 1937. С. 56.

⁵⁶ Зингер 1986. С. 5, 189.

⁵⁷ Данилова 1998. С. 53-54.

⁵⁸ Фриче 1926. С. 150.

⁵⁹ Жинкин 1928. С. 45.

стом примере превращения форм тела в конструктивные формы. Но специфика его лексики породила основу для будущих построений истории развития портретного жанра.

Идея «натюрмортности» в портрете начала XX в., родилась не без участия легендарных высказываний Сезанна о том, как следует трактовать природу. Портреты, выполненные Сезанном, как раз и расцениваются как натюрморты Тарабукиным: «Сезанн не написал ни одного портрета. Изображенные им персонажи воспринимались и стилистически интерпретировались им в той же форме, как и излюбленные им фрукты, тарелки, кувшины и проч. Как в этих мертвых предметах, так и в живом лице Сезанн видел элементы объема, цвета и композиции. Как мертвое, так и живое облекал он в мертвую художественную форму, создавая и в изображении человеческого лица – натюрморт»⁶⁰. Еще в 1927 г. Тарабукин делал доклад «Натюрморт как проблема стиля», где также отмечал «гипертрофию власти вещей над человеческим сознанием» и проявление «натюрмортного стиля не только в живописи, но и в других искусствах»⁶¹. Эту проблему пытался разрешить, пользуясь своей трехчастной структурой, Габричевский, говоря, что «всякий современный портрет – в сущности *nature morte*» лишь со стороны изобразительных и конструктивных форм, в то время как «современное искусство потому только не создает «чистого» портрета, что акцент индивидуализации лежит не в изобразительном, а в конструктивном слое, в портрете же акцент как раз лежит на формах изобразительных и, главным образом, на их связи с формами экспрессивными»⁶². Из этой внутренней дискуссии сотрудников ГАХН последующей теорией искусства был вынесен лишь диагноз «натюрмортности» портретного искусства и его «критического» состояния.

Судьба и значение «Искусства портрета»

Выйдя в печать, сборник «Искусство портрета» не произвел особого успеха, исследования его авторов не получили государственной и общественной поддержки, а рецензии, посвященные ему, были отрицательными; тираж (2000 экз.) так и не был распродан⁶³. Через два года после публикации сборника ГАХН прекратила существование, часть сотрудников подверглась репрессиям. Вместе с тем, сейчас сложно представить себе материал об этом жанра, без отсылки к «Искусству портрета». Масштаб фигуры редактора сборника, А.Г. Габричевского, ученого, обладающего многогранным талантом, автора работ об искусстве и архитектуре, а советскому читателю известного в большей сте-

⁶⁰ Тарабукин 1928. С. 191.

⁶¹ Бюллетени ГАХН 1927. С. 35.

⁶² Габричевский 1928. С. 73.

⁶³ Чубаров 2014. С. 279.

пени своими блестящими переводами, служит своего рода маяком, также привлекающим новых исследователей к этому изданию. Отдельные положения сборника уже в ближайшее десятилетие встречаются в литературе о портрете, например, у Алпатова – в описании сакральной роли портрета как части его предыстории⁶⁴, но без прямых ссылок на текст сборника – они появятся лишь в трудах 1960–1970-х годов.

В целом, основной принцип теории портрета, намеченный в сборнике, не был до конца осмыслен и развит в искусствоведении. Метод исследования, избранный авторами, был связан с изучением искусства как языка и превосходил семиотический анализ. Но их приверженность к изучению художественных форм позволила отождествлять эту группу ученых с формалистами, что делало их, по меньшей мере, мишенью для нападков официальной критики.

Авторы «Искусства портрета» не только обратились к основным аспектам проблематики портретного жанра – эти вопросы были рассмотрены и переосмыслены с принципиально новых позиций. Так возникает ряд философско-исствоведческих тем, связанных с портретом, но не получивших дальнейшего развития, в том числе, и по причине уверенности авторов в окончании эпохи портретного изображения. Вместе с тем, в сборнике появились и новые для искусствоведения методы. Так, в основе исследований у всех авторов «Искусства портрета» заметно стремление к структурным построениям. Художественные (портретные) формы анализируются с позиций феноменологии, авторы пишут о портрете, применяя гуссерлианскую терминологию. Цирес в своей статье использует герменевтический подход, о чем пишет сам с первых страниц⁶⁵, на этой основе, анализируя смысловые слои в портрете, вводит понятие портретного знака (те художественные формы, которые могут выступать как обозначающие, иногда имеющие несколько категорий обозначений, например, цвет⁶⁶). Таким образом он создает основательные предпосылки для семиотического анализа в искусствознании. Кроме этого, авторы сборника используют и новую терминологию. Так в их рассуждениях вполне обоснованно возникают понятия: «пластическая метафора», «потенция в портрете», «олицетворенность», именование портретных слоев – «изобразительный, конструктивный, экспрессивный» и ряд других. Проблематика портретного жанра на страницах «Искусства портрета» актуализируется через обновленный искусствоведческий лексикон, через совмещение идей философии и искусствознания, через неожиданные повороты и смены исследовательской точки зрения.

⁶⁴ Алпатов 1937.

⁶⁵ Цирес 1928. С. 88.

⁶⁶ Цирес 1928. С. 102.

История сборника «Искусство портрета» – история идей, которые, несмотря на свой новаторский характер, были вытеснены, исключены из официальной линии развития отечественного искусствознания. В результате задачи, поставленные авторами, не только не были решены – это решение было отложено на неопределенный период времени. Современные дискуссии о проблемах индивидуальности и личности по-прежнему уместны, но проблемы эти выстраиваются в ином контексте, находящем отражение в тех формах искусства, о которых мы не прочтем в сборнике 1928 года.

«Искусство портрета» остается неким культурным феноменом, одним из уникальных свидетельств своей эпохи, запертым в ней наглухо. Его существование ценно, поскольку показывает один из альтернативных вариантов развития искусствознания и, в частности, возможности создания обоснованной теории портрета, вариант в реальности не осуществленный. Постигание стремительно меняющихся форм искусства с помощью поиска новой методологии, вырастающей из философской мысли и из приемов самого искусства, созвучных времени, – эта попытка, предпринятая авторами сборника о портрете, была одним из лучших искусствоведческих опытов в России XX века.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Алпатов М.В. Очерки по истории портрета. М.-Л.: Искусство, 1937. 60 с.
- Буркхардт Я. Культура Возрождения в Италии. Опыт исследования. М.: Юристь, 1996. 591 с.
- Бюллетени ГАХН / Под ред. проф. А.А. Сидорова. № 1-9. М.: Гос. акад. худ. наук, 1925-1928.
- Вишпер Б.Р. Проблема сходства в портрете // Вишпер Б.Р. Статьи об искусстве / вступ. статья Т.Н. Ливановой. М.: Искусство, 1970. С. 342-351.
- Габричевский А.Г. Портрет как проблема изображения // Искусство портрета. Сб. статей / под ред. А.Г. Габричевского. М.: Гос. Академия Худ. Наук, 1928. С. 53-75.
- Данилова И.Е. Проблема жанров в европейской живописи: Человек и вещь. Портрет и натюрморт. М.: РГГУ, 1998. 100 с.
- Евреинов Н.Н. Оригинал о портретистах (К проблеме субъективизма в искусстве). М.: Государственное издательство, 1922. 112 с.
- Жинкин Н.И. Портретные формы // Искусство портрета. Сб. статей / под ред. А.Г. Габричевского. М.: Гос. Академия Худ. Наук, 1928. С. 7-52
- Зингер Л. Очерки теории и истории портрета. М.: Изобразительное искусство, 1986. 328 с.
- Искусство портрета. Сб. статей / под ред. А.Г. Габричевского. Сборник Комиссии по изучению философии искусства. М.: Гос. Академии Худ. Наук, 1928. 215 с.
- Лазарев В.Н. Портрет в европейском искусстве XVII века. М.-Л.: Искусство, 1937. 98 с.
- Лотман Ю.М. Портрет // Лотман Ю.М. Статьи по семиотике культуры и искусства. СПб.: Академический проект, 2002. (Мир искусств). С. 349–375.
- Марцинковская Т.Д., Полева Н.С. Проблемы внутренней формы художественного произведения в работах ГАХН // Культурно-историческая психология. М.: Изд-во МГППУ, 2006. № 2. С. 98–104.
- Обермайр Б. Портрет безобразного времени. Поздние портреты Малевича в контексте дискуссии о сборнике ГАХН «Искусство портрета» // Логос. №2 (75). Философия и науки об искусстве: ГАХН в истории европейского эстетического сознания. М., 2010. С. 136 -150.

- Отчет о работе ГАХН 1911–1925. М.: ГАХН, 1926. 159 с.
- Плотников Н., Подземская Н. Искусствознание: художественная теория в ГАХН как ответ на кризис культуры // Новое литературное обозрение. № 134. М., 2015. С. 136–149.
- Сидоров А.А. Портрет как проблема социологии искусств // Искусство. Кн. II–III. М.: Изд-во ГАХН, 1927. С. 5–15.
- Тарабукин Н.М. Портрет, как проблема стиля // Искусство портрета. Сб. статей / под ред. А.Г. Габричевского. М.: Гос. Академия Худ. Наук, 1928. С. 159–193.
- Тугенхольд Я.А. «О портрете» // Аполлон. № 8. Пб., 1912. С. 33–52.
- Фриче В.М. Портретный жанр // Фриче В.М. Социология искусства М.-Л.: Гос. изд., 1926. С. 144—150.
- Цирес А.Г. Язык портретного изображения // Искусство портрета. Сб. статей / под ред. А.Г. Габричевского. М.: Гос. Академия Худ. Наук, 1928. С. 86–158.
- Чубаров И. Коллективная чувственность: Теории и практики левого авангарда. М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2014. 344 с. (Исследования культуры).
- Шапошников Б.В. Портрет и его оригинал // Искусство портрета. Сб. статей / под ред. А.Г. Габричевского. М.: Гос. Академия Худ. Наук, 1928. С. 76–85.
- Misler N. A Citadel of Idealism: RAKhN as a Soviet Anomaly // Experiment. A Journal of Russian Culture. Vol. 3. Los Angeles, 1997. P. 14–30.
- Riegl A. The Group Portraiture of Holland / introduct. by Wolfgang Kemp; transl. by Evelyn M. Kain and David Britt. Los Angeles, 1999. 424 p.
- Simmel G. Das Problem des Porträts // Simmel G Zur Philosophie der Kunst. Potsdam, 1922. S. 96–109.
- Simmel G. Rembrandt. Ein kunstphilosophischer Versuch. Leipzig, 1916. 232 s.

REFERENCES

- Alpatov M.V. Ocherki po istorii portreta. Moscow-Leningrad: Iskusstvo, 1937. 60 s.
- Burckhardt J. Kul'tura Vozrozhdeniya v Italii. Opyt issledovaniya. Moscow: Yurist, 1996. 591 s.
- Byulleteni GAKhN / Pod red. A. A. Sidorov. № 1-9. Moscow: Gos. akad. hud. nauk, 1925–1928.
- Vipper B. R. Problema shodstva v portrete // Vipper B. R. Stat'i ob iskusstve. Articles about art / vstup. st. T. N. Livanovoj. Moscow: Iskusstvo, 1970. P. 342–351.
- Gabrichevsky A. G. Portret kak problema izobrazheniya // Iskusstvo portreta. Sb. statej / pod red. A. G. Gabrichevskogo. Moscow: Gos. Akad. Hud. nauk, 1928. S. 53–75.
- Danilova I. E. Problema zhanrov v evropeiskoj zhivopisi: Chelovek i veshh'. Portret I naturmort. Moscow: RGGU, 1998. 100 s.
- Evreinov N. N. Original o portretistah (K probleme sub"ektivizma v iskusstve). Moscow: Gos.izd-vo, 1922. 112 s.
- Zhinkin N. I. Portretnye formy // Iskusstvo portreta. Sb. statej / pod red. A. G. Gabrichevskogo. Moscow: Gos. Akad. Hud. Nauk, 1928. S. 7–52.
- Zinger L. Ocherki teorii i istorii portreta. Moscow: Izobrazitel'noe iskusstvo, 1986. 328 s.
- Iskusstvo portreta. Sb. st. / Pod. red. A. G. Gabrichevsky. Moscow: Gos. Akad. Hud. Nauk, 1928. 215 s.
- Lazarev V. N. Portret v evropeiskom iskusstve XVII veka. Moscow – Leningrad: Iskusstvo, 1937. 98 s.
- Lotman J. M. Portret // Lotman J. M. Stat'i po semiotike kul'tury i iskusstva. St. Petersburg: Akademicheskij proekt, 2002. (Mir iskusstv) S. 349–375.
- Martsinkovskaya T. D., Poleva N. S. Problemy vnutrennej formy hudozhestvennogo proizvedeniya v rabotah GAKhN // Kul'turno-istoricheskaya psihologiya. № 2. Moscow: Izd-vo MGPPU, 2006. S. 98–104.
- Obermayr B. Portret bezobraznogo vremeni. Pozdnie portrety Malevicha v kontekste diskussii o sbornike GAKhN «Iskusstvo portreta» // Logos. №2 (75). Filosofiya i nauki ob iskusstve: GAXN v istorii evropejskogo e'stetcheskogo soznaniya. Moscow, 2010. S. 136–150.
- Отчет о работе ГАХН 1911–1925. Moscow: GAKhN, 1926. 159 s.
- Plotnikov N., Podzemskaya N. Iskusstvo-znanie: hudozhestvennaya teoriya v GAKhN kak otvet na krizis kul'tury // Novoe literaturnoe obozrenie. № 134. Moscow, 2015. S. 136–149.

- Sidorov A. A. Portret kak problema sociologii iskusstv // Iskusstvo. Kn. II-III. Moscow: Izd-vo GAKhN, 1927. S. 5-15.
- Tarabukin N. M. Portret, kak problema stilja // Iskusstvo portreta. Sb. statej / pod red. A. G. Gabrichevskogo. Moscow: Gos. Akad. Hud. Nauk, 1928. S. 159-193.
- Tugenhold J. A. «O portrete». Apollon. № 8. Petersburg, 1912. S. 33-52.
- Friche V. M. Portretnyj zhanr // Friche V. M. Sociologiya iskusstva. Moscow-Leningrad: Gos. izd., 1926. S. 144—150.
- Tsires A. G. Yazyk portretnogo izobrazheniya // Iskusstvo portreta. Sb. statej / pod red. A. G. Gabrichevskogo. Moscow: Gos. Akad. Hud. Nauk, 1928. S. 86-158.
- Chubarov I. Kollektivnaya chuvstvennost': Teorii i praktiki levogo avangarda. Moscow: Izd. dom Vysshej shkoly ekonomiki, 2014. 344 s. (Issledovaniya kul'tury).
- Shaposhnikov B. V. Portret i ego original // Iskusstvo portreta. Sb. statej / pod red. A. G. Gabrichevskogo. Moscow: Gos. Akad. Hud. Nauk, 1928. S. 76-85.
- Misler N. A Citadel of Idealism: RAKhN as a Soviet Anomaly. Experiment. A Journal of Russian Culture. Vol. 3. Los Angeles, 1997. P. 14—30.
- Riegl A. The Group Portraiture of Holland / introd. by Wolfgang Kemp; transl. by Evelyn M. Kain and David Britt. Los Angeles, 1999. 424 p.
- Simmel G. Das Problem des Porträts // Simmel G. Zur Philosophie der Kunst. Potsdam, 1922. S. 96-109.
- Simmel G. Rembrandt. Ein kunstphilosophischer Versuch. Leipzig, 1916. 232 s.

Троицкая Анна Алексеевна, кандидат искусствоведения, научный сотрудник Института Философии СПбГУ; annatroitskaya@gmail.com

Alternative theory of portrait. “The Art of portrait” in the context of Russian theory of art

The paper examines peculiarity of theoretical approach in the collection of research works “Art of Portrait”, published by the Academy of Artistic Culture in 1928. This book still is a cultural phenomenon, whose existence is one of unique evidences of its time. The collection and its main theses are considered in different contexts: the context of time (the 1920s) assumes that portrait painting should be treated as a genre going through crisis; the character of studies, making the collection an example of complex research, which was rather unusual for its age. And finally, perception and reception of the collection’s main theses and its insufficient comprehension in Soviet historiography define its singleness and emphasize that it is necessary to restore its significance for Russian art studies.

Keywords: art studies, theory of portrait painting, A.G. Gabrichevsky, resemblance, perception, artistic image

Anna Troitskaya, Researcher, Institute of Philosophy, Saint Petersburg State University; annatroitskaya@gmail.com