

DOI: 10.35852/2588-0144-2024-4-165-183  
EDN SPNHBG  
УДК 7.01+

А. Г. Дунаев  
Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова,  
Москва, Россия  
ORCID: 0009-0005-4924-1803

## Н. М. Тарабукин об *intérieur*'е и *extérieur*'е как формах художественного мировоззрения

### АННОТАЦИЯ

Впервые публикуемая статья «Проблема *intérieur*'а и *extérieur*'а в искусстве» (1926) входит в цикл работ Н. М. Тарабукина о проблеме стиля в живописи (в 1927 и 1928 годах были изданы статьи о пейзаже, натюрморте, жанре и портрете).

По мнению искусствоведа, *intérieur* и *extérieur* — две полярные (как и *nature vivante* и *nature morte*) формы выражения художественно-философского мироощущения, путем которых живописец ориентирует зрителя в мире своих творческих образов. В *intérieur*'е художник избирает путь внутреннего углубления в явление, здесь утверждается концентрический жест творчества, обнаруживается центростремительное движение композиции от периферии к центру. *Extérieur* — путь внешнего обнаружения явления в развернутом действии, это эксцентрический жест творчества, развертывающий сюжет по внешней оси в движении от центра к периферии. Двум формам ориентировки — *intérieur*'у и *extérieur*'у — присущи две преимущественные формы воплощения: станковая картина и декоративная роспись. Рассматривая творчество художника в целом, также можно отнести его искусство по преимуществу к тому или другому виду ориентировки. Обобщая еще шире, можно говорить об «окраске» целой эпохи в смысле *intérieur*'ного или *extérieur*'ного выражения мироощущения. Наконец, целые культуры можно характеризовать в свете того или другого художественного мировоззрения. С точки зрения связи искусства и философии *intérieur*'ную форму ориентировки можно сопоставить с идеалистическими философскими системами, *extérieur*'ную — с сенсуалистическими, а натюрмортную — с материалистическими.

### КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Николай Михайлович Тарабукин (1889–1956), стили в живописи, теория искусства, философия культуры.

DOI: 10.35852/2588-0144-2024-4-165-183  
EDN SPNHBG  
УДК 7.01+

Aleksey G. Dunaev  
Lomonosov Moscow State University,  
Moscow, Russia  
ORCID: 0009-0005-4924-1803

## N. M. Tarabukin on *Intérieur* and *Extérieur* as the Forms of Artistic Worldview

### ABSTRACT

The article *The Problem of Interior and Exterior in Fine Art* (1926), published for the first time, is a part of a series of works written by N. M. Tarabukin on the problem of style in painting (articles on landscape, still life, genre and portrait were published in 1927 and 1928). According to the art critic, interior and exterior are two polar forms of expression (like *nature vivante* and *nature morte*) of artistic and philosophical worldview. Via them the painter guides the audience in the world of his creative images. In interior, the artist chooses the path of internal immersion in the phenomenon, where the concentric gesture of creativity is affirmed, the centripetal movement of the composition from the periphery to the center is revealed. Exterior is the path of external revelation of the phenomenon in an expanded action, an eccentric gesture of creativity, unfolding the plot along the outer axis moving from the center to the periphery. These two forms — interior and exterior — are characterized by two predominant forms of embodiment: easel painting and decorative painting. Considering the artist's work as a whole, one can also attribute his art predominantly to one or the other type of orientation. Generalizing even more broadly, one can speak of the “coloring” of an entire era in the sense of interior or exterior expression of worldview. Moreover, entire cultures can be characterized according to one or another artistic worldview. From the point of view of the connection between art and philosophy, the interior form of orientation can be compared with idealistic philosophical systems, while the exterior with sensualistic ones, and the still life with materialistic ones.

### KEYWORDS

Nikolay Mikhailovich Tarabukin (1889–1956), painting styles, art theory, philosophy of culture.

Статья Н. М. Тарабукина «Проблема intérieur'a и extérieur'a в искусстве» является последней, пятой, до сих пор не издававшейся работой из цикла публикаций, посвященных проблеме стиля в живописи: «Проблема пейзажа» (1927, см. [1, № 177]; вариант названия: «Пейзаж, как проблема стиля»), «Натюрморт, как проблема стиля» (1928, см. [1, № 179]), «Жанр, как проблема стиля» (1928, см. [1, № 181]), «Портрет, как проблема стиля» (1928, см. [1, № 183]). Эти статьи, доложенные также в качестве докладов в Государственной академии художественных наук (ГАХН), входили в состав неизданной монографии «Проблема стиля в живописи» (1927, см. [1, № 239]). Можно предположить, что на основании этой книги Н. М. Тарабукин сделал доклады в ГАХН (протоколы и тезисы, видимо, не сохранились): «О стилях в живописи» (14 октября 1926 года) и «Формально-стилистические категории в живописи» (15 октября 1927 года).

В перечисленных статьях Н. М. Тарабукин понимает под привычными категориями не формально-предметное содержание картины (*что* на ней изображено), но применяет к ним — уже не только как теоретик, но и как философ искусства — стилистический подход (*как* изображено). Тем самым, например, портреты Сезанна по подходу художника к изображаемому и своему внутреннему содержанию *стилистически* оказываются скорее натюрмортами. Аналогично под «интерьером» и «экстерьером» искусствовед подразумевает не термины дизайна, но способы выражения мироощущения художника.

*Машинопись статьи «Проблема intérieur'a и extérieur'a в искусстве»* в первоначальном варианте 1926 года сохранилась в составе сборника статей Н. М. Тарабукина ([1, № 291]; черновой автограф: ОР РГБ. Ф. 627, к. 3, ед. хр. 2. 83 л.). В виде доклада под заглавием «Интерьер и экстерьер, как проблема стиля» она была представлена в ГАХН 16 марта 1927 года (протокол и тезисы: [1, № 356]; черновой автограф: ОР РГБ. Ф. 627, к. 3, ед. хр. 6. 27 л.).

Для публикации был выбран вариант 1926 года как перепечатанный начисто. Второй машинописный экземпляр, имеющийся у публикатора, был сверен с машинописью в Отделе рукописей Российской государственной библиотеки (ОР РГБ), при этом отсутствующая в обеих машинописях страница восстановлена по черновому автографу.

Орфография и пунктуация приближены к нынешним нормам. Безоговорочно исправлены опечатки, раскрыты сокращения, имена художников и их произведений приведены согласно современным вариантам. Авторские примечания оговорены специально, прочие принадлежат публикатору. Дополнения публикатора внутри авторских примечаний отмечены угловыми скобками.

**ПРОБЛЕМА INTERIEUR'A И EXTERIEUR'A В ИСКУССТВЕ**

Историческое изучение памятников художественной культуры и археологические раскопки — необходимейшая работа и фундамент всего искусствознания. Но в известные моменты от отдельных фактов хочется перейти к синтетическому обобщению явлений. Чистый эмпиризм, как утверждал даже позитивист О. Конт, не ведет к научному знанию: для этого нужен предварительный «взмах воображения», теория или гипотеза. Ныне огромное наследие истории расстилается перед взором искусствоведа черноземными полосами не вспаханных полей. Нужен синтез. А для его осуществления требуются «рабочие гипотезы», благодаря которым обширный материал, находящийся в сыром виде, мог бы быть систематизирован. И вот, помимо историко-археологической работы, помимо «формального» анатомирования живого организма искусства и помимо публицистических размышлений «по поводу» в духе воскрешаемой «писаревщины», хочется провозгласить своеобразный искусствovedческий «plein air»! Из лабораторий «формального метода» хочется вынести проблемы искусства на «полный воздух» широких обобщений. С окольного пути публицистики перейти на дорогу художественной культуры.

Проблема формы в искусстве — проблема художественного мировоззрения, а проблема мировоззрения — проблема культуры. Сюжетно-иконографическая сторона искусства имеет при изучении эволюции художественных форм сравнительно второстепенное значение. Количество сюжетов, в кругу которых вращалось искусство, ограничено по сравнению с разнообразием формальных воплощений одной и той же темы. «Pietà» Перуджино и Веронезе, «Снятие со креста» русского иконописца XV века и Рембрандта, «Св. Себастьян» Боттичелли и Тициана несоизмеримо далеки друг от друга, ибо бесконечно различны художественные мировоззрения, их породившие.

Художественное мировоззрение, вырабатываемое эпохой, становится формообразующим фактором произведений искусства, и тот или иной исторический лик искусства мы узнаем в произведениях помимо сюжета. «Рыбы» Рекко, «Пир» Тьеполо, «Пейзажи» Маньяско — независимо от различия их сюжетных тем — отмечены общностью живописной формы, обусловленной приблизительно единым художественным мировоззрением эпохи барокко. И в то же время портреты Гольбейна, Ван Дейка, Гейнсборо и Сезанна несопоставимы, несмотря на однородность изобразительной темы (человеческое лицо), ибо каждым штрихом кисти, каждым цветовым аккордом в этих произведениях говорят далекие между собой художественные культуры.

Подобно тому как в музыке различается fuga — композиционная форма от фугированного строя — формообразующей концепции; как сонате может быть противопоставлен сонатный строй, так и в живописи портрету как теме методологически противостоит портретная трактовка натуры. Искусствovedение, если оно отстаивает свою научную самостоятельность, если оно

не намеревается слиться с историей культуры или этнографией и если в то же время оно не хочет замкнуться в ремесленном частоколе изучения техники искусства, неизбежно ставит свои проблемы как проблемы художественных мировоззрений.

Не портрет как тема, а портретная интерпретация реального мира, не натюрморт как изображение «мертвых вещей», а изобразительная форма как выражение натюрмортной ориентировки — вот проблемы искусствоведения на широком «пленэре» социологических концепций художественной культуры. При таком взгляде *intérieur* и *extérieur* суть две формы художественного мироощущения.

Станковая картина и декоративная роспись, портрет и натюрморт, мир в изображении и изображение мира — вот полярности *intérieur'a* и *extérieur'a* в искусстве.

*Intérieur* — это особый мир, раскрывающийся взору зрителя через живописную форму, претворенную в новую субстанцию, субстанцию новой реальности. В *intérieur'e* вся внешняя оболочка живописной ткани как бы испепеляется, и взор воспринимает не краску или фактуру, а освещение, не линейную перспективу, а пространство, не композицию картины, а раскрывшийся через картину мир. В *intérieur'e*, в чьей форме выражена была глубочайшая сущность станковой картины, художник через переработку материальной формы ставит зрителя непосредственно перед лицом спиритуальной субстанции. С полотна Рембрандта, находящегося в Дрезденской галерее, изображающего «Саскию с гвоздикой», смотрит сама одухотворенная плоть. В теплых лучах желтоватого пламени, скользящих светотенью по лицу, рукам и тяжелому темно-красному бархату платья, цветет сама жизнь, смотрит лик человеческий, преисполненный мысли в живых глазах и дыхания в высокой груди. В портрете Греко, изображающем кардинала-инквизитора Ниньо де Гевара, зритель забывает всякий «запах» живописной материи, будучи поставлен художником непосредственно перед острым взором этого изумительно живого лица.

Подобно тому как Рембрандт в картине «Святое семейство» (галерея в Касселе)<sup>1</sup> изобразил тяжелый занавес, отодвинутый как бы рукою художника, благодаря чему и обнаруживается перед зрителем сама картина, так всякий *intérieur'ист* устраняет материальную завесу живописи и раскрывает своеобразие, в глубине находящийся, довлеющий себе мир.

*Intérieur* живет своей внутренне-замкнутой действительностью. Картина, развертывая сюжет по внутренней оси, как бы втягивает в свою глубину зрителя, она заставляет его неизбежно проникнуть в ее недра, где часто во внешне неподвижных формах свершается напряженное биение внутреннего пульса. Картина-*intérieur* обращается к зрителю, даже не смотрит на него. У зрителя почти всегда остается впечатление, что он как бы случайно, не замечаемый действующими в композиции лицами, подсматривает, как сгораемые от стыда и унижения торопливо убегают Адам и Ева (Мазаччо), как напряженно работает мысль рембрандтовского

<sup>1</sup> Имеется в виду картина «Святое семейство за занавесом» (1646).

философа, углубившегося в чтение старинного фолианта (Брауншвейг, городская галерея), как беседует св. Антоний с младенцем Христом (Мурильо, Эрмитаж), как катится по щеке слеза у Мадонны (Каульбах), как синий острый луч луны холодит спину Иуды, удаляющегося во мрак (Ге)...

В *intérieur*'е утверждается концентрический жест творчества, обнаруживается центростремительное движение композиции от периферии к центру, раскрывается внутренняя ось развертывания сюжета. Позы персонажей *intérieur*'а чаще всего обращаются внутрь картины («*Fête galante*» Ватто, Ланкре, многие жанры Терборха, Метсю). В портретах-*intérieur*'ах взгляд изображенного обычно устремлен не на зрителя, а простирается мимо него в какую-то даль («Портрет матери» Рембрандта в Вене), в какую-то близь («Николай Брунинг»<sup>2</sup> Рембрандта в Касселе) или углубляется в себя, внешне незрячий глаз, но внутренне отверстый («Человек в золотом шлеме» Рембрандта в Берлине).

*Intérieur* — это «скрытая жизнь», свершающая свое немолчное становление во внешне неподвижных, но внутренне динамичных формах (темы психологического портрета, *Pietà*, застывшего жанрового жеста, например «Игра в карты» у Караваджо). Ритм *intérieur*'а — ритм «внутреннего сгорания». Ритм *extérieur*'а — ритм «внешнего действия».

*Extérieur* — это эксцентрический жест творчества, развертывающий сюжет по внешней оси в формах резко выраженного движения, имеющего центробежное направление от центра к периферии. Отдельные фигуры имеют эксцентрический жест<sup>3</sup>, а группы расположены так, что композиция раскрывается изнутри вовне. Часто движение как бы переступает границы рамы, как бы выплескивается за пределы картинной рамы. Такова, например, переполненная телами грандиозная картина Синьорелли в Орвието, изображающая «Страшный суд», такова лишь внешне монументальная «Сорок мучеников» Понтормо в Сан-Лоренцо и такова же брюлловская «Гибель Помпеи».

Итак, *intérieur*'у и *extérieur*'у может быть присуща психологическая тема и драматический сюжет. Но пафос драмы в *extérieur*'е выражен в бурном внешнем движении, в резко подчеркнутом жесте, обнаруживающем возбуждение, страсть. *Intérieur* — напротив, свертывает действие, темой своей имея мысль, раздумье, внутреннюю сосредоточенность.

*Intérieur* и *extérieur* суть две формы, путем которых живописец ориентирует зрителя в мире своих творческих образов. В первом случае художник избирает путь *внутреннего углубления* в явление; во втором — путь *внешнего обнаружения* явления в развернутом действии. Этим двум формам ориентировки соответствуют два рода жестов, коими «действующие лица» в картинах пользуются, как способами выражения общей идеи произведения, как отдельными приемами изобразительного воплощения. Но *intérieur*'у только по преимуществу свойственен концентрический жест персонажей картины. *Intérieur*

<sup>2</sup> Так в оригинале. Устоявшееся русское название имени (Nicolas Bruuningh) нет, чаще название картины передается как «Портрет Николааса Брейнинга».

<sup>3</sup> В дельсартовском смысле, разъясненном С. Волконским в его книге «Выразительный человек»... < [2]. > (Примеч. автора.)



может быть выражен и эксцентрическим жестом персонажей («Отречение Петра» Караваджо, Ватикан). Напротив, *extérieur*'ный «Пляшущий фавн» Мирона (Рим, Латеранский музей) имеет концентрический жест. *Intérieur* в формально-техническом смысле есть чистая функция дематериализованных факторов живописи, это чистое соотношение между отдельными элементами изобразительности, это бесконечно большое количество бесконечно малых величин живописной ткани в виде нюансов цвета, это поистине математический анализ в плане формальной структуры художественного произведения. *Extérieur* — это точная сумма определенных величин локального цвета, это арифметическая совокупность материальных элементов, составляющих в целом живописное полотно.

Но художественное мировоззрение — это не философская система, направленная к единому целостному и обобщающему объяснению действительности. Искусство не объясняет мир, а лишь ориентирует среди явлений и событий мира. Противоположна искусству и наука, стремящаяся к отысканию истинных и объективных соотношений между реальными фактами. Искусство так же не ищет истины, как и не познает мир как целое. Ориентируя зрителя в единичном, конкретном факте, искусство может возвыситься до философски обобщенного воззрения; стать наравне с научной истиной; быть предпрещающей гипотезой будущих практических достижений или явиться «нас возвышающим обманом»<sup>4</sup>. Путь искусства — путь *непосредственного показа*, путь науки и философии — путь опосредствованного доказательства.

Сказанное имеет в виду подчеркнуть субстанциальное различие между искусством, с одной стороны, и наукой и философией — с другой, а также отметить различие их социальных функций и формальных средств выражения. Но сказанное выше не исключает наличия взаимодействия между этими тремя факторами культуры. Связь художественного мировоззрения с философскими системами может быть установлена, поскольку не исключена зависимость искусства от философских мировоззрений, а также поскольку есть, хотя бы иногда и отдаленное, взаимоотношение между всеми факторами культуры, в особенности исторически одновременными.

Е. де Роберти в соответствии с известным «законом трех умственных состояний», сформулированным О. Контом, выводит «закон трех типов метафизики». Всякое миропонимание, говорит он, есть или идеалистическое, или сенсуалистическое, или материалистическое. Исследуя взаимоотношения между состоянием научных знаний и философских воззрений, он приходит к формулировке «закона соотношения между наукой и философией»<sup>5</sup>. Такое соотношение несомненно существует и между философией и искусством. Эти страницы посвящены другой проблеме, поэтому, не останавливаясь на вопросе о связи философии и искусства, вопросе столь же интересном, сколь и трудном, мы выскажем лишь гипотетическое предположение, что, употребляя нашу терминологию, можно *intérieur*'ную форму ориентировки поставить в связь

<sup>4</sup> Из стихотворения А. С. Пушкина «Герой» (1830).

<sup>5</sup> Е. де Роберти. Прошедшее философии. М., 1887 г. < [3, с. 57; 287; 425] >. (Примеч. автора.)

с идеалистическими философскими системами, *extérieur*'ную — с сенсуалистическими, а натюрмортную (о которой речь в дальнейшем) — с материалистическими.

Двум формам ориентировки — *intérieur*'у и *extérieur*'у — присущи две преимущественные формы воплощения: станковая картина и декоративная роспись.

Станковая картина — выражение индивидуалистической ориентации, воли отдельного лица. Втягивая в себя зрителя, взгляд которого, простираясь беспредельно, тонет в пространственных далях, картина, ограниченная рамой, отрешающей ее от всего остального мира, живет внутренним, интимным ритмом. Нередко картина шепчет лишь с глазу на глаз одинокому зрителю, полная своеобразных, глубоко субъективных оттенков, внятных лишь проникновенному взору и чуждых толпе.

Станковая картина — результат городского уклада, новых взаимоотношений между производительными силами общества, явившихся на смену феодализму Средневековья. Интимный *intérieur* бюргерской городской квартиры породил станковую картину, сделавшуюся типичным выразителем *intérieur*'а в искусстве.

Напротив, декоративная роспись — это внешний, широкий эксцентрический жест, обращенный к тысяче тысяч несогласованных между собою глаз. Она связана с окружающим миром форм и цветов, с архитектурой здания, от которой почти всегда зависит ее «стиль». Она вся во внешнем, действительно декоративном эффekte.

Однако этим мы не предрешаем, что всякая стенная живопись *extérieur*'на, а всякое станковое полотно — *intérieur*'но. Станковое полотно может быть и картиной (Веласкес), и росписью (Матисс), как и стенная живопись может быть также и росписью (М. Дени), и картиной («Афинская школа» Рафаэля). Следовательно, картина, как станковая, так и на стене, может быть *intérieur*'на и *extérieur*'на, так и роспись может быть и тем и другим видом ориентировки.

В эпоху Средневековья фреска являлась преимущественной, в некоторые моменты — почти единственной формой живописи. Станковая картина совершенно отсутствовала. Частично ее роль выполняла икона. Поэтому во фреске в период Средневековья надо искать и *intérieur*'ной, и *extérieur*'ной формы ориентировки. Ныне нам чрезвычайно трудно ощутить творческую ось и действенные факторы в произведениях столь отдаленной и по времени, и по культуре эпохи. *Intérieur*, например, в средневековой Византии воплощается совершенно в иных изобразительных формах, нежели в более близкие нам по культуре периоды. Форма *intérieur*'а в послеренессансную эпоху имеет ряд внешних признаков, проявляющихся то в интимной трактовке сюжета, как у Терборха, то в таинственном мерцании рембрандтовских огней, то в завуалированных ландшафтах Коро. В равеннских мозаиках V–VI столетий и в константинопольских фресках Св. Софии это внутреннее зерно живописи, эта творческая ось произведения проявляется как «скрытая жизнь» в ликах святых, преисполненных глубочайшего внутреннего напряжения и пафоса.



И эта своеобразная форма *intérieur'a* может быть противопоставлена более поздней фреске XIV–XV столетий, в которой форма приобретает все более и более декоративные черты, разворачивается во внешнем эксцентрическом жесте, как *extérieur*, сменяя стенную картину декоративной росписью.

Так же древнерусские фрески XII–XIV веков, что в новгородских церквях Спаса Нередицы и Феодора Стратилата, мы, с нашей точки зрения, относим к *intérieur'u* стенной живописи Древней Руси и противопоставляем им *extérieur* декоративной росписи фресок ростовских, угличских и ярославских церквей XVII столетия. Объясняется это частично тем, что к XVI столетию в сильной степени развивается производство икон, центр украшения храмов сосредоточивается в многоярусных иконостасах, заставляемых иконами, и именно в этой станковой форме иконописи *intérieur* находит свое выражение.

Переход от фресковой живописи к станковой картине намечается уже в эпоху поздней готики. Но резко он обозначается только ко времени Высокого Возрождения, когда происходит перемена всего культурного уклада, начиная от фундаментальных камней экономики, кончая научными идеями и художественным мировоззрением. И, быть может, в эпоху Ренессанса и следующих за ним веков наиболее отчетливо дифференцируются по видам живописи две основные формы художественной ориентировки: *intérieur* сосредоточивается в пределах преимущественно станковой картины (Тициан, Веласкес, Греко, Рембрандт), а стенная живопись приобретает преимущественно декоративные формы *extérieur'a* (плафоны Корреджо, Тьеполо, Гауденцио Феррари). Когда же станковая картина становится в послеренессансный период преобладающим видом изобразительного искусства, то и в пределах ее форм можно различать *intérieur'ный* и *extérieur'ный* способы выражения. Так, в XVI столетии *intérieur'исту* Тициану противостоит *extérieur'ист* Рафаэль, в XVII столетии Рембрандту — Рубенс, в XVIII столетии Ватто — Буше.

Мы видели, что со стороны *intérieur'ной* и *extérieur'ной* формы могут быть характеризованы отдельные произведения искусства. Но, рассматривая творчество художника в целом, также можно отнести его искусство по преимуществу к тому или другому виду ориентировки. Обобщая еще шире и намечая еще более суммарные схемы, можно говорить об «окраске» целой эпохи в смысле *intérieur'ного* или *extérieur'ного* выражения мироощущения. Наконец, целые культуры можно характеризовать в свете того или другого художественного мировоззрения.

В загадочных улыбках сфинксов, в таинственном мерцании вставных глаз и мистической сосредоточенности изваянных лиц, преисполненных глубоко-напряженного внутреннего движения, контрастирующего с условно-скованной неподвижностью фронтальной фигуры, надо видеть своеобразную форму *intérieur'a* египетской архаики. Напротив, в Элладе, начиная от условной маски Аполлона из Орхомена до полной внешней динамики группы Лаокоона, усматривается преимущественная форма *extérieur'a*.

Но проявления обоих видов ориентировки чрезвычайно трудно проследить в архаических культурах, уже сошедших с исторической сцены. В произ-

ведениях искусства далеких времен мы перестаем ощущать ритмы. Там же, где не воспринимается ритм произведения, теряются пути к непосредственному восприятию искусства. Да и оперирование с целыми эпохами и неизбежность в этом случае слишком широких обобщений невольно приводят к натяжкам и к схематизму. Волнующаяся линия культуры, со всеми ее жизненными противоречиями, превращается в графическую линию сухого чертежа.

Богаче исследовательскими перспективами раскрытия того же вопроса на частных проблемах искусства, как, например, на проблеме портрета, обнаженного тела, света, движения.

Даже в фактуре, в технических приемах мазка и обработке всей материальной массы полотна обнаруживаются общие черты той или другой формы ориентировки. Мазок Рембрандта направлен в глубину картины. Он концентричен. Кисть нередко, видимо, ставилась мастером перпендикулярно полотну, краска наслаивалась пластами, вписывалась в полотно. Резкая противоположность этому мазку — эксцентрический мазок Ван Гога, открытый, размашисто-стелящийся по поверхности картины, внешний, наружный мазок.

Мы определили выше портрет как типическую форму *intérieur'a*. Мы рассматривали портрет не как тему, а как психологически разрешенный сюжет. Но и психологический портрет может быть двояко трактован средствами изобразительности. В одном случае это будет портрет-биография. Таков, например, портрет папы Иннокентия X, написанный Веласкесом, который мы отнесем без колебаний к *intérieur'у*.

В литературе встречалось указание, что портреты Веласкеса производят впечатление кукол, и на этом основании видели в его произведениях черты натюрморта. Странное застывшее выражение масок, жуткое ощущение паноптикума, присущее, например, знаменитому групповому портрету «Менины» (Мадрид, Прадо), лишь подчеркивают глубину трагического замысла в искусстве великого испанца. Молчаливая кукла с застывшим выражением маски явилась страшным, саркастическим приемом «остранения», то есть приемом все той же психологической трактовки натуры, а поэтому глубочайшим *intérieur'ом*.

Портрету-биографии противостоит портрет-характеристика, выразительный пример чего представляют портреты кисти Франса Хальса. В них мы усматриваем *extérieur'ную* форму выражения.

Те же два вида ориентировки можно видеть на проблеме обнаженного тела. Нагота Аполлона Тенейского, Праксителя Гермеса, микеланджеловского Давида — полная, открытая нагота, нагота «сама по себе», не противопоставленная ничему, что могло бы ее подчеркнуть. Это та дневная, обнаруживающаяся при ровном, рассеянном свете, естественная нагота, столь восхитительная в «Венере» Джорджоне. Нагое тело, трактованное как *intérieur*, составляет проблему, в сущности, не наготы, а *обнажения*. *Нагое* тело раскрывается не сразу и не до конца. Тело обнажается постепенно по мере того, как падают одежды («Венера Милосская»). Нагота прикрывается стыдливими жестами («Венера Медицейская»). Нагота воспринимается не непосредственно, а через

волнистую ткань Самофракийской Ники; она контрастирует с оставшейся не снятой частью одежды, как у Ропса, она противопоставляется присутствующим подле обнаженного тела одетым фигурам, как в сюжете «Фрина»<sup>6</sup>. . . Это та интимная, наблюдаемая через отброшенную занавесь притаившимся взором нагота, освещенная неверным, колеблющимся пламенем, чей незабываемый образ раскрыл Рембрандт в своей полной тончайшего трепета «Данае» . . .

Проблема света, трактованная в духе *extérieur*'а, сводится чаще всего к ровному, дневному свету, спокойно поливающему потоком лучей всю поверхность картины, причем источник света обычно находится вне пределов самой картины. Свет, разрешенный как проблема *intérieur*'а, сводится, по существу, к задаче *освещения*. В этом случае это одно из таинственных и глубоко чарующих проявлений внутренней жизни картины. . . Это тот фактор колорита, который совершенно не был известен фресковой живописи, который появился только в картинах, написанных маслом, и был возведен на степень главного «действующего лица» высоко-трагической роли в «Ночном дозоре» Рембрандта. В картинах Караваджо, Гойи, Рембрандта этот искусственный свет, помещенный в глубине самих картин и изобилующий нюансами светотени, явился формообразующим фактором, чей сложный ритм, слагающийся из колеблющихся бликов пламени, формировал всю изобразительную часть картины. . .

Но ни на одном виде живописи проблема двух художественных мировоззрений не раскрывается так богато, как в натюрморте.

Саму проблему натюрморта мы понимаем не как тематико-сюжетную, не как изображение «мертвых предметов», а как проблему крайнего выражения *extérieur*'ного мироощущения. . . Ведь если натюрморт рассматривать тематически, то как найти, в чем усмотреть формальный, подлинно художественный стержень, объединяющий единым принципом характеристики изображения фруктов и битой дичи на помпейских фресках, в полотнах Рекко, Класа, Хеды, Снейдерса, Сезанна, Гогена и Матисса? Эти разноликие произведения такого объединяющего стержня не имеют. . . В плане формальной проблемы искусства нельзя создать для них единую методологическую категорию. . . В них общее — только тема, которой самой по себе далеко недостаточно, чтобы на ней построить какую бы то ни было искусствоведческую проблему. Напротив, сопоставляя изображенные Сезанном фрукты, ландшафт и человеческое лицо, нетрудно усмотреть в них общность формальных приемов, указывающих на единство художественного мировоззрения, сказывающегося, несмотря на иконографическую разнохарактерность, и помимо этих тем. Рассматривая проблему натюрморта как особый вид ориентировки, или, что то же, как особое живописное мироощущение, мы расширяем это понятие далеко за пределы изображения «мертвых вещей» и включаем в эту проблему всякую изобразительно-живописную форму любой техники и сюжетосложения, если эта форма является выражением того мироощущения, которое с такой отчетливостью было запечатлено в полотнах Сезанна.

<sup>6</sup> Автор имеет в виду картину Ж.-Л. Жерома «Фрина перед ареопагом» (1861, Художественный музей Гамбурга) и Г. И. Семирадского «Фрина на празднике Посейдона в Элевзине» (1889, Государственный Русский музей), написанные по античным сюжетам.

В *intérieur*'ной станковой картине изобразительная форма представляет собой неразрывную ткань единого, целостного живописного организма. Вообразим, что мы хотим устранить из картины Тициана зеркало, в которое смотрится его эрмитажная «Венера». Вместе с зеркалом потянутся тысячи неотделимых нитей живописной ткани, ибо зеркала не существует в картине как отдельного предмета, оно лишь одна из функций сложных отношений цвета и светотени. Попробуем (также в воображении) взять яблоко с тарелки на сезанновском натюрморте. Это нам удалось бы, ибо каждый предмет там существует самостоятельно, пребывает как вещь, а поэтому поддается отделению. Будет нарушена композиция, но не разорвана живописная ткань как организм.

Может быть, величайшим историческим достижением в стремлении художника к органическому строению живописной ткани явилось знаменитое леонардовское *sfumato*?! И, может быть, проникновеннейшей спиритуальности достигла живопись тогда, когда создана была Рембрандтом его светотень?

Голландский натюрморт — это особый реальный мир, раскрытый взору зрителя путем живописной формы. Край стола, где, казалось, в случайном беспорядке взгляд застает случайные вещи, почти исчерпывающе рисует картину быта. Художник раскрывает завесу. Перед взором зрителя исчезают полотно и краски как материя, и предстает воочию реальный мир. Доступ к этой реальности через форму. Но материя формы испепеляется в процессе восприятия. Зритель видит не живописную материю, а самый мир, как он дан через живописную трактовку. Живопись высокой духовности, живопись истинно-трагического мироощущения (в смысле Ницше), какова она, например, в портретах Веласкеса, не знает физиологического привкуса материи. У Рембрандта материально-живописные качества претворены в форму высокой духовности, создающей напряженно-трагическую атмосферу в свете зыбкого пламени его заслоненных огней. Пусть этот мир в картинах так называемых «малых голландцев» не глубок в своих духовных масштабах. Голландские мастера не были ни глубоко чувствующими творческими натурами, ни широкими, философски мыслящими умами. В своей «мещанской» ориентации живопись их была тем не менее спиритуальна. Интерес к раскрытию через полотно духовной сущности реального мира, изображалось ли человеческое лицо на портрете, стада овец в пейзаже или фрукты на натюрморте, был присущ значительной части голландской живописи XVII столетия.

И вот этому-то голландскому натюрморту, чье пестрое богатство красок битой дичи, сочность фруктов на старинном блюде, разрезанный лимон и недопитый бокал отображали каждый своим жестом, без слов, но глубоко выразительной мимикой, сытое довольство осевшего бытовыми корнями бургерства, — этому, *только* так называемому, натюрморту — противопоставляется окостенелая внешняя форма изолированного из жизненных условий предмета, подлинно мертвая вещь в натюрмортах Сезанна. Только путем сопоставления *nature mort*'ов и современной постсезанновской живописи с *nature vivant*'ами всего старого спиритуального искусства раскрывается глубочайшая пропасть между этими двумя художественными мировоззрениями. Улыбка

Джоконды была одним из немногих откровений, когда с помощью краски художнику удалось запечатлеть подлинно спиритуальный лик мира.

Барбизонцы, пожалуй, последние антропоморфировали природу в своих пейзажах. Коро смотрел на реальный мир еще глазами романтика. Но уже Курбе, современник позитивиста Огюста Конта, взглянул на природу «материалистически», проповедуя натурализм. Он не интерпретирует природу субъективно, но лишь зрительно правдиво воспроизводит ее на полотне. Ориентирование, в сущности, становится констатированием. Природа интересует его со стороны формы, цвета, материала, композиции. То есть со стороны тех элементов, которые лежат в основе конструкции всякой материальной вещи. Сезанн уже окончательно перестает «переживать» природу. Он только *видит* ее холодным взглядом аналитика. Для него в зрительном восприятии существовала трехмерная форма, цвет, материальная фактура предмета и его конструкция. И только. Spiritus мира и вещи — этот существеннейший фактор старого искусства — испарился, исчез, чтоб уже больше не возвратиться в живопись. Сезанн одинаково трактовал на своих полотнах человека, дерево и фарфоровый чайник. Мир действительности для него был лишь собранием вещей, представляющих только живописный интерес со стороны их внешне-запечатлеваемой формы. В. Серов назвал сезанновских Пьеро и Арлекина «деревянными болванами»<sup>7</sup>. И в этом сказалась не только характеристика «бездушной» изобразительной формы Сезанна, но резкостью выражения была подчеркнута неприемлемость для старой, спиритуальной по существу, живописи новой натюрмортной трактовки реального мира.

И когда Бердяев и Булгаков перед искусством Пикассо — этим, по их определению, «трупом красоты»<sup>8</sup> — испытали фантастический «ужас» и в «страхе» бежали от «дьявольского наваждения» картин, коими владел «демон материальности», полонивший «душу живую» и оставивший одну «неодухотворенную плоть», они только в мистической форме констатировали реальный факт.

Типичный *intérieur*-ист, голландский живописец XVII столетия — изображал ли он человека, ландшафт или домашнюю утварь — создавал на полотне только внешне-зримый предмет, чувственно воспринимаемые цвета и осязаемые формы, он раскрывал перед зрителем *spiritus rerum*<sup>9</sup> в творимом образе.

Не только человеческое лицо (Ф. Хальс), не только ландшафт (Рейсдал), но и «битая дичь» (Снейдерс), и посуда (Хеда), и фрукты (де Хем) приобретали «портретную» трактовку и были подлинными *nature vivants* ами.

Сезанновские фрукты, гавани Глеза, машины Леже, портреты Пикассо и Дерена, пейзажи Руссо — живописные вещи одного и того же мироощущения, хотя изобразительная сторона в них принадлежит к различным областям живой и мертвой натуры. В них всякая тема трактуется как живописный *nature morte*.

**7** Художник В. А. Серов увидел эту картину Сезанна в 1904 г. на выставке в собрании С. И. Щукина (ныне картина находится в собрании ГМИИ им. А. С. Пушкина). Об этом эпизоде упоминает Я. Тугендхольд ([4, с. 6]).

**8** Так называлась статья С. Н. Булгакова, написанная в 1914 г. и напечатанная годом позже [5]. Н. А. Бердяев высказал похожие мысли в статье «Пикассо» [6]. Впрочем, буквально выражений, цитируемых далее Н. М. Тарабукиным, в этих работах нет.

**9** Дух вещей (лат.).



Ни для Леонардо, ни для Веласкеса, Тициана и Рембрандта, как и для многих голландцев XVII столетия, проблема натюрморта не существовала как проблема художественного мировоззрения.

Натюрморт — своеобразная форма ориентировки — появляется лишь в нашу эпоху в живописи Сезанна. Гений «материальности» овладел всей изобразительной стороной современной живописи. Куб, конус и шар увидел Сезанн под цветной оболочкой мира. Вместо «души» появляется «конструкция». Вместо живого организма искусства — мертвый механизм ремесла. Сезанн первый взглянул на окружающее без «переживания», недаром его друг Бернар назвал его живопись «размышлением с кистью в руках»<sup>10</sup>. Сезанн первый увидел мир как сумму мертвых вещей и предметно подошел и к непредметному. Это он, страшный вивисектор, лишил художника живого человеческого восприятия мира, оставив живописцу только глаза, «глазеющие» по формам поверх предметов и воспринимающие только внешнюю, поверхностную, цветовую оболочку мира. Это он лишил художника «сердца» чувствующего и чела, философски размышляющего над проблемой мира, предоставив ему лишь ремесленно «соображать», «рассчитывать», как путем краски «построить» на плоскости реальный предмет. Философию искусства он подменил рядом практических рецептов о ремесле живописца. Это он превратил живопись в мертво-пись, лишив искусство общественного значения, ограничив его влияние профессиональной средой. Это под его, одного из первых, давлением искусство с высот общественного факта снизилось до вернисажного «пассажа». Именно его живопись в большей степени, чем чья-либо другая, породила стаю каркающего «воронья эстетики», ограничившего проблему искусства ремесленным вопросом «как, как, как» сделано и забывшего, что есть еще и грозное «что»! Именно с Сезанна, чье искусство сыграло роль открытого семафора на пути ко всем формальным ухищрениям кубизма, футуризма, супрематизма, живопись стала трактовать человеческое лицо как бутылку или чайник.

Натюрморт, как проблема, шире изображения мертвых предметов на полотне. *Nature morte* и *nature vivante* — это два полюса художественно-философского мироощущения. *Intérieur* и *extérieur* — две формы выражения этих мироощущений. И когда Б. Виппер, в своей богатой содержанием книге «Проблема и развитие натюрморта»<sup>11</sup>, усматривает в натюрморте своеобразную проблему «жизни вещей», не свершает ли он методологическое *contradictio*

*in adjecto*? Ибо натюрморт — как проблема не тематическая, а методологическая — не только не предполагает «жизни вещей», но и умерщвляет жизнь в том, чему она подлинно присуща. Виппер прав, когда он находит в изображении мертвых предметов у старых мастеров своеобразную «жизнь» этих вещей. Но ведь такого рода трактовка натуры и не составляет проблемы натюрморта как проблемы художественно-методологической и тем самым подлинно искусствovedческой. Ведь если иметь в виду только тематическую

<sup>10</sup> «Воспоминания о Сезанне» (откуда взята эта цитата) вместе с письмами Сезанна к Бернару были впервые изданы в «*Mercure de France*», 1907, № 247 и 248, затем — отдельной книгой (цитата см.: [7, с. 24]) и переведены на рус. [8]. Цит. по переизданию: [9, с. 217].

<sup>11</sup> [10].



сторону вопроса, то на этом никакой искусствоведческой проблемы построить нельзя. Следовательно, теза, усматривающая в натюрморте как методологической проблеме «жизнь вещей», содержит логическое противоречие. Если у старых мастеров мы усматриваем «жизнь вещей», то тем самым мы отрицаем у них наличие натюрморта. И только у Сезанна и его последователей мы видим натюрморт как систему формальных приемов, явившихся результатом своеобразного мироощущения, своеобразной ориентации в реальном мире.

Голландец, изображая битую дичь, фрукты и посуду, рисовал психологический *портрет* мертвой натуры. Его форма была *портретна*, но не натюрмортна. Сезанн живое человеческое лицо изображал как мертвый предмет. Его форма была натюрмортна, а не портретна.

Искусство портрета в широком смысле этого понятия, как искусство *intérieur*'а, постепенно вырождалось и из высоко-трагического круга образов творчества Веласкеса, Гойи, Греко, Риберы сначала вылилось в форму лирики Ватто и Ланкре, затем, может быть, в последний раз раскрылось в небольших, но полных внутреннего очарования подлинных портретах природы — в пейзажах некоторых барбизонцев. Плеяда реалистов второй половины XIX века шла по пути материализации живописного мироощущения и *extérieur*'изации художественной формы. Преобладание, например, в картинах русских передвижников литературного сюжета могло создать у зрителя иллюзию спиритуалистической основы этой живописи. Но это именно иллюзия, которую надо отнести за счет *литературной*, а не живописной стороны в картине.

Импрессионисты уже смотрели на природу глазами без внутреннего «переживания», видя в реальном мире только рассеянную гамму звонких, пестрых, раздробленных на тысячи красочных бликов цветов спектра.

Это была *extérieur*'изация света, того самого фактора, который у Рембрандта и Яна Вермеера ван Делфта получил проникновенную, психологическую и *intérieur*'ную трактовку. Это была материализация цвета, который у Тициана был оправдан внутренним смыслом. Это была новая форма *extérieur*'а в пределах самого технического приема живописи, это была обнаженная материя цвета и фактуры, скрытая у старинных мастеров в глубине творческого образа. Психологическому портрету природы, с романтическим пафосом написанному Рейсдалем, и интимной лирике Коро импрессионисты противопоставили натюрмортные ландшафты Моне, Сислея и Писсаро.

*Intérieur*'ному изображению мертвой натуры, своеобразному антропоморфированию и анимализму природы у Хеды и Шардена — Сезанн противопоставил *extérieur* оболочки предмета.

Сущность натюрморта Виппер усматривает в том, что всякое изображение становится предметным. Если понятие предметности считать синонимом безжизненной, вещной, материализованной трактовки природы, тогда наше понимание проблемы натюрморта тождественно с Виппером. Но когда мертвый в реальной жизни предмет получает живописное выражение, полное жизни, полное внутреннего психологизма, когда художник *extérieur*'ную по существу

тему трактует *intérieur'*но, мы, в противовес Випперу, не рассматриваем такую живопись как натюрмортную и поэтому не видим в голландской живописи материала для решения проблемы натюрморта.

Натюрморт в нашем понимании лишен сюжета. Сюжет есть развернутое в изобразительных формах действие. Как бы прост ни был сюжет, его можно передать словами в связном рассказе. Натюрморты Сезанна не поддаются такому пересказу, ибо они лишены действия, лишены сюжета. Рассматривая их, можно только перечислить наименования изображенных на полотне предметов и указать, какой предмет подле какого находится. Изображение мертвой натуры у голландцев XVII столетия сюжетно. Это жанровые картины, это портретные характеристики быта, это своеобразные новеллы, трактованные лирически. Потому, что эти картины не натюрморты, им присущ сюжет. И сюжет возможен в них как элемент формы потому, что они не натюрморты.

Сюжету присущ фактор движения. Живая натура находится всегда в движении, нередко потенциальном, скрытом под формой внешней статичности и развертывающемся по внутренней оси, как в психологических портретах Веласкеса и Греко; или же обнаруживаемом во внешнем жесте, как в картинах Рубенса и Иорданса. Наконец, в живописи *nature vivante* можно усматривать разрешенное в самом себе движение, эту идеальную форму покоя, в которой Г. Вельфлин находил самую характерную черту искусства высокой классики. Но это не статика, это «скрытая жизнь», это также процесс «становления». Статика присуща только типичному натюрморту, в котором царит власть вещей.

Когда Голландия, освободившись от испанского владычества, формировалась как новая экономическая единица, когда бюргер, упрочивая свое благосостояние на «воле к вещи», воздвигал новую социальную структуру, он, владетель вещи, был ее господином, и он любил вещь, этот источник его привилегированного положения. Отсюда это идиллическое отношение к предмету и его трактовка на полотне. В эпоху Сезанна вещь приобрела роковую силу над ее владельцами. Она подчинила себе человеческое сознание. И не иллюстрацией ли власти вещи над сознанием является материальная, предметная изобразительность полотен Сезанна?!

[Как] *intérieur* [и] *extérieur*, так и натюрморт как типические формы ориентировки могут быть расширены не только за пределы живописи, но и изобразительного искусства. *Extérieur'*ен греческий античный храм, развернутый по внешней оси, чью архитектурную композицию рассматривали не раз как скульптурную, называя постройку «вывернутой наизнанку архитектурой». *Intérieur'*ен христианский храм, зародившийся в катакомбах и развернувший до предельной возможности функцию внутреннего пространства, выразительнейшим символом чего был и остается собор Св. Софии Константинопольской. *Intérieur'*ен Бах в музыке и *extérieur'*ен — Берлиоз. *Intérieur'*ны Данте и Достоевский, *extérieur'*ны — Боккаччо и Сервантес.

Но если эти формы в музыке и литературе суть *nature vivante*, то им можно противопоставить типичный натюрморт словесной формы — «заумную поэзию», этот *pendant* к беспредметному супрематизму и кубизму, а в музыке к явлениям того же порядка принадлежат композиции Шенберга, отчасти Стравинского, раннего Прокофьева, Рославца и других.

Натюрмортное мироощущение захватывает не только искусство, но и науку о нем. Искусствоведение последних десятилетий, с его крайним уклоном в сторону формального метода, явилось следствием натюрмортного мировоззрения в искусстве. Наконец, в современной художественной журналистике те же тенденции гипертрофируются и приобретают форму какого-то чудовищного индустриализма, так называемого «конструктивизма» — этой почти «религиозной» веры в машину и романтического восхищения перед ее демонической мощью.

Художественное мировоззрение развивается в «духе» эпохи в ее целом. XVII столетие наполнено было рационалистической философией Декарта. В идеализме субъект поглощает объект. Таково именно было отношение к вещи у голландского живописца XVII столетия, изображавшего так называемую мертвую природу. Он растворял предмет в своем субъективном к нему отношении. В материализме, напротив, как общее правило, объект поглощает субъект. Таково отношение к вещам у Сезанна. В то время как идеалистическая философия примыкает к так называемым гиперорганическим наукам (психология, социология), материализм обосновывает свои позиции на науках неорганического мира (Демокрит, Гоббс). И если вещь у голландцев живет своеобразной органической жизнью, то с полотна Сезанна смотрит неорганическая природа. И как на протяжении всей истории философии наблюдается смена двух основных течений — идеализма (от Платона до неокантианцев) и материализма (от Демокрита до механистов), так и в искусстве *nature vivante* сменяется *nature mort*'ом.

Москва

1926 г.

Публикация, предисловие,  
подготовка текста  
и примечания А. Г. Дунаева

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Дунаев А. Г. Николай Михайлович Тарабукин: аннотированная библиография / 2-е изд., переработанное и дополненное. М.: ГИТИС, 2023. — 240 с.
2. Волконский С. М. Выразительный человек: Сценическое воспитание жеста (По Дельсарту). С ил. со статей и картин старинных мастеров. СПб.: Аполлон, [1913]. — 222 с., 26 л. ил.
3. Роберти де Е. Прошедшее философии. Опыт социологического исследования общих законов развития философской мысли. М.: тип. В. В. Исленьева, 1887. — XVI, 504, CXXXVIII с.
4. Тугендхольд Я. Французское собрание С. И. Щукина // Аполлон. 1914. № 1–2. С. 5–46.
5. Булгаков С. Н. Труп красоты. По поводу картин Пикассо // Русская мысль. 1915. Кн. 8. С. 90–106.

6. Бердяев Н. А. Пикассо // София. 1914. № 3. С. 57–62.
7. Bernard E. Souvenirs sur Paul Cézanne. Paris: Société des Trente, 1912. — 98 p.
8. Бернар Э. Поль Сезанн, его неизданные письма и воспоминания о нем/пер. с фр. П. П. Кончаловского. М.: Тип. Н. И. Гросман и Г. А. Вендельштейн, 1912. — 80 с.
9. Мастера искусства об искусстве. Избранные отрывки из писем, дневников, речей и трактатов: в 4 т. Т. 3. М.; Л.: Гос. изд-во изобразительного. искусства, 1939. — 823 с.
10. Виппер Б. Проблема и развитие натюрморта: (Жизнь вещей). Казань: Молодые силы, 1922. — 168 с.

## REFERENCES

1. Dunaev A. G. *Nikolai Mikhailovich Tarabukin: annotirovannaja bibliografija* [Nikolai Mikhailovich Tarabukin: an Annotated Bibliography]. 2nd ed., revised and expanded. Moscow: GITIS, 2023. 240 p.
2. Volkonsky S. M. *Vyrazitel'nyj chelovek: Stsenicheskoe vospitanije zhesta (Po Delsartu). S illustratsijami so statuj i kartin starinnykh masterov* [Expressive Man: Stage Education of Gesture (According to Delsarte). With Illustrations from Statues and Paintings by Old Masters]. St. Petersburg: Apollon, [1913]. 222 p.
3. Roberti de E. *Proshedsheje filosofii. Opyt sotsiologicheskogo issledovaniya obshchikh zakonov razvitiya filosofskoj mysli* [The Past of Philosophy. An Experience of Sociological Research into the General Laws of Development of Philosophical Thought]. Moscow: V. V. Islenyev Printing House, 1887. XVI, 504, CXXXVIII p.
4. Tugendhold J. *Frantsuzskoe sobranije S. I. Shchukina* [French Collection of S. I. Shchukin]. *Apollon*. 1914, no. 1–2, pp. 5–46.
5. Bulgakov S. N. *Trup krasoty. Po povodu kartin Pikasso* [The Corpse of Beauty. Regarding Picasso's Paintings]. *Russkaya Mysl* [Russian Mind]. 1915. Book 8, pp. 90–106.
6. Berdyaev N. A. *Picasso. Sofia*. 1914, no. 3, pp. 57–62.
7. Bernard E. Souvenirs sur Paul Cézanne. Paris: Société des Trente, 1912. 98 p.
8. Bernard E. *Pol' Sezann, yego neizdannye pis'ma i vospominaniya o nem* [Paul Cézanne, His Unpublished Letters and Memories of Him]. Trans. from French by P. P. Konchalovsky. Moscow: Printing house of N. I. Grossman and G. A. Wendelstein, 1912. 80 p.
9. *Mastera iskusstva ob iskusstve. Izbrannyye otryvki iz pisem, dnevnikov, rechej i traktatov. V 4 t. T. 3* [Masters of Art about Art. Selected Excerpts from Letters, Diaries, Speeches and Treatises: in 4 vols. Vol. 3]. Moscow; Leningrad: State Publishing House of Fine Arts, 1939. 823 p.
10. Vipper B. *Problema i razvitiye natyurmorta: (Zhizn' veshchej)* [The Problem and Development of Still Life: (The Life of Things)]. Kazan: Molodye sily, 1922. 168 p.

## СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Дуняев Алексей Георгиевич — кандидат исторических наук, ведущий научный сотрудник Отдела культуры древности Института мировой культуры Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова.

E-mail: danuvius@mail.ru

ORCID: 0009-0005-4924-1803

## ABOUT THE AUTHOR

Dunaev Aleksey Georgievich — Cand. Sc in History, Leading Researcher at the Department of Antiquity Culture of the Institute of World Culture, Lomonosov Moscow State University.

E-mail: danuvius@mail.ru

ORCID: 0009-0005-4924-1803

Статья поступила в редакцию: 13.05.2024

Отредактирована: 21.09.2024

Принята к публикации: 15.10.2024

Received: 13.05.2024

Revised: 21.09.2024

Accepted: 15.10.2024

#### ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Дунаев А. Г. Н. М. Тарабукин об intérieur'е и extérieur'е как формах художественного мировоззрения // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2024. № 4. С. 165–183.

DOI: 10.35852/2588-0144-2024-4-165-183

EDN SPNHBG

#### FOR CITATION

Dunaev A. G. N. M. Tarabukin on Intérieur and Extérieur as the Forms of Artistic Worldview. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music.* 2024, no. 4, pp. 165–183.

DOI: 10.35852/2588-0144-2024-4-165-183

EDN SPNHBG