

Ю.А. Асоян

### Теория художественных пространств Николая Тарабукина: 1920-е гг.

Выдвинутая Н. Тарабукиным идея «производственного мастерства» анализируется в статье через последовательно проводимую теоретиком искусства начала 1920-х оппозицию «производственного искусства» по отношению к «искусству зрительному». Проект Тарабукина рассматривается в общем идейном контексте его теории художественных пространств, а также в связи с теоретико-художественной проблематизацией значимости «зрительного» искусства в работах В. Фаворского и П. Флоренского.

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

В 2015 г. в рамках совместной издательской программы Музея современного искусства «Гараж» и издательства «Ад Маргинем Пресс» переиздана написанная в 1922 г. книжка «От мольберта к машине». Имя ее автора – Николая Тарабукина – смело можно отнести к разряду «полузабытых». Заявленный тираж книжки составляет 3000 экз., 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 впечатляющим. Впрочем, почему бы и нет! Ведь семидесятистраничная книжка Тарабукина заявлена в Аннотации к электронной публикации как «один из самых знаменитых текстов об искусстве, написанный по-русски в 1920-е гг.».

В Предисловии Борис Гройс называет книгу Тарабукина «одним из лучших текстов об искусстве в мировой литературе XX в.». «В 1920-е гг., – отмечает он, – 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 Тарабукина также учитывает наиболее радикальные художественные 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 Гройс<sup>1</sup>.

В предисловии к новому изданию подчеркнута особая актуальность сделанных Тарабукиным почти сто лет назад наблюдений и выводов. «...Тарабукин реагирует в своем эссе на ситуацию, которая определила функционирование искусства в XX в. – и в еще большей степени определяет его в наше время. ...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»<sup>2</sup>. В России 1920-х возникновение проблемы зрителя в какой-то степени обусловливалось вызванным Революцией изменением «качественного состава» зрительской аудитории искусства. Но сама проблема все-таки шире.

Верный фокус для современного прочтения работы Тарабукина может подсказать, полагает Гройс, эссе Климента Гринберга «Авангард и китч» (1939). Эта работа содержит констатацию, что исчезновение информированного и внимательного – или подготовленного – зрителя делает любое серьезное искусство, в том числе и авангардное, – 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, еще несколько позднее, назвал «культурной индустрией»<sup>3</sup>.

В одной из своих статей Гринберг высказывал предположение, что искусство, вероятно, «еще можно спасти», но только если поместить его в контекст производства, а не потребления. «Но тут же признавался, что не представляет, как это сделать в действительности»<sup>4</sup>. Быть может, современные «культурные индустрии» как раз и стали позднейшим ответом на этот ранее казавшийся неразрешимым вопрос? Но даже если и так – ответ этот вряд ли бы удов-

летворил Н. Тарабукина. А между тем именно в попытке ввести искусство в контекст производства, как совершенно справедливо отметил все тот же Б. Гройс, и «заклучались цель и смысл тарабукинского эссе»<sup>5</sup>. Речь в нем идет о том, чтобы заново определить местоположение искусства «в жизни и быте».

В своих заключениях автор «От мольберта к машине» предлагает не только теоретико-художественный анализ тенденций современного искусства, он также говорит о социальной генеалогии художественных практик. Социология искусства Тарабукина может показаться потерявшим актуальность раннесоветским анахронизмом. Ошибочность ее выводов подвергал критике уже Арватов<sup>6</sup>. Тем не менее в тарабукинском подходе социология занимает важное место и ее нельзя просто изъять, игнорировать или интерпретировать лишь как дань автора социологическому упрощенчеству 1920-х. Социологические выводы здесь крепко спаяны с наблюдениями о функционировании художественных пространств и не могут быть изъяты без ущерба для корректной оценки последних.

Мы неспроста заговорили об анализе Тарабукиным художественных пространств. Вовсе не для того, чтобы просто честно отработать заявленную в названии тему. Анализ пространственности составляет сердцевину всех его теоретических построений, фундаментальное основание, имплицитующее в том числе и социологические обобщения. Когда, говоря об актуальности труда Тарабукина, Борис Гройс ставит во главу угла тему «омассовления искусства» (как того, что создает верную оптику прочтения «От мольберта к машине»), то его заключения, несмотря на их бесспорную значимость, все-таки уводят в сторону от проблематизации «производственного искусства» самим Тарабукиным, оставляя за кадром целый ряд ключевых художественно-пространственных тезисов.

В общем, мы полагаем, что заявленную Борисом Гройсом тему омащовления как более общего контекста тарабукинской проблематики «производственного искусства» необходимо перевести в язык его художественно-пространственных тезисов. В противном случае актуальность его «производственного искусства» будет оставаться «нашей» (что, конечно, важно), но не собственно тарабукинской. Нам же хотелось бы понять именно эту последнюю. Итак, еще раз: на наш взгляд, у Тарабукина актуальность темы производственного искусства оказывается прямо включена в проблематику рассмотрения художественных пространств. Тема пространства искусства вообще была для Николая Тарабукина, также как и для многих исследователей 1920-х, приоритетной.

У Тарабукина речь идет о специфике художественного пространства искусства, о тех трансформациях художественных пространств, которые уже происходят или еще 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 гг. или свидетельствует о действительном теоретическом пересечении с концепцией Флоренского – вопрос открытый. Однако само по себе это совпадение весьма симптоматично.

\* \* \*

Вся художественная жизнь Европы за последние десятилетия протекла под знаком «кризиса искусства», – начинает эссе 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 основе «зрительного» и «сюжетного» искусства. Движение современного искусства – в освобождении от этих принципов: «Эта тенденция характерна не только для зрительного искусства<sup>7</sup>, она типична и для других видов современного художественного творчества»<sup>8</sup>. Интерес искусства сместился к экспериментированию с формой, художественному исследованию ее. В конечном итоге это должно привести к тому, что искусство перестанет быть только зрительным, – полагает Тарабукин.

«Над станковой живописью и скульптурой прозвучал погребальный колокол»<sup>9</sup>. Тарабукин выступает как пропагандист «производственного искусства», которое противопоставит искусству «зрительному», «иллюзионистическому». «Абстрагированная от... содержания “чистая” форма, вокруг которой эволюционировало искусство в последнее десятилетие, ...обнаружила свою беспочвенность. ...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... под собою почву, обеспоживая тем самым эстетическое гурманство, “картина”, как типическая форма зрительного искусства, утрачивает свой смысл и как явление социального порядка»<sup>10</sup>.

Если быть точным, то у Тарабукина речь идет даже не о производственном искусстве, но о «производственном мастерстве», поскольку использование понятия «искусство» неизбежно ведет к воспроизводству старых форм восприятия творческой деятельности художника<sup>11</sup>. У Тарабукина немало оппонентов и объектов критики – это не только прежняя установка художественного восприятия, ориентированная на зрительное искусство и станковизм, делающие предметы искусства 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 его «производственного искусства» от «прикладничества».

«Художники-прикладники», которым больше всего приходилось работать в производстве... вопрос о производственном мастерстве решают весьма примитивно. 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 фабрикату, 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 экспонатов, находит себе посредством этого жизненное применение...». Такое решение проблемы производственного искусства “отдает старой, заскорузлой тенденцией “прикладничества”»<sup>12</sup>.

Сложность и новизна производственного искусства, подчеркивает Тарабукин, – в гораздо более широкой социальной трактовке. «Если “картина”, как эстетическая концепция в современных условиях культуры, потеряла свой жизненный смысл, то она таковой не приобретет, будучи переведена на фарфоровую тарелку или ситец»<sup>13</sup>. Прикладники работают с предметами промышленного (кустарного) производства, добавляя им художественности и создавая тем самым «художественные вещи». Понятие «художественной вещи» отвечает на важнейший вопрос о включенности искусства в жизненно-практическое пространство. Наполненное художественными вещами, оно преобразуется. Идея «художественной вещи» вполне удовлетворяет и требованиям «зрительного искусства», поскольку оно создает «вещи», предназначенные для особого рода потребления – эстетического.

Создание художественно-эстетической вещи как цели искусства Тарабукин объявляет устаревшим<sup>14</sup>. Один из параграфов

работы озаглавлен «Против вещи». От искусства автор ждет не создания «художественных вещей», а чего-то большего. Производственное искусство – своего рода всеобъемлющая дизайнерская деятельность. Причем речь идет не только о дизайне предметов, но и дизайне<sup>15</sup> пространственной среды, дизайне процессов (включая и процессы производственные). «Проблема производственного мастерства решается не внешней связью искусства и производства»<sup>16</sup>. Художник-производственник «призван реконструировать не одни только вещи, но и весь бытовой уклад, имея в виду как его статические, так и кинетические формы (например, уличное движение)»!<sup>17</sup>

«Художественная промышленность», которую культивируют “прикладники”, не изменяет внешних форм быта, – настаивает Тарабукин, – а лишь “приукрашает” их, тогда как производственное мастерство, затрагивая все стадии фабрикации продуктов, преобразует прежде всего самый труд, отражаясь не только на продуктах, но и на их производителе – рабочем... Такое искусство действительно способно преобразить быт, ибо оно преобразует труд, эту основу жизни, делая его искусным, творческим, радостным»<sup>18</sup>. Поэтому и «искусство будущего – не гурманство, а преобразенный труд». Идея Рескина об изменении искусством быта лежала в плоскости эстетической. Идея производственного мастерства далеко выходит из границ «эстетики», приобретая кардинальное социальное изменение<sup>19</sup>.

Собственно «вещами» производственное мастерство тоже занимается. Но его предметом здесь является «утилитаризм и целесообразность вещи», и в особенности – тектоника (и эргономика. – Ю. А.), обуславливающая функциональную форму и конструкцию вещи. «Искусство, уйдя от быта, создало восхитительные по мастерству произведения, а покинутый им быт наполнился безобразнейшими во всех отношениях вещами. 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... И не только вещами, ибо вопрос идет не об единичных вещах, а о ...формах быта в самых различных их проявлениях»<sup>20</sup>.

Говоря о статусе художественной вещи, Тарабукин обращается к практикам современного ему конструктивизма, уделяя им даже больше критического внимания в сравнении с примитивным «прикладничеством». 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 архитектонику построения масс материала (архитектура) с объемной конструктивностью этих масс (скульптура) и с их цветовой, фактурной и композиционной выразительностью (живопись)». Поэтому кажется, что в этих конструкциях художник может считать себя вполне освободившимся от иллюзионизма и изобразительности<sup>21</sup>.

«В пространственно-объемных конструкциях... проблема пространства получает реальное, а не условное разрешение, как на двухмерной плоскости»<sup>22</sup>. И все же для верного отношения к конструктивизму, считает Тарабукин, важно посмотреть на него, оттолкнувшись от идеи производственного искусства. Свои работы конструктивисты все-таки стремятся понять как «вещи», да и называют «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 Татлин становится на одну плоскость с Репиным»<sup>23</sup>. Ни одна из созданных ими конструкций «не может идти в сравнение с высокоинтеллектуальными и мастерскими вещами развитой техники и инженерии»<sup>24</sup>.

Деятели конструктивизма являются художники-живописцы или скульпторы. Производственное же мастерство создается у машины, и деятелями его скорее будут инженеры и художники-работчие. И работа конструктивиста приобретет значение, 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 Татлин имеет основание принести свою конструкцию на завод и рассматривать ее по крайней мере как теоретическую проблему, решенную в материале»<sup>25</sup>. Понятая как дизайнерская, художественная деятельность способна переорганизовать производственные процессы.

Они не могут более существовать отдельно. В этом конечный смысл проекта «производственного мастерства». Пока это звучит как утопия. 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. ...В узкопрофессиональном отношении, конечно, художнику нечего сказать инженеру, но в методологическом смысле он является выразителем нового конструктивного подхода к мастерству»<sup>26</sup>. Поскольку исходит от творческой координации основных элементов вещи: ее назначения и формы.

Кроме того, искусство должно вмешаться в процессы организации труда, сделав их самих и отношение между ними конструктивно-творческими.

\* \* \*

Судя по текстам Тарабукина – причем речь идет не только о рассматриваемом здесь эссе «От мольберта к машине», но и о других его работах, – он очень позитивно воспринял «Закат Европы» 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»<sup>27</sup>, – писал Шпенглер. Тарабукин с удовольствием цитирует этот и другие его пассажи об истерзанности замкнутой на себя художественной деятельности.

«Мысли Шпенглера об искусстве чрезвычайно симптоматичны для нашего времени», – писал Тарабукин<sup>28</sup>. 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»<sup>29</sup>. Вообще говоря, «Закат Европы» Освальда Шпенглера довольно многие прочли в России 1920-х гг. весьма основательно. Тарабукинское прочтение, среди прочих других (Н. Бердяев, А. Белый, А. Лосев, В. Лазарев и др.), выделяется особенно пристальным вниманием к интуиции пространства, к шпенглеровской интерпретации культурно-исторических способов и особенностей пространствопостроения.

В «Закате Европы» 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) Тарабукин составил свою историческую типологию живописных пространств, и она шире той, которую предлагал Шпенглер – в нее включено не только античное, ближневосточное и европейское искусство, но и византийское искусство, средневековая китайская пейзажная живопись. И тем не менее в своей основной идее он, конечно же, отталкивается от шпенглеровской интуиции пространственности как основополагающей мировоззренческой структуры.



Тарабукин выделяет в искусстве пространства: идеографическое, эксцентрическое, концентрическое, экстро- и замкнуто-концентрические; каждый тип характеризует ту или иную художественную эпоху и связывается с ее базовыми смыслами<sup>30</sup>. Так, идеографическое пространство свойственно искусству архаики, наиболее ярко оно представлено египетской стенописью, в которой мастер, как утверждает Тарабукин, не изображает пространство, а дает его условную схему, не столько показывает предмет со стороны его объемно-иллюзорных свойств, сколько рассказывает о нем картографически. Природа идеографического пространства символична: «форма пространства здесь не непосредственна, а опосредованна, ее нужно не столько уметь смотреть, сколько уметь читать»<sup>31</sup>.

Другой тип представляет эксцентрическое пространство («обратной перспективы»). Композиция иконописного пространства определялась религиозным мироощущением, сознанием внеположенности нашему «я» изображаемого в иконе мира. Проекция пространства была «не функцией эгоцентрической ориентировки в реальном мире, отражением которой является перспектива сходящихся линий». Представив религиозное мироощущение иконописца, замечает Тарабукин, нетрудно понять, почему изображаемое здесь пространство было эксцентрическим: оно выражало собой мир, который в силу своей трансцендентности оказывался не только внеположенным воспринимающему, но и сам представлял собой активную субстанцию, воздействующую на него<sup>32</sup>.

Еще один тип пространствостроения предложила средневековая живопись Китая и Японии, побуждающая зрителя «воспринимать изображенное пространство изнутри картины». Пространство японской живописи, например, считает Тарабукин, разворачивается по радиусам во все стороны; оно радиально<sup>33</sup>. Художник здесь словно постоянно движется: «не подчиненная неподвижному взгляду (“точке зрения”), природа живет в произведении искусства своей собственной свободной жизнью». Живописец находится словно среди самой природы, в то время как европейский художник всегда «смотрит на природу как бы через окно картинной рамы». Кулисность европейских пейзажей «является невольным результатом восприятия природы с одной, сторонней позиции... Европейец – солипсист и подчиняет природу своему “я”; японец – пантеист и растворяет себя в природе»<sup>34</sup>.

Специфику художественного пространства греко-римского искусства Тарабукин видит в его предметной телесности. У греков и римлян развито чувство объема; в восточном и европейском искусстве – чувство пространства. Объем – это замкнутое, ограни-

ченное пространство, а пространство – разомкнутый объем. Античное искусство, полагает Тарабукин вслед за Шпенглером, создает пластический образ пространства, замкнутого четкими пределами, а западноевропейское – образ далекой, манящий 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.

Предпринятое Тарабукиным описание пространственности художественных эпох созвучно тому направлению их изучения, которое проводилось в нач. – сер. 1920-х (во ВХУТЕМАСе – П. Флоренский, В. Фаворский, Л. Жегин; в ГАХНе – А. Габричевский). Вывод о внеположенности зрителю обратнопerspectiveных пространств средневековой иконописи как основе всех ее конструктивных особенностей прямо перекликается с тезисами «Обратной перспективы» П. Флоренского, геометризующими построениями Л. Жегина<sup>35</sup>. Еще один аспект теории художественных пространств Тарабукина – исследование пространственной формы современного ему театра (В. Мейерхольда), причем Тарабукин исследует как пространство, так и время в театре. Его работы по этой тематике<sup>36</sup> заслуживают, впрочем, отдельного обсуждения<sup>37</sup>.

Любопытная работа Тарабукина – это его эссе о современных русских рисовальщиках и граверах<sup>38</sup>. В ней ему удалось довольно неожиданно определить два основных понятия – рисунок и гравюру в их отношении к живописи. Тарабукин исходит из того, что «изобразительная форма и композиция могут быть совершенно тождественны как в живописи, так и в рисунке». «Мы пришли к выводу, что определяющим моментом в искомым нами понятиях, – пишет Тарабукин, – является вопрос: не “что” (т. е. изобразительная форма), не “чем” (орудия производства), а “как” (способ производства). Следовательно, противопоставляя понятие “графичности” понятию “живописности”, мы графичность определим как особый производственный прием, особенность 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)»<sup>39</sup>.

Ключевой в графике является ее «начертательность», в связи с которой «встает форма черты, проводимой резко и сухо, отмежевающей границы...»<sup>40</sup>. Напротив, понятие «живописи» содержит в себе представление «письма», то есть записывания, покрытия 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  $70-60^\circ$ , 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  $20-30^\circ$ , т. е., скорей, имея тенденцию поставить ее параллельно плоскости... И если не древко, то по крайней мере волос кисти обычно и ложится параллельно плоскости»<sup>41</sup>.

Стоит напомнить, что ту же самую проблему – размежевания живописи и графики (а также скульптуры и пластики) ставил и решал в своих ВХУТЕМАСовских «Лекциях по анализу пространственности...» П. Флоренский. Живопись и графика различаются у него подходами к организации своего пространства, и это различие, подчеркивал Флоренский, имеет фундаментальный характер<sup>42</sup>. Графика строит пространство двигательное. И это сфера активного отношения к миру, когда художник «не воздействуется миром, а воздействует на мир»<sup>43</sup>. Элементарной единицей построения графического пространства является жест. По сути, графика, утверждает 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, так это произведение уже изменило... двигательному построению своего пространства, т. е. допустило в себя элементы живописные»<sup>44</sup>. Живописное пространство – по самой зернисто-пятнистой и точечной структуре своей – определяется Флоренским как пассивное и скорее вещественное, а не двигательное. «Отдельные моменты этого восприятия мира даются касаниями» – осязаниями. Если линия, «в графике, есть знак или заповедь некоторой требуемой деятельности, то осязание... это скорее плод, собранный от мира»<sup>45</sup>. Хотя язык Флоренского-теоретика существенно отличается от языка Тарабукина, определенная близость в размежевании ими живописного и графического пространства очевидно просматривается, и их подходы скорее дополняют друг друга.

\* \* \*

Одна из проблем в исследовании наследия Тарабукина заключается в чрезвычайной разноплановости его работ. Тут и «Философия иконы»<sup>46</sup>, и обобщающая «Проблема пространства в живописи», исследования по организации театрального пространства и времени, работа об искусстве плаката<sup>47</sup>, «От мольберта к машине», книга о М. Врубеле (по оценке Г. Вздорнова – лучшая из того, что написано о художнике). У немногочисленных исследователей, ко-

которые брались анализировать наследие Тарабукина целиком, во всем его объеме, прорывалось удивление – как совместимы между собой ЛЕФовские и Пролеткультовские работы 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 никакого каверзного «противоречия» в этой разноплановости работ Тарабукина нет. Стоит только взглянуть на них в контексте проблематики художественных пространств – с ней связаны и его социология искусства, и труды по исследованию формы художественного произведения. 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 его «вмешательство» в жизнь, рамки, 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. Фаворский, например (он был рецензентом книги «Проблема пространства в живописи»), иначе, чем Тарабукин, оценивал значимость «зрительного искусства». «Всякое подлинно художественное произведение – это мир, в котором каждая деталь отвечает другой детали ритмически»<sup>48</sup>, мир, живущий по своим законам, вне требований утилитарного и социального порядка. Но и на художника это налагает ограничения. Он не вправе разрушать границы пространства, «отвоеванные» искусством<sup>49</sup>. В работе под названием «Магический реализм»<sup>50</sup> Фаворский размышлял о том, что становление искусства можно рассмотреть как утрату «исходного» магического реализма (еще присутствовавшего в искусстве архаики), на месте которого появились «зрительная плоскость» и фигура зрителя<sup>51</sup>.

Опыт искусства берегут от вмешательства требований утилитарного, социального или этического порядка, посторонних художественным задачам. Но, по Фаворскому, само искусство также не вправе изнутри «посягать» на сформированную своим длительным опытом «зрительскую плоскость», не должно стремиться вторгаться в жизнь прямо и непосредственно. «Зрительность» крайне необходима опыту искусства. По схожей мысли Флоренского, «художественным образам приличествует наибольшая степень... во-

площности, 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 части ее»<sup>52</sup>.

«Производственное искусство» Тарабукина совершенно иначе подходит к вопросу об «эстетической изолированности». И потому его размышления можно прочесть как ответ на размышления теоретиков искусства, отстаивающих безусловную значимость сохранения искусства в пределах «зрительной плоскости». Впрочем, если высказаться корректнее, то, что было «вызовом», а что «ответом», в этой ситуации определить не так просто. 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 Тарабукина оказывается плотно включена в контекст проблематизации искусства и художественного творчества в «русской теории» 1920-х.

Проблема омассовления искусства, о которой пишет Гройс в предисловии к «От мольберта к машине», ставится Тарабукиным отнюдь не как проблема китча. Массовое в его понимании – это технологически воспроизводимое, и оно открывает новые возможности, которых искусство было лишено прежде. Тарабукин с сарказмом говорит об избитом восхищении перед ручной, ремесленной работой. Художество должно вырваться из этих, ставших узкими, рамок. В наступающую эпоху художник должен быть готов выступить в роли дизайнера и архитектора пространств, вещей и процессов, заняться художественным инжинирингом бытовых и технических пространств. Пока же ни производство, ни художники к этой роли не готовы, эту новую роль искусства остается только активно пропагандировать.

#### Примечания

---

<sup>1</sup> Гройс Б. Предисловие // Тарабукин Н. От мольберта к машине. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. С. 5.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> См.: Хоркхаймер М., Адорно Т. Культурная индустрия. М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. 104 с. Издание представляет собой перепечатку главы из «Диалектики Просвещения» (1947). См.: Хоркхаймер М., Адорно Т. Диалектика Просвещения. Философские фрагменты. М.; СПб.: Медиум-Ювента, 1997. С. 149–209.

- <sup>4</sup> Цит. по: *Гройс Б.* Указ. соч. С. 6.
- <sup>5</sup> Там же. С. 7.
- <sup>6</sup> См.: *Арватов Б.* Николай Тарабукин. «От мольберта к машине» (рец.) // *Леф.* 1923. № 4. С. 210–211.
- <sup>7</sup> Понятие «зрительного искусства» Н. Тарабукин употребляет не всегда точно и, по меньшей мере, в двух значениях. Первое – нейтральное, под «зрительными искусствами» тут понимаются пространственные искусства. В другой трактовке «зрительное» искусство определяется через оппозицию «производственному» как действительно пересоздающему пространственную среду обитания-жизни, а не только создающему художественные эффекты. В этом понимании «зрительное искусство» несет отрицательные контаминации и сближается с понятием «иллюзионизм».
- <sup>8</sup> *Тарабукин Н.* От мольберта к машине. С. 12.
- <sup>9</sup> Там же. С. 30.
- <sup>10</sup> Там же. С. 27.
- <sup>11</sup> «Раздаются голоса, – пишет в этой связи Тарабукин, – что термин “искусство” 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 Тарабукину, этот термин важен, чтобы понять искусство не в качестве «репродуцирующего внешний мир, не приукрашающего его декоративной бутафорией, а искусства конструирующего, оформляющего внешний быт» (*Тарабукин Н.* От мольберта к машине. С. 69–70).
- <sup>12</sup> *Тарабукин Н.* Указ соч. С. 35–36.
- <sup>13</sup> Там же. С. 36.
- <sup>14</sup> Ср.: «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» (*Тарабукин Н.* Указ. соч. С. 29).
- <sup>15</sup> Само это понятие – дизайн – Тарабукин не употребляет. Оно вошло в обиход позднее, но если бы имелось в интеллектуальном инструментарии его времени, Тарабукин его наверняка бы использовал.
- <sup>16</sup> Там же. С. 36.
- <sup>17</sup> Там же. С. 41.
- <sup>18</sup> Там же. С. 39.
- <sup>19</sup> Там же. С. 39.
- <sup>20</sup> Там же. С. 40.
- <sup>21</sup> Там же. С. 17–18.

- <sup>22</sup> Там же. С. 18.
- <sup>23</sup> Там же. С. 32–33.
- <sup>24</sup> Там же. С. 32.
- <sup>25</sup> Там же. С. 33.
- <sup>26</sup> Там же. С. 34.
- <sup>27</sup> Цит. по: *Тарабукин Н.М.* Указ. соч. С. 46. Ср.: *Шпенглер О.* Закат Европы: Очерки морфологии мировой истории. М.: Мысль, 1993. С. 179.
- <sup>28</sup> *Тарабукин Н.* Указ. соч. С. 45.
- <sup>29</sup> Там же. С. 46.
- <sup>30</sup> *Тарабукин Н.* Проблема пространства в живописи / Подгот. текста и коммент. А.Г. Дунаева // Вопросы искусствознания, 1993. № 1–4; 1994. № 1. О значимости работы в интеллектуальном ландшафте конца 1920-х может свидетельствовать ее высокая оценка А.Ф. Лосевым, который в своей «Диалектике мифа» (1930), с разрешения автора, на нескольких страницах изложил основные идеи предпринятого Тарабукиным исследования. Лосев и Тарабукин были близки. В теоретико-литературном альманахе «Контекст» опубликовано последнее письмо А. Лосева уже умирающему другу (см.: Письмо А.Ф. Лосева Н.М. Тарабукину / Публ. Г.И. Вздорнова // Контекст: Литературно-теоретические исследования 1992. М.: Наука, 1993. С. 191–195).
- <sup>31</sup> Там же.
- <sup>32</sup> Там же.
- <sup>33</sup> Там же.
- <sup>34</sup> Там же.
- <sup>35</sup> См.: *Жегин Л.Ф.* Язык живописного произведения. М.: Искусство, 1970.
- <sup>36</sup> Н.М. Тарабукин о В.Э. Мейерхольде / Ред., сост. и коммент. О.М. Фельдмана. М.: ОГИ, 1998.
- <sup>37</sup> См.: *Зингерман Б.* Тарабукин и Мейерхольд // Н.М. Тарабукин о В.Э. Мейерхольде. С. 7–17.
- <sup>38</sup> *Тарабукин Н.* Современные русские рисовальщики и граверы // Наше наследие, 2009. № 89–90.
- <sup>39</sup> Там же.
- <sup>40</sup> Там же.
- <sup>41</sup> Там же.
- <sup>42</sup> *Флоренский П.А.* Анализ пространственности (и времени) в художественно-образительных произведениях. М.: Прогресс, 1993. С. 74.
- <sup>43</sup> Там же. С. 77.
- <sup>44</sup> Там же. С. 78.
- <sup>45</sup> Там же. С. 80, 82.
- <sup>46</sup> См.: *Тарабукин Н.М.* Философия иконы // Тарабукин Н.М. Смысл иконы. М.: Изд-во Православного братства святителя Филарета Московского, 1999. С. 29–162.
- <sup>47</sup> См.: *Тарабукин Н.* Искусство дня. М.: Всероссийский пролеткульт, 1925.

<sup>48</sup> Там же. С. 230.

<sup>49</sup> *Фаворский В.А.* Магический реализм // Фаворский В.А. Литературно-теоретическое наследие. М.: Советский художник, 1988. С. 229.

<sup>50</sup> Хотя этот текст Фаворского был опубликован лишь в начале 60-х, он, очевидно, восходит к теоретико-искусствоведческой проблематике 1920-х – и потому включен нами в это рассмотрение.

<sup>51</sup> Там же. С. 231.

<sup>52</sup> *Флоренский П.А.* Указ. соч. С. 104.