

Ю. А. Асоян,

Российский государственный гуманитарный университет

Русская теория художественных пространств 1920-х годов: Николай Тарабукин



Российский государственный гуманитарный университет

Понятие «русская теория» некоторое время назад было предложено С. Н. Зенкиным по аналогии с понятием «французская теория» (The French Theory), бытующим в англоязычных странах и отсылающим к различным ответвлениям структурализма и постструктурализма, «имевшим мировое влияние, но возникшим во Франции во второй половине XX века. В сходном смысле, – пишет С. Н. Зенкин, – можно предложить и понятие „русской теории“ – бурного обновления гуманитарных наук, которое пришлось на 1920–1930-е годы» [4, с. 7].

В заголовке настоящей статьи мы используем понятие „русской теории художественных пространств“ как отсылающее к исследовательским поискам в области теории художественной культуры, осуществлявшимся в 1920-е годы в Советской России. Авторов, причастных к созданию «русской теории художественных пространств» того времени, немало. Это и А. Габричевский, А. Бакушинский, Л. Жегин и др. Мы остановимся на вкладе Н. Тарабукина в эту теорию.

В 2015 году в рамках совместной издательской программы Му-

зея современного искусства «Гараж» и издательства «Ад Маргинем Пресс» была переиздана написанная в 1922 году и вышедшая впервые в 1923 году книжка Николая Тарабукина «От мольберта к машине». Имя ее автора смело можно отнести к разряду «малоизвестных» или, точнее, «полузабытых». Заявленный тираж книжки составляет три тысячи экземпляров, что для практики публикации интеллектуальной литературы в современной России отнюдь не мало. А если учесть наличие качественной электронной версии издания, то разошедшийся тираж будет выглядеть тем более впечатляюще. Впрочем, почему бы и нет! Ведь семидесятистраничная книжка Н. Тарабукина заявлена в аннотации к электронной публикации как «*один из самых знаменитых текстов об искусстве, написанный по-русски в 1920-е годы*».

Эта характеристика из аннотации дословно повторяет сказанное в предисловии авторитетным Борисом Гройсом, который, кроме того, называет книгу Н. Тарабукина *одним из лучших текстов об искусстве в мировой литературе XX века!* «В 1920-е годы, – отмечает Б. Гройс, – в России было много хороших авторов, пишущих об искусстве. Достаточно вспомнить Алексея Гана и Бориса Арватова. Но их тексты написаны, как правило, в стиле манифеста и призыва. Эссе Н. Тарабукина также учитывает наиболее радикальные художествен-



ЮЛИЙ АРАМОВИЧ АСОЯН

кандидат философских наук, доцент кафедры истории и теории культуры Отделения социокультурных исследований Российского государственного гуманитарного университета. Сфера научных интересов: интеллектуальная история, история понятий (русская теория художественных пространств 1920-х годов, этика заботы о себе в философских и культурно-исторических интерпретациях, цивилизация и культура: генеалогический подход в истории понятий). Автор 44 публикаций

Рассматривается идея о художественном творчестве как «производственном мастерстве», выдвинутая Н. Тарабукиным в начале 1920-х годов, с помощью оппозиции «производственного искусства» по отношению к «искусству зрительному». Проект «производственного искусства» Н. Тарабукина помещается в общий контекст его теории художественных пространств. Кроме того, он освещается в связи с теоретико-художественной проблематизацией «зрительного искусства» в работах В. Фаворского и П. Флоренского как значимый момент в становлении «русской теории» художественных пространств 1920-х годов.

Ключевые слова: производственное искусство, зрительное искусство, художественное пространство.

The article views the idea of artistic creativity as the “production skill”, proposed by N. By Tarabukina in the early 1920-ies with the help of the opposition “industrial arts” to “visual art”. The project of “production art” N. Tarabukina placed in the General context of his theory of art spaces. In addition, he covered in connection with theoretical-artistic problematization of “visual art” in the works of V. Favorsky and P. Florensky as a significant moment in the development of the “Russian theory” art spaces of the 1920-ies.

Key words: production art, visual art, artistic space.

ные идеи, практики и требования своего времени. Но в то же время оно помещает их в более широкий контекст, анализирует и оценивает немного со стороны. Отсюда возникает эффект двойной перспективы – современной и исторической. Эта двойная перспектива и делает текст необычным, стереоскопичным, трансцендирующим свое время», – пишет Б. Гройс [2, с. 5].

В предисловии к новому изданию «От мольберта к машине» подчеркивается особая актуальность сделанных Н. Тарабукиным почти сто лет назад наблюдений и выводов. «По существу, Н. Тарабукин реагирует в своем эссе на ситуацию, которая определила функционирование искусства в XX веке – и в еще большей степени определяет его в наше время. Ситуацию эту описать достаточно легко: речь идет об исчезновении образованного, внимательного, информированного зрителя, который обладал бы достаточным запасом времени и внимания, чтобы оценить качественно сделанное произведение искусства и отличить его от некачественного произведения искусства» [2, с. 5]. В России 1920-х годов возникновение проблемы зрителя в какой-то степени определялось

вызванным революцией изменением «качественного состава» зрительской аудитории искусства. Но сама проблема все-таки шире.

Верный фокус для современного прочтения работы Н. Тарабукина может подсказать, – полагает Б. Гройс, – более позднее эссе Климента Гринберга «Авангард и китч» (1939 год). Эта работа содержит констатацию того, что исчезновение информированного и внимательно – или подготовленного – зрителя делает любое серьезное искусство, в том числе и авангардное, – бесцельным и бессистемным. «В современном массовом обществе господствует китч, поскольку члены этого общества не имеют ни времени, ни сил особо вникать в то, что они видят и читают. В лучшем случае они позитивно реагируют на некоторую, прежде всего технологическую современность и актуальность китча». В итоге искусство теряет качество и интегрируется в то, что Теодор Адорно, правда уже несколько позднее, назвал «культурной индустрией» [16, 15, с. 149–209].

В одной из своих статей К. Гринберг высказывал предположение, что, искусство, вероятно, «еще можно спасти», но только если по-

местить его в контекст производства, а не потребления. «Но тут же он признавался, что не представляет, как это сделать в действительности» [2, с. 6]. Быть может, современные «культурные индустрии» как раз и стали позднейшим ответом на этот ранее казавшийся неразрешимым вопрос? Но даже если это и так, этот ответ вряд ли бы удовлетворил Н. Тарабукина. А между тем именно в попытке ввести искусство в контекст производства, как совершенно справедливо отметил все тот же Б. Гройс, «заклучались цель и смысл тарабукинского эссе» [2, с. 7]. Речь в нем идет о том, чтобы заново определить местоположение искусства «в жизни и быту», придать художественному творчеству новые, не выявленные ранее перспективы.

В своих заключениях автор «От мольберта к машине» предлагает не только теоретико-художественный анализ тенденций развития современного искусства, но и говорит о социальной генеалогии соответствующих художественных практик. С одной стороны, социология искусства Н. Тарабукина может показаться потерявшим актуальность раннесоветским анахронизмом. Ошибочность ее выводов подвергал критике уже Б. Арватов [1]. Тем не менее в тарабукинском подходе к искусству социология занимает важное место и ее нельзя просто изъять, игнорировать или интерпретировать лишь как дань автора социологическому упрощенчеству 1920-х годов. Работа Н. Тарабукина – это на редкость целостный текст, сравнимый по масштабности с «произведением искусства в эпоху его массовой воспроизводимости» Вальтером Беньямином. Его социологические выводы крепко спаяны с наблюдениями о функционировании художественных пространств. Они не могут быть изъятые из них без ущерба для корректной оценки последних.

Мы неспроста заговорили об анализе Н. Тарабукиным художественных пространств. И вовсе не для того, чтобы просто «честно отрабо-

тать» заявленную в заголовке настоящей статьи тему. В действительно-сти именно теория художественных пространств составляет смысловой центр и сердцевину всех его теоретических построений, это фундаментальное основание, имплицитное в том числе и социологические обобщения автора. Когда, говоря об актуальности труда Н. Тарабукина, Б. Гройс ставит во главу угла тему «омассовления искусства» (как того, что, собственно, и создает правильную оптику прочтения «От мольберта к машине»), то его заключения, несмотря на их бесспорную значимость, все-таки уведут несколько в сторону от проблематизации «производственного искусства» самим Н. Тарабукиным, оставляя за кадром целый ряд основополагающих для его системы художественно-пространственных тезисов.

В общем, мы полагаем, что заявленную Б. Гройсом тему омассовления как более общего контекста тарабукинской проблематики «производственного искусства» необходимо, прежде всего, *перевести в язык его художественно-пространственных тезисов*. Именно это мы и попытаемся сделать. В противном случае актуальность его «производственного искусства» будет оставаться «нашей» (что, конечно, тоже важно), но не собственно тарабукинской. Нам же хотелось бы понять именно эту последнюю. Итак, еще раз: на наш взгляд, у Н. Тарабукина актуальность темы «производственного искусства» оказывается прямо включена в проблематику и тематику рассмотрения художественных пространств. Тема пространства искусства была для Н. Тарабукина, как и для многих исследователей 1920-х годов из Государственной академии художественных наук, Института художественной культуры и Высшей художественно-технической мастерской, в полном смысле слова приоритетной.

У Н. Тарабукина речь идет о специфике художественного пространства искусства, о тех трансформа-

циях художественных пространств, которые уже происходят или вот-вот должны произойти... Одна из категорий, регулярно употребляемая им для характеристики актуальной для его времени модели построения и восприятия художественного пространства, – «иллюзионизм» – как по названию, так и по содержанию совпадает с идентичным понятием теории искусства Павла Флоренского. Является ли это совпадение следствием какого-то довольно общего употребления этого понятия в 1920-е годы, или свидетельствует о действительном теоретическом пересечении с концепцией П. Флоренского – вопрос открытый. Однако само по себе это совпадение весьма симптоматично как симптоматично и центральное внимание, уделяемое обоими авторами пространственности искусства.

Вся художественная жизнь Европы за последние десятилетия протекла под знаком «кризиса искусства», начинается свое эссе Н. Тарабукин. Кризис он связывает с неполнотой и незавершенностью попыток преодоления исчерпавших себя начал и принципов художественных практик ближайшего прошлого. Речь идет об «иллюзионизме» и «литературности» как об основах «зрительного» и «сюжетного» искусства. Движение современного искусства заключается в освобождении от этих принципов: «Эта тенденция характерна не только для зрительного искусства, но и типична для других видов современного художественного творчества. (Понятие «зрительное искусство» Н. Тарабукин употребляет не всегда точно и, по меньшей мере, в двух значениях. Первое – нейтральное, когда под «зрительными искусствами» понимаются пространственные искусства. В другой трактовке «зрительное искусство» определяется через оппозицию «производственному» как действительно пересоздающему пространственную среду обитания-жизни, а не только создающему художественные эф-

фекты. В этом понимании «зрительное искусство» несет отчетливые отрицательные контаминации и сблизается с понятием «иллюзионизма».) Так, поэзия... выдвинула на первый план культ внешней структуры стиха... Театр также... сосредоточивает свои искания в плоскости формальных законов сцены...» [10, с. 12]. Интерес искусства сместился к экспериментированию с формой, *художественному исследованию ее*. В итоге это должно привести к тому, что искусство перестанет быть *только зрительным*.

«Над станковой живописью и скульптурой прозвучал погребальный колокол» [9, с. 30]. Н. Тарабукин выступает как пропагандист «производственного искусства», которое противопоставляется искусству «зрительному», «иллюзионистическому», замкнутой в себе самой эстетике. «Абстрагированная от... содержания „чистая“ форма, вокруг которой эволюционировало искусство в последнее десятилетие... обнаружила свою беспочвенность, обнажила... бесплодность оторванного от быта искусства. И если в прошлом „картина“, будучи изобразительной, имела свой эстетический, а вместе с ним и социальный смысл... как индивидуалистическое выражение классового или группового эстетического сознания, то теперь, когда классовый и сословный сепаратизм теряет в существенных чертах под собою почву, обеспложивая тем самым эстетическое гурманство, „картина“ как типическая форма зрительного искусства, утрачивает свой смысл и как явление социального порядка» [10, с. 27].

Если быть точным, то у Н. Тарабукина речь идет даже не о производственном искусстве, а о «производственном мастерстве», поскольку использование понятия «искусство» неизбежно приводит к автоматическому воспроизводству старых форм восприятия творческой деятельности художника. («Раздаются голоса, – отмечает в этой связи Н. Тарабукин, – что термин „искус-

ство“ настолько определен в своей замкнутой сфере, а с другой стороны, то, что мы „преподносим“ под термином „производственное искусство“, так далеко от установившегося понятия „искусства“ как станковой формы, что объединение этих понятий в одном термине нецелесообразно. Исходя из этого я ввел термин „производственное *мастерство*“». По Н. Тарабукину, этот термин важен, чтобы понять искусство не в качестве «репродуцирующего внешний мир, не приукрашающего его декоративной бутофорией, а искусства конструирующего, оформляющего внешний быт» [10, с. 69–70].) У Н. Тарабукиной немало оппонентов и объектов критики – это не только прежняя установка художественного восприятия, принципиально ориентированная на зрительное искусство и станковизм, делающие предметы живописного искусства, как он полагает, преимущественно музейными экспонатами. В качестве противника выступает также и примитивное, плоское понимание «производственного искусства» у художников-прикладников. Поэтому вслед за автором эссе надо хотя бы в двух словах сказать об отличии «производственного искусства» (или мастерства) от «прикладничества».

«Художник-„прикладники“, которым больше всего приходилось работать в производстве... вопрос о производственном мастерстве решают весьма примитивно, – подчеркивает Н. Тарабукин. – Они мыслят себя „состоящими при фабриках“, а свое искусство „состоящим при производстве“, внешне, механически с ним связанным... Художник лишь „прикладывает“ свою руку к тому или иному фабрику, и этот фабрикат становится не только промышленным, но и „художественно-промышленным“. Так, например, ситец расписывается вместо традиционных „цветиков“ и „горошков“ „супрематическими плоскостями“, и живопись, вместо того чтобы увеличивать количество музейных экс-

понатов „находит себе посредством этого жизненное применение...“» Такое решение проблемы производственного искусства «отдает старой, заскорузлой тенденцией „прикладничества“» [10, с. 35–36].

Сложность и новизна производственного искусства, – подчеркивает Н. Тарабукин, – в гораздо более широкой социальной трактовке. «Если „картина“ как эстетическая концепция в современных условиях культуры потеряла свой жизненный смысл, то она таковой не приобретает, будучи переведена на фарфоровую тарелку или ситец» [10, с. 36]. Прикладники работают с предметами промышленного (или кустарного) производства, добавляя им художественности и создавая тем самым «художественные вещи». Понятие «художественная вещь» призвано ответить на важнейший вопрос о включенности искусства в жизненно-практическое пространство. Наполненное художественными вещами, это пространство преобразуется. Идея «художественной вещи» вполне удовлетворяет также и требованиям «зрительного искусства», не создавая вещи для утилитарно-практического применения. Оно создает «вещи», предназначенные для особого рода потребления – эстетического.

Однако понимание художественно-эстетической вещи как цели созидания искусства Н. Тарабукин объявляет устаревшим. (По мысли Н. Тарабукиной, «современность предъявляет к художнику совершенно новые требования: она ждет от него не музейных „картин“ и „скульптур“, а вещей социально оправданных и по форме, и по назначению. Музеи достаточно полны, чтобы пополнять их новыми вариациями на старые темы. Жизнь больше не оправдывает художественных вещей, довлеющих себе и по форме, и по содержанию» [10, с. 29].)

Один из параграфов назван у него «Против вещи». От искусства автор ждет создания не столько «художественных вещей», сколько

чего-то большего. Производственное искусство в его интерпретации это своего рода *всеобъемлющая дизайнерская деятельность*. *Причем речь идет не только о дизайне вещей и предметов, но и о дизайне пространственной среды, а также о дизайне процессов, включая и процессы производственные*. (Само понятие «дизайн» Н. Тарабукин не употребляет. Оно вошло в обиход позднее, но если бы имелось в интеллектуальной инструментаририи того времени, то Н. Тарабукин им бы скорее всего воспользовался.) «Проблема производственного мастерства решается не внешней связью искусства и производства», – настаивает он [10, с. 36]. Художник-производственник «призван реконструировать не только одни вещи, но и весь бытовой уклад, имея в виду как его статические, так и кинетические формы (например, уличное движение)»! [10, с. 41].

«„Художественная промышленность“, которую культивируют „прикладники“, не меняет внешних форм быта, – отмечает Н. Тарабукин, – а лишь „приукрашает“ их, тогда как производственное мастерство, затрагивая все стадии фабрикации продуктов, преобразует прежде всего сам труд, отражаясь не только на продуктах, но и на их производителе – рабочем. Отсюда и результаты этого труда являются не только „красивыми“, но целесообразными и конструктивными со стороны их формы и использования материала. Такое искусство действительно способно преобразовать быт, ибо оно преображает труд, эту основу жизни...» [10, с. 39]. Поэтому и «искусство будущего – не гурманство, а сам преображенный труд». Идея Д. Рескина об изменении искусством быта лежала исключительно в плоскости эстетической. Идея производственного мастерства в этой трактовке далеко выходит из узких границ «эстетики», приобретая кардинальное социальное измерение [10, с. 39].

Собственно «вещами» его производственное мастерство тоже занимается. Но предметом деятельности здесь является «утилитаризм и целесообразность вещи», и в особенности – *тектоника* (добавим от себя – и эргономика), «тектонизм», которыми обуславливаются форма и конструкция, и оправдывается ее социальное назначение и функция. «Искусство, уходя от быта, создало восхитительные по мастерству произведения, а покинутый им быт наполнился безобразнейшими во всех отношениях вещами, – сокрушается Н. Тарабукин. – Любуясь в художественных галереях шедеврами живописи и скульптуры, мы в то же время живем окруженные вещами, неудобными по форме, фальшивыми по использованному в них материалу, нецелесообразными по назначению, одним словом, неконструктивными, как выражаются теперь. И не только вещами, ибо вопрос идет не об единичных вещах, а о... формах быта в самых различных их проявлениях» [10, с. 40].

Говоря о статусе художественной вещи, Н. Тарабукин обращается к практикам современного ему конструктивизма, уделяя им даже больше критического внимания по сравнению с примитивным «прикладничеством», разделаться с которым, прямо скажем, ему проще. Старое зрительное искусство, отмечает он, резко разграничивало три типических формы: живопись, скульптуру и архитектуру. В отличие от этого в работах конструктивистов мы имеем попытку как бы синтеза всех этих форм, «в них мастер объединяет архитекtonику построения масс материала (архитектура) с объемной конструктивностью этих масс (скульптура) и с их цветовой, фактурной и композиционной выразительностью (живопись)». Поэтому кажется, что художник здесь может считать себя вполне освободившимся от иллюзионизма и изобразительности, «ибо он не репродуцирует в них действительности, а конструирует

вещь как совершенно самодовлеющую ценность» [10, с. 17–18].

«В пространственно-объемных конструкциях... проблема пространства получает реальное, а не условное разрешение, как на двухмерной плоскости» [10, с. 18]. И все же для правильного отношения к конструктивизму, – полагает Н. Тарабукин, важно посмотреть на него, оттолкнувшись от идеи предлагаемого им производственного искусства. Свои работы конструктивисты все-таки стремятся понять как «вещи», да и называют они их «вещами». Но их вещи по преимуществу «лишены практического смысла», а творчество «в основном замкнуто и ограничено рамками все того же музея. В этом случае конструктивист В. Е. Татлин становится на одну плоскость с И. Е. Репиным» [10, с. 32–33]. «Конструктивизм, пользующийся сейчас в русском зрительном искусстве большим влиянием, мной решительно отмежевывается от производственного мастерства, – отмечает Н. Тарабукин. – Ни одна из созданных современными художниками конструкций не может идти в сравнение с высокоинтеллектуальными и мастерскими вещами развитой техники и инженерии» [10, с. 32].

Деятелями конструктивизма являются художники-живописцы или скульпторы. Производственное же мастерство создается у машины, и деятелями его скорее будут инженеры и художники-рабочие. Поэтому работа конструктивиста приобретает иное значение тогда, когда увидят в ней *«лабораторный опыт над организацией материала, фактурной проработкой и конструктивным оформлением его элементов, опыт, который может быть методологически учтен в производстве»*. «Пикассовской вещи, кроме музея, нет больше места, а В. Е. Татлин имеет основание принести свою конструкцию на завод и рассматривать ее по крайней мере как теоретическую проблему, решенную в материале» [10, с. 33]. Понятая как дизайнерская, художественная дея-

тельность способна переорганизовать и производственные процессы. Художественное пространство должно стать жизненным – в бытовое и производственное пространство должно организационно «вложиться» искусство.

Они не могут более существовать отдельно. В этом конечный смысл проекта «производственного мастерства». Пока это звучит как утопия. Н. Тарабукин и сам замечает, что можно лишь «иронически отнестись к тому, что профан в области производства, художник, намеревается учить специалистов-инженеров и техников. И, однако, это не так наивно... как кажется... В узкопрофессиональном отношении, конечно, художнику нечего сказать инженеру, но в *методологическом смысле* он является выразителем нового конструктивного подхода к мастерству» (курсив автора. – Ю.А.) [10, с. 34], если художник в своей работе исходит из творческой координации основных элементов вещи: ее назначения и формы. Кроме того, «проблема производственного мастерства решается не внешней связью искусства и производства, а органическим их взаимодействием, связью самого процесса работы и творчества» [10, с. 36]. Искусство должно вмешаться в процессы организации труда, сделав их самих и отношение между ними конструктивно-творческими.

Судя по текстам Н. Тарабукина, причем речь идет не только о рассматриваемом здесь эссе «От мольберта к машине», но и других его работах, – он очень позитивно (в отличие от Вальтера Беньямина, например) воспринял «Закат Европы» О. Шпенглера, где был тот же пафос – безусловного предпочтения работы практической, инженерной, технической перед деятельностью чисто интеллектуально-культурной и художественной. «За высокоинтеллектуальные, поразительно ясные формы быстроходного парохода, сталелитейного завода, машины

я готов отдать всю стильную дребедень современной художественной промышленности вместе с живописью и скульптурой» – писал во введении к «Закату Европы» О. Шпенглер [10, с. 46; 17, с. 179]. Н. Тарабукин с удовольствием цитирует этот и другие его пассажи, находя симптоматичным то, что О. Шпенглер, отправляясь от других, нежели он сам, допущений, приходит к аналогичным с ним выводам об исчерпанности замкнутой на себя художественной деятельности.

«Мысли О. Шпенглера об искусстве чрезвычайно симптоматичны для нашего времени», – писал Н. Тарабукин [10, с. 45]. Исходя совершенно из других положений, он в выводах сходится с «производственниками», когда предвидит исчезновение станковых форм искусства, заявляя, что «эпохи без истинного искусства и философии все же могут быть великими эпохами» [10, с. 46]. Вообще говоря, О. Шпенглера в России многие прочли в 1920-е годы весьма основательно. Тарабукинское прочтение, среди прочих других (Н. Бердяев, А. Белый, А. Лосев, В. Лазарев и др.), выделяется особенно пристальным вниманием именно к его интуиции пространства, к шпенглеровской интерпретации культурно-исторических способов и особенностей пространствостроения. В «Закате Европы» О. Шпенглер заявлял, что идея пространства составляет протофеномен европейской, фаустовской души. Греку, например, было совершенно неведомо понятие пространства как такового, он знал лишь пространственный объем.

В работе «Проблема пространства в живописи» (1928 год) Н. Тарабукин составил свою историческую типологию живописных пространств, и она шире той, которую предлагал О. Шпенглер, – в нее включено не только античное, ближневосточное и европейское искусство, но и византийское, средневековая китайская пейзажная живопись [11]. И тем не менее в своей основной

идее он, конечно же, отталкивается от шпенглеровской интуиции пространственности как основополагающей мировоззренческой структуры, а в том, что касается европейцев и греков, – прямо и с энтузиазмом повторяет его выводы. Н. Тарабукин выделяет в искусстве следующие пространства: идеографическое, эксцентрическое, концентрическое, экстро-концентрическое, замкнуто-концентрическое. Каждый тип характеризует ту или иную художественную эпоху, связывается с ее базовыми смыслами и воспринимается как ключ к пониманию соответствующей культуры.

Первый тип пространствостроения – это идеографическое пространство. Он свойственен искусству архаики и наиболее выразительно представлен египетской стенописью и плоским рельефом эпохи Древнего царства. Египетский мастер, утверждает Н. Тарабукин, не изображает пространство, а дает его условную схему, он не столько показывает предмет со стороны его объемно-иллюзорных свойств, сколько рассказывает о нем, картографически разворачивая его объемы на плоскости. Природа идеографического пространства символична: «форма пространства здесь не непосредственна, а опосредованна, ее нужно не столько уметь смотреть, сколько уметь читать» [11(№ 1), с. 199]. Она как иероглиф представляет собой «синтетический продукт работы ума, а не непосредственного зрительного восприятия». «Идеографическое пространство дает не вещное, а умное, не иллюзорное, а условное, не чувственное, а созерцаемое бытие» [11(№ 2, 3), с. 248], говорит об общем, надличностном, а не индивидуальном.

Другой тип представляет эксцентрическое пространство («обратной перспективы»). Пространство византийской и древнерусской монументальной живописи строилось, а не повторяло действительность. Композиция иконописного пространства определялась религиозным миро-

ощущением, проникнутым сознанием внеположенности нашему «я» изображаемого в иконе мира. Проекция пространства была «не функцией эгоцентрической ориентировки в реальном мире, отражением которой является перспектива сходящихся линий», а напротив, в иконописи пространство разворачивалось по направлению к зрителю, что обнаруживает его «активную внеположенность». Представив религиозное мироощущение иконописца, нетрудно понять, почему изображаемое здесь пространство было эксцентрическим: оно выражало собой мир, который в силу своей трансцендентности оказывался не только внеположным воспринимающему, но и представлял активную субстанцию, воздействующую на него [11(№ 2, 3), с. 248].

Еще один тип пространствостроения предложила средневековая живопись Китая и Японии. «Восточный художник заставляет зрителя воспринимать изображенное пространство изнутри картины, – пишет Н. Тарабукин. – Благодаря этой своеобразной позиции пространство японской живописи, например, разворачивается по радиусам во все стороны; оно радиально» [11(№ 2, 3), с. 255]. Художник здесь словно постоянно движется, меняя точку зрения, и это связано с его отношением к миру и природе: «не подчиненная неподвижному взгляду („точке зрения“) природа живет в произведении искусства своей собственной свободной жизнью». Живописец находится как бы среди самой природы, в то время как европейский художник смотрит на природу как бы через окно картинной рамы: «кулисность», присущая европейским пейзажам, является невольным результатом восприятия природы с одной, сторонней позиции... Европейец – солипсист и подчиняет природу своему «я, а японец – пантеист и растворяет себя в природе» [11(№ 2, 3), с. 254].

Специфику художественного пространства греко-римского ис-

кусства Н. Тарабукин (как и О. Шпенглер) видит в его предметной телесности. У греков и римлян развито чувство объема. В восточном и европейском искусстве – чувство пространства. Объем – замкнутое, ограниченное пространство, а пространство – разомкнутый объем. Античное искусство, полагает Н. Тарабукин вслед за О. Шпенглером, создает пластический образ пространства, замкнутого четкими пределами, а западноевропейское – образ далекой, манящей неизведанными горизонтами. Если европейский художник словно конструирует само пространство, то греческий живописец – фигуру в пространстве. Он знал предметную перспективу, но не знал перспективы как целостного образа, передающего пространство. У «европейского перспективиста» предметы теряют самостоятельную ориентировку. Пространственная форма оказывается результатом субординации всего изображенного последовательно реализованной точке зрения художника.

Предпринятое Н. Тарабукиным описание пространственности историко-художественных эпох весьма созвучно тому направлению их исследования, которое проводилось в начале – середине 1920-х годов в Высшей художественно-технической мастерской (П. Флоренский и В. Фаворский, Л. Жегин) и в Государственной академии художественных наук (А. Габричевский). Так, выводы Н. Тарабукина о внеположенности зрителю обратно перспективных пространств средневековой иконописи как главной причине всех ее конструктивных особенностей прямо перекликаются с тезисами «обратной перспективы» П. Флоренского (написанной в 1918 году, но впервые опубликованной только в 1967 году), геометризирующими построениями Л. Жегина [3].

Еще один важный аспект теории художественных пространств Н. Тарабукина – это исследование пространственной формы современ-

ного ему театра В. Мейерхольда, причем Н. Тарабукин исследует как пространство, так и время в театре. Его работы по этой тематике заслуживают отдельного обсуждения [6, 5].

Любопытная и значимая работа Н. Тарабукина – это его эссе о современных русских рисовальщиках и граверах [8]. В ней ему удалось довольно неожиданно и по-новому теоретически определить два основных понятия – рисунок и гравюру в их отношении к живописи. Н. Тарабукин исходит из того, что «изобразительная форма и композиция могут быть совершенно тождественны как в живописи, так и рисунке». «Мы пришли к выводу, что определяющим моментом в искомым нами понятиях является вопрос: не „что“ (т.е. изобразительная форма), не „чем“ (орудия производства), а „как“ (способ производства). «Противопоставляя понятие „графичности“ термину „живописности“, мы графичность определим как особый производственный прием, характерная черта которого состоит в том, что художник наносит на плоскость тем или иным орудием штрихи-линии, исходя в способе их нанесения не из письма (как в живописи), а из начертания и даже прореза (гравюра)» [8, с. 60].

Ключевой в графике является ее «начертательность», в связи с которой «в нашем представлении встанет форма черты, проводимой резко и сухо, отмежевывающей границы...» [8, с. 60]. Напротив, понятие «живописи» содержит в себе, – отмечает Н. Тарабукин, – представление «письма», т.е. записывания, покрытия плоскости мягким слоем краски, покрытие цветовой массой плоскостного пространства. «График в процессе работы прорезает белый фон бумаги штрихами пера или карандаша, держа орудие во время работы обычно под очень большим углом к плоскости, примерно 70–60°, т.е. приближая его к перпендикуляру, положению, типичному для процесса прореза одного предмета

другим. Живописец, напротив, покрывает слоем краски поверхность плоскости, работая кистью большей частью под углом в 20–30°, т.е., скорее, имея тенденцию поставить ее параллельно плоскости... И если не древко, то, по крайней мере, волос кисти обычно и ложится параллельно плоскости» [8, с. 60].

Стоит напомнить, что ту же самую проблему – размежевания живописи и графики (а также скульптуры и пластики) ставил и решал П. Флоренский в лекциях по анализу пространственности в Высшей художественно-технической мастерской. Живопись и графика различаются у него подходами к организации своего пространства, и это различие, подчеркивал философ и теоретик искусства, «не есть какая-либо частность, но коренится в исходном делении пространственности» [14, с. 74]. Графика строит пространство *двигательное*. Ее область – это сфера активного отношения к миру, когда художник скорее «не берет от мира, а дает миру, не воздействуется миром, а воздействует на мир» [14, с. 77]. График может пользоваться разными инструментами, но существо дела от этого не меняется: это все равно будет преимущественно «двигательное пространство», единицей которого является жест. Графика в своей предельной чистоте, – утверждает П. Флоренский, – есть «система жестов воздействия». Она линейна: пространство в ней всегда выстраивается движениями – линиями.

«Как только в произведении графики появляются точки, пятна, залитые краской поверхности, это означает, что произведение уже изменило... двигательному построению своего пространства, т.е. допустило в себя элементы живописные» [14, с. 78]. В отличие от графического пространства, живописное пространство – по самой зернисто-пятнистой и точечной структуре своей – определяется П. Флоренским как пассивное и скорее вещественное, нежели двигательное. «Отдельные

моменты этого пассивного восприятия мира даются касаниями». Мы осязаем мир отдельными прикосновениями, каждое из которых оседает в сознании пятном. Если линия «в графике есть знак или заповедь некоторой требуемой деятельности, то осязание... это скорее плод, собранный от мира» [14, с. 80–82]. Хотя язык П. Флоренского-теоретика отличается от языка Н. Тарабукина, определенная близость в размежевании ими живописных и графических пространств явно просматривается, а подходы скорее дополняют друг друга.

Одна из проблем в исследовании наследия Н. Тарабукина заключается в бросающейся в глаза чрезвычайной разноплановости его работ. Список его трудов включает и «Философию иконы», и обобщающую работу «Проблема пространства в живописи», и исследования по организации театрального пространства и времени [12]. Но он включает в себя и работу об искусстве плаката, а также рассмотренное выше эссе «От мольберта к машине», книгу о М. Врубеле (по оценке Г. Вздорнова – лучшую из того, что написано о художнике) [9]. У немногочисленных исследователей, которые брались анализировать наследие Н. Тарабукина целиком, во всем его объеме, – прорывалось удивление – как совместимы между собой лефовские и пролеткультовские работы Н. Тарабукина, а также его проект производственного искусства с той же «Философией иконы» или «Проблемой пространства в живописи»?! Как один автор мог писать такие разные, тематически и идейно «перпендикулярные» тексты?

Нам представляется, что никак-го каверзного противоречия в этой разноплановости работ Н. Тарабукина нет. Стоит только взглянуть на них в контексте проблематики художественных пространств. Его труды по социологии искусства, как и его работы по исследованию формы художественного произведения,

всегда связаны с осмыслением характера и статуса художественных пространств. Кроме того, как уже было отмечено выше, заявляемые им вопросы о границах, возможностях и перспективах «эстетической изолированности» художественных пространств – это также вопросы современных ему манифестов и исследований. Преображение искусством жизни или «вмешательство» искусства в жизнь, рамки, границы и цели этого вмешательства, допустимость и смысл существования «эстетической изолированности» и «зрительной плоскости», цели, возможности и пути преобразования искусством жизни – все это не только тарабукинские вопросы, но и вопросы его современников.

В. А. Фаворский (он был рецензентом книги «Проблема пространства в живописи»), например, иначе, чем Н. Тарабукин, оценивал значимость «зрительного искусства», поскольку считал, что посягательство на «отвоеванное» длительным опытом искусства особое художественное пространство для искусства губительно (хотя этот текст В. А. Фаворского был опубликован лишь в начале 1960-х годов, но, он, очевидно, восходит к теоретико-искусствоведческой проблематике 1920-х годов и потому включен нами в это рассмотрение). «Всякое подлинно художественное произведение – это мир, в котором каждая деталь отвечает другой детали ритмически», мир, живущий по своим законам, и зритель должен отказаться от того, чтобы предъявлять произведению искусства внешние требования утилитарного или социального порядка [13, с. 230]. Но и на художника это возлагает ответственность. Он тоже не вправе разрушать границы пространства, «отвоеванные» искусством [13, с. 229]. В работе под названием «Магический реализм» В. А. Фаворский отмечал, что становление искусства можно рассмотреть как отход от «исходного» магического реализма (еще присутствовавшего в искусстве архаи-

ки), что компенсировалось вместе с появлением «зрительной плоскости» и самого зрителя [13, с. 231] (В. А. Фаворский вспоминал анекдотический случай: один из эскизов памятника Н. В. Гоголю, проект которого включал холм со скамейкой, где скульптор изобразил писателя; к скамейке вела дорожка, как бы предлагая пойти и сесть на скамейку рядом... «Что же из этого вышло бы? – задается вопросом В. А. Фаворский. – Беседа, – вряд ли. А произведение разрушается. Его цельность нарушена».)

Применительно к искусству принято подчеркивать недопустимость вмешательства в него с посторонними художественными задачами, требованиям утилитарного, социального, либо этического порядка. Размышляя о «магическом реализме», В. А. Фаворский подчеркивает другую грань проблемы «эстетической изолированности». Само художество также не вправе как бы изнутри «посягать» на сформированную длительным опытом искусства «зрительскую плоскость», эстетическую изолированность. Не должно стремиться вторгаться в жизнь прямо и непосредственно, момент эстетической отстраненности крайне необходим опыту искусства. По схожей мысли В. А. Флоренского, «художественным образам приличествует наибольшая степень поглощенности, конкретности, жизненной правдивости, но мудрый художник наибольшие усилия приложит именно к тому, чтобы, переступив грани символа, эти образы не соскочили с пьедестала эстетической изолированности и не вмешались в жизнь как однородные с нею части ее» [14, с. 104].

«Производственное искусство» Н. Тарабукина совершенно иначе подходит к вопросу об «эстетической изолированности». Его размышления в этом контексте можно прочесть как своеобразный ответ на размышления теоретиков искусства, отстаивающих безусловную значимость сохранения искусства в пределах «зрительной плоскости».

Впрочем, если высказаться корректнее, то определить, что было «вызовом», а что «ответом» в этой ситуации не так просто. Размышления о проблеме «зрительности» изобразительного искусства у В. А. Фаворского также можно было бы прочесть как ответ в адрес искусства «производственного». В любом случае, скорее это была ситуация со-размышлений и споров, нежели какого-то сухого и отвлеченного теоретизирования. В общем и целом можно сказать, что теория художественных пространств Н. Тарабукина плотно включена в контекст проблематизации искусства и худо-

жественного творчества в «русской теории» 1920-х годов.

Проблема омассовления искусства, о которой пишет Гройс в предисловии к эссе «От мольберта к машине», ставится Н. Тарабукиным отнюдь не как проблема китча. Массовое в его понимании – это скорее технологически воспроизводимое, и оно открывает, с точки зрения Н. Тарабукина, новые возможности, которых искусство было лишено прежде. Н. Тарабукин с иронией и сарказмом говорит об избитом восхищении перед ручной, ремесленной работой. Работа художника должна вырваться из этих,

«ставших узкими», рамок. В наступающую эпоху художник должен не самоизолироваться от массового производства, а скорее обрести весомое место в технологических процессах и фабрикации товаров и процессов. В ближайшем будущем он должен быть готов выступить в роли своего рода дизайнера или архитектора пространств, вещей и процессов, должен заняться художественным инжинирингом бытовых и технических пространств. Пока ни производство, ни сами художники к этой роли не готовы. Эту новую роль искусства остается только активно пропагандировать.

ЛИТЕРАТУРА

1. Арватов Б. Николай Тарабукин «От мольберта к машине» (рец.) // Леф. 1923. № 4. С. 210–211.
2. Гройс Б. Предисловие // Тарабукин Н. От мольберта к машине. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. С. 5–9.
3. Жегин Л. Ф. Язык живописного произведения. М.: Искусство, 1970. 235 с.
4. Зенкин С. Введение // Русская теория: 1920–1930-е годы: материалы X Лотмановских чтений / сост. и отв. ред. С. Зенкин. М.: РГГУ, 2004. С. 7–10.
5. Зингерман Б. Тарабукин и Мейерхольд // Н. М. Тарабукин о В. Э. Мейерхольде / ред.-сост. и комм. О. М. Фельдман. М.: ОГИ, 1998. С. 7–17.
6. Н. М. Тарабукин о В. Э. Мейерхольде / ред.-сост. и комм. О. М. Фельдман. М.: ОГИ, 1998. 110 с.
7. Письмо А. Ф. Лосева Н. М. Тарабукину / Публикация Г. И. Вздорнова // Контекст. Литературно-теоретические исследования – 1992. М.: Наука, 1993. С. 191–195.
8. Тарабукин Н. Современные русские рисовальщики и граверы // Наше наследие. 2009. № 89–90. С. 56–62.
9. Тарабукин Н. Искусство дня. М.: Всероссийский пролеткульт, 1925. 134 [1] с.
10. Тарабукин Н. От мольберта к машине. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. 72 с.
11. Тарабукин Н. Проблема пространства в живописи / подгот. текста и комм. А. Г. Дунаева // Вопросы искусствознания. 1993. № 1–4; 1994. № 1.
12. Тарабукин Н. М. Философия иконы // Смысл иконы / вступ. ст. Г. И. Вздорнова и А. Г. Дунаева. М.: Издательство Православного Братства Святителя Филарета Московского, 1999. С. 29–162.
13. Фаворский В. А. Магический реализм // Литературно-теоретическое наследие. М.: Советский художник, 1988. С. 227–231.
14. Флоренский П. А. Анализ пространственности (и времени) в художественно-изобразительных произведениях. М.: Прогресс, 1993. 321 с.
15. Хоркхаймер М., Адорно Т. Дialeктика просвещения. Философские фрагменты / пер. с нем. М. Кузнецова. М. СПб.: Медиум-Ювента, 1997. 312 с.
16. Хоркхаймер М., Адорно Т. Культурная индустрия / пер. с нем. Т. Зборовской. М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. 104 с.
17. Шпенглер О. Закат Европы // Очерки морфологии мировой истории. Т. 1. Гештальт и действительность / пер. с нем., вступ. ст. и примеч. К. А. Свасьяна. М.: Мысль, 1993. 663 с.

LITERATURA

1. Arvatov B. Nikolaj Tarabukin «Ot mol'berta k mashine» (rec.) // Lef. 1923. № 4. S. 210–211.
2. Grois B. Predislovie // Tarabukin N. Ot mol'berta k mashine. M.: Ad Marginem Press, 2015. S. 5–9.
3. Zhegin L. F. Jazyk zhivopisnogo proizvedenija. M.: Iskuststvo, 1970. 235 s.
4. Zenkin S. Vvedenie // Russkaja teorija: 1920–1930-e gody: materialy X Lotmanovskih chtenij / sost. i отв. red. S. Zenkin. M.: RGGU, 2004. S. 7–10.
5. Zingerman B. Tarabukin i Mejerhol'd // N. M. Tarabukin o V. Ye. Mejerhol'de / red.-sost. i komm. O. M. Fel'dman. M.: OGI, 1998. S. 7–17.
6. N. M. Tarabukin o V. Ye. Mejerhol'de / red. sost. i komm. O. M. Fel'dman. M.: OGI, 1998. 110 s.
7. Pis'mo A. F. Loseva N. M. Tarabukinu / Publikacija G. I. Vzdornova // Kontekst. Literaturno-teoreticheskie issledovaniya – 1992. M.: Nauka, 1993. S. 191–195.
8. Tarabukin N. Sovremennye russkie risoval'shiki i gravery // Nashe nasledie. 2009. № 89–90. S. 56–62.
9. Tarabukin N. Iskustvo dnja. M.: Vserossiiskii proletkul't, 1925. 134 [1] s.
10. Tarabukin N. Ot mol'berta k mashine. M.: Ad Marginem Press, 2015. 72 s.
11. Tarabukin N. Problema prostranstva v zhivopisi / podgot. teksta i komm. A. G. Dunaeva // Voprosy iskusstvoznaniya. 1993. № 1–4; 1994. № 1.
12. Tarabukin N. M. Filosofija ikony // Smysl ikony / vstup. st. G. I. Vzdornova i A. G. Dunaeva. M.: Izdatel'stvo Pravoslavnogo Bratstva Svjatitelja Filareta Moskovskogo, 1999. S. 29–162.
13. Favorskij V. A. Magicheskij realizm // Literaturno-teoreticheskoe nasledie. M.: Sovetskij hudozhnik, 1988. S. 227–231.
14. Florenskij P. A. Analiz prostranstvennosti (i vremeni) v hudozhestvenno-izobrazitel'nyh proizvedenijah. M.: Progress, 1993. 321 s.
15. Horkhajmer M., Adorno T. Dialektika prosveshhenija. Filosofskie fragmenty / per. s nem. M. Kuznecova. M. SPb.: Medium-Yuventa, 1997. 312 s.
16. Horkhajmer M., Adorno T. Kul'turnaja industrija / per. s nem. T. Zborovskoj. M.: Ad Marginem Press, 2016. 104 s.
17. Shpengler O. Zakat Evropy // Oчерки морфологии mirovoj istorii. T. 1. Geshtal't i dejstvitel'nost' / per. s nem., vstup. st. i primech. K. A. Svas'jana. M.: Mysl', 1993. 663 s.