

К столетию со дня рождения Н. М. Тарабукина

«Николай!

Узнавши о твоей тяжелой болезни, я хотел было тебя навестить. Но общие друзья не советуют тебя беспокоить. Поэтому пользуюсь письмом и хочу тебе сказать одно: прости меня, ради Христа, если я тебя когда-нибудь обидел. Я тебя любил больше 30 лет, и любовь моя останется неизменной вовек. Твоя страдальческая жизнь дороже мне сотен других, благополучных жизней. Прости меня и не забудь обо мне. Твой всегда, и здесь и в вечности, А. Л.» (из письма, написанного 15 января 1956 г. — незадолго до кончины Николая Михайловича Тарабукина, — Алексеем Федоровичем Лосевым).

Прирожденный теоретик искусства с философским складом мышления, Тарабукин вынужден был в начале 20-х гг. оставить исследовательскую работу и печатать брошюры и книги, «продиктованные самыми насущными нуждами дня». В 30-е гг. друзья его были сосланы, сам он чудом уцелел, но лишен был права печатать свои труды.

Лишь в 1974 г. вышла единственная монография Тарабукина о Врубеле (одна из тринадцати, остающихся в рукописях, среди которых: «Философия иконы», «Художественная культура», «Теория живописи», «История костюма», «Композиция в живописи», «Философия культуры»). В предисловии к ней М. В. Алпатов вынужден был представить своего друга как совсем неизвестного читателям искусствоведов.

Не так давно ушли от нас М. В. Алпатов и А. Ф. Лосев, которые могли бы многое рассказать о судьбе Николая Михайловича Тарабукина. Но остались рукописи. Публикацией фрагмента статьи «Проблема пространства в живописи» (1927—1929 гг.) мы хотели бы продолжить знакомство с исследователем, мало известным нашим читателям.

Проблема пространства в живописи

<...> Мы вскрыли в понятии пространства два основных момента: протяженность и длительность. Рассмотрим модификации пространственных форм сообразно этим двум категориям.

Совмещая в одно понятие движения оба вида «убегающего» и «прибегающего» пространства, мы получим три основных формы пространства, рассмотренного со стороны категории движения: 1) пространство статичное, 2) динамичное и 3) покоящееся.

В статичном пространстве хронологическая смена временных моментов заменена над-временным пребыванием или бесконечностью, где нет свершающегося в его последовательности, но дана сама непрерывность. Художник превозмогает пространство в обычном протяженно-вещном понимании, и его пространство становится символом, воплощенным в знаке, конкретным смыслом, идеограммой. Таков смысл пространства в египетской живописи и плоском рельефе преимущественно архаического периода (Древнее Царство). Такая же форма пространства присуща некоторым вещам восточного искусства, по преимуществу декоративного, и детскому рисунку, относящемуся к раннему возрасту.

Движущееся пространство в его двух модификациях «убегающей» и «прибегающей» формы имеет место главным образом в западноевропейском искусстве. В византийской и древнерусской иконописи, с присущей ей, так называемой «обратной перспективой», пространство развертывается изнутри наружу (прибегающее), форму которого я назвал эксцентрической. В перспективной живописи Ренессанса и Барокко мы имеем убегающую форму пространства, которую я назвал концентрической. В синтетической перспективе японцев или перспективе с очень высоким горизонтом («орлиная перспектива») пространство убегающее прибегает и прибегая убегает, т. е. находится в состоянии покоя, что не есть мертвая неподвижность.

Итак, пространственные формы, рассмотренные в ракурсе категории движения, имеют три модификации: статика, движение и покой. Те же пространственные формы, подвергнутые анализу в ракурсе категории протяженности, обнаружат следующие виды выражения: 1) пространство как *знак*, 2) пространство как *вещь*, 3) пространство как *энергия*.

Пространство, как *знак*, мы уже встречали в искусстве эпох архаических. Пространство, как *вещь*, со всеми присущими ей свойствами, встречается преимущественно в греческом искусстве эпохи расцвета и искусстве раннего и высокого Ренессанса. Это замкнутое пространство с резко подчеркнутыми границами, замыкающими его предел. В барочной живописи линейная перспектива сменяется воздушной, а пластический стиль — живописным. Вещь растворяется в воздушно-световой среде, теряет устойчивость своих границ. Художник барокко мыслит не объемами, как в XV столетии, а отношениями цветовых тонов и светотени. Пространство теряет предметные очертания, динамизируется, становясь в искусстве импрессионистов, футуристов и экспрессионистов *энергией*.

Внутри каждой из отмеченных категорий пространства происходит диалектический процесс перехода количества в качество.

Знак, усиливаясь в своем смысловом значении, переходит в свою противоположность — вещь. Вещь, благодаря количественному накоплению элементов «предметности», порождает антитезу в виде энергии. Статика сменяется динамикой, динамика — покоем.

Подводя итог нашей классификационной схеме (кстати сказать, это именно схема, скелет подлинно живой диалектики искусства), мы будем иметь следующие шесть основных видов пространства в живописи: 1) *Идеографическое* пространство, пространство как символ, где сняты протяженность и длительность в их прямом первоначальном смысле вещного факта и превращения в знак. Сюда включаются первые подвиды пространства, рассмотренного с точки зрения категорий протяженности и длительности. Исторически это пространство архаических этапов рабовладельческих и феодальных формаций. 2) *Эксцентрическое* пространство «прибегающее», развертывающееся изнутри наружу. Сюда включается второй подвид пространства, рассмотренного с точки зрения протяженности. 3) *Замкнуто-концентрическое* пространство, встречающееся в линейно-перспективной живописи. Этот вид пространства определяется вещами, ограничивается их пределами, выражается их объемами. Проблема пространства в данном случае объединяется с проблемой трактовки объема вещи. Такова, например, пространство натюрморта. Таков и объемно-пластический мир грека. Такова и перспектива Ренессанса. Замкнуто-концентрическое пространство служит выражением пластического мироощущения художника. Чаще всего оно присуще и натуралистической живописи, где художник, по существу, пространство понимает наивно-реалистически, как пустоту, наполненную вещами. Замкнуто-концентрическое пространство конечно. В натюрморте и натуралистическом жанре оно определяется объемами вещей, в линейной перспективе ортогоналями и «точкой схода». 4) *Рассеянно-концентрический* вид пространства присущ барочному искусству. Это пространство, убегающее в бесконечность. Оно концентрично, ибо развертывается в глубину картины, но не имеет единой «точки схода», расстилается в стороны, кроме дали обладает и ширию. Его основным фактором является воздушно-световая среда и динамика. Это вид пространства, рассмотренного с точки зрения категории движения. 5) *Эксцентро-концентрическое* пространство китайцев и японцев с их так называемой «синтетической перспективой». Вид пространства, рассмотренного с точки зрения движения. 6) Наконец, шестой вид пространства мы назвали *гиперпространством*, заимствуя термин из «геометрии 4-х измерений» по понятным причинам: футуристы и экспрессионисты, в пространстве которых нарушается последовательное развертывание протяженности и длительности и происходит своеобразное «смещение» и того и другого момента, — вводят в композицию картины четвертую координату измерения — время, акцентируя внимание именно на этой координате.

Как видно, все перечисленные виды пространства представляют собой выразительные формы, обладающие определенным стилистическим характером. Следовательно, мы надеемся, что принцип классификации, в основу которого положено стилистическое выражение, присущее художественному образу, нами выдержан. Концентрическое, эксцентрическое, гиперпространство и прочие — это не только технические приемы начертательности, это именно *формы выражения* и, тем самым, образы, в которых в конкретном, наглядном, непосредственном виде выявилось восприятие художником мира со стороны протяженности и длительности в их взаимообусловленности.

Выше перечисленную характеристику художественных видов пространства можно дополнить еще некоторыми предикатами, определяющими пространственные формы. Эксцентрическое пространство не эмпирично, а *умопостигаемо*, и в иконописи трансцендентно. Эмпирическим характером отличается, по преимуществу, пространство натуралистов. В футуристической живописи мы вновь встречаемся с умопостигаемой формой пространства, которую мы называем *гиперпространством*. Пространство иллюзорно-перспективное — *аналитично*, т. е. раскрывает то, что уже содержится в природе и что может чувственно быть воспринято. Пространство эксцентрическое в иконописи и восточной живописи (и гиперпространство у футуристов) — *синтетично* в кантовской трактовке этого термина, т. е. вносит в наше познание нечто новое, что не было заключено непосредственно в видимых формах природы. *Перспектива* — *рационалистична* и связывает строжайшими узами художника, лишая пространственный образ свободы и индивидуальности. Поэтому уже с эпохи раннего Барокко идет борьба живописцев против перспективы. Сначала это выражается в победе воздушно-светового пространства над линейной перспективой, а затем в полном игнорировании приемов перспективной проекции в современной живописи после импрессионизма. Выражая те же мысли в других терминах, можно пространство иконописи и восточной живописи назвать *априорным*, ибо его форма является заранее предвзятой. Иначе — это пространство *изобретенное*. Пространство же натуралистов — *апостериорно*, это пространство *наблюдаемое*. Метод построения пластического пространства натуралистов *индуктивный*, ибо общий образ пространства складывается из отдельных частных, которыми являются вещи. Сумма этих вещей, вне которых не мыслится пространство, создает общий образ пространственного целого. Метод построения пространства в барочной живописи — *дедуктивный*, ибо в сознании художника целостный образ пространства, как «беспредметной» воздушно-световой среды, предшествует наличию в этой среде отдельных предметов. Не предмет обуславливает пространство, а существование отдельных предметов обуславливается наличием воздушно-световой среды. Наконец, пространство египетской стенописи можно назвать неизменным в своих отношениях, *экстенсивным* по форме, а пространство дальневосточной живописи (особенно японской) и импрессионистов — *интенсивным*. <...>

Предисловие и публикация А. Дунаева