

Научная статья

УДК 82

DOI 10.25205/2307-1753-2023-2-53-72

**Наследие Н. М. Тарабукина в перспективе семиотики:
знак – смысл – жизнь**

Наталья Витальевна Злыднева

Институт славяноведения Российской академии наук
Москва, Россия

inslav@inslav.ru, <https://orcid.org/0000-0001-7153-3101>

Аннотация

Статья посвящена наследию Николая Михайловича Тарабукина – видного искусствоведа 1920–1930-х гг., сотрудника ГАХН, во многом опередившего свое время, однако основательно забытого в наши дни. Его труды по теории и истории изобразительного искусства отмечены поисками путей аналитической формализации и рассматриваются как предвосхищение ряда идей отечественной семиотики. Речь идет о предложенном Тарабукиным системном анализе художественного изображения как коммуникативного процесса. В статье освещены проблемы семантико-синтаксического комплекса живописной композиции, жеста как универсального языка зрительных искусств, типологии портретных форм в свете проблемы времени в искусстве и концепта жизни. Наряду с опубликованными в разные годы трудами Тарабукина к анализу его наследия привлечена и неизданная книга «Жест в искусстве» (1929). Показано, что в идеях Тарабукина можно считать проявлением глубинной семиотики, а что отдалается от нее. Теоретические воззрения исследователя, принцип становления как основа живописного языка поставлены в контекст альтернативной художественной практики советского искусства конца 1920-х гг. – живописи экспрессионизма, что позволяет рассматривать целокупный опус ученого в составе семиосферы эпохи.

© Злыднева Н. В., 2023

eISSN 2307-1753

Критика и семиотика. 2023. № 2. С. 53–72
Critique and Semiotics, 2023, no. 2, pp. 53–72

Ключевые слова

Тарабукин, живопись, семиотика, композиция, жест, портрет, концепт жизни

Благодарности

Статья подготовлена при поддержке Российского Научного Фонда, грант № 22-18-00364 «Семиотические модели в кросскультурном пространстве: Balcano-Balto-Slavica», <https://rscf.ru/project/22-18-00365>

Для цитирования

Злыднева Н. В. Наследие Н. М. Тарабукина в перспективе семиотики: знак – смысл – жизнь // Критика и семиотика. 2023. № 2. С. 53–72. DOI 10.25205/2307-1753-2023-2-53-72

The Heritage of N. M. Tarabukin in the Perspective of Semiotics: Sign – Meaning – Life

Nataliya V. Zlydneva

Institute for Slavic Studies of the Russian Academy of Sciences
Moscow, Russian Federation

inслав@insлав.ru, <https://orcid.org/0000-0001-7153-3101>

Abstract

The article is devoted to the scholarly heritage of Nikolai Mikhailovich Tarabukin who was a prominent Soviet art historian of the 1920s-1930s and an employee of the State Academy of Arts in Moscow. He was ahead of his time in many ways, but is thoroughly forgotten today. His works on the theory and history of fine arts marked his attempt to analytical formalization and can be considered the anticipation of Russian semiotic school of the 1970s. The article discusses Tarabukin's approach to a pictorial image as communication process. The article highlights the problems of the semantic-syntactic complex of pictorial composition, gesture in painting as an universal language of visual arts, the typology of portrait forms in the light of the problem of time in art and the concept of life. Along with the released texts of Tarabukin the unpublished book "Gesture in Art" (1929) is being discussed. It is shown which Tarabukin ideas it's reveal a deep semiotics and which are distant from it. The theoretical views of the scholar are regarded in the context of the alternative trends in Soviet art of the 1920s which contributes to regard the heritage as part of the semiosphere of the epoque.

Keywords

Tarabukin, painting, semiotics, composition, gesture, portrait, concept of life

Acknowledgements

The article was written with the support of The Russian Science Foundation, the research project “Semiotic Models in the Cross-Cultural Space: Balcano-Balto-Slavica” <https://rscf.ru/project/22-18-00365>

For citation

Zlydneva N. V. The Heritage of N. M. Tarabukin in the Perspective of Semiotics: Sign – Meaning – Life. *Critique and Semiotics*, 2023, no. 2, pp. 53–72. (in Russ.) DOI 10.25205/2307-1753-2023-2-53-72

Оглядываясь на путь, который прошло отечественное искусствознание за последние полвека, приходится с сожалением признать, что одно из главных достижений советской гуманитарной науки в «лице» Московско-тартуской школы конца 1960-х – начала 1980-х гг., носителями научного знания об изобразительном искусстве было практически упущено. Конечно, исключения были – можно назвать исследования С. Даниэля, В. Паперного и (с извинением за нескромность) автора этих строк. Поискам филологов-структуралистов в известной мере соответствовала и возникшая в 1970-е гг. направленность исследований ряда советских искусствоведов московской школы (Д. В. Сарабьянова, В. Н. Прокофьева, Г. Г. Поспелова, В. С. Турчина, Л. И. Танатаевой и др.) на изучение явлений в истории искусства, которые можно было бы отнести к типу дискретных визуальных текстов, т. е. тех, в которых можно уловить некое подобие системы естественного языка и которые тем самым могли стать прозрачными для семиотического анализа – ведь отечественная семиотика, как известно, была лингвоцентрична. Эти исследования никак не касались семиотики, но важен сам факт пробуждения интереса (видимо, обусловленного самим духом эпохи «физиков и лириков») к такого рода явлениям: пограничным и / или гибридным типам поэтики и переходным художественным формациям в истории европейского и русского искусства, а также в творчестве их носителей – художников барокко, авангарда, примитива. Рассматривались также проблемы и собственно связи искусства с языком – проблемы отношения изображения и слова, литературы и живописи (Н. М. Дмитриева, М. М. Алленов). Однако результативной встречи отечественных искусствоведов с филологами-структуралистами, исследовавшими литературный текст и текст культуры, в частности язык поэзии, как знаковую систему, так и не произошло. В рамках настоящей статьи нет возможности подробно анализировать причины этой не-встречи, однако следует указать,

что отчужденность не была взаимной¹. К материалу изобразительного искусства обращались многие из участников Московско-Тартуской школы – Б. А. Успенский и Ю. М. Лотман, Вяч. Вс. Иванов и Ю. К. Лекомцев, а также В. Н. Топоров и др. В работах этих ученых освещались различные вопросы специфики художественного изображения в рамках проблем структуры текста, архаических стереотипов и сравнительно-типологических закономерностей в историко-культурном контексте. Важным свидетельством интереса филологического сообщества к проблемам искусства стали также публикации архивных материалов – исследований искусствоведов и мыслителей 1920-х гг., посвященные проблемам языка изображения. На страницах тартуских «Трудов по знаковым системам» публиковались фрагменты «Иконостаса» и статьи об обратной перспективе о. П. Флоренского и Л. Ф. Жегина. Здесь в 1973 г. появилась и статья Н. М. Тарабукина «Смысл и значение диагональных композиций в живописи», подготовленная по ранее не публиковавшейся рукописи ученого [Тарабукин, 1973].

Номер «Трудов...», в котором увидела свет эта публикация, был посвящен недавно скончавшемуся М. М. Бахтину и открывался вводной статьей Вяч. Вс. Иванова о значении наследия ученого для отечественной семиотики [Иванов, 1973]. Гуманитарное наследие актуализировалось последней широким замахом. По справедливому замечанию В. М. Живова, рассмотрение Бахтина в контексте отечественной семиотики было в известной мере актом «присвоения: все, что было подавлено коммунистическим режимом, оказывается в прямом преемстве с новой семиотической школой, позиционирующей себя <...> как единственную (в Советском Союзе) свободную гуманитарную науку» [Живов, 2009]. Появление работы Тарабукина именно в этом томе в соседстве с Бахтиным показательно – он одной стороной своих размышлений об искусстве близко подошел к семиотике, а другой – был от нее далек, часто предвосхищая позднейшие эпохи. Попытаемся отследить облик «мерцающей» семиотики Тарабукина по ряду его основных трудов.

Наследие Николая Михайловича Тарабукина (1889–1956) в последнее время привлекает к себе все больше внимания, однако исследовано оно далеко не в том объеме, какого заслуживает. Обусловлено это во многом тем обстоятельством, что большая часть наследия не опубликована, несмотря на плодотворные усилия, которые прилагаются правопреемником

¹ Подробнее об этом см.: [Zlydneva, 2022].

А. Г. Дунаевым [2023], а то, что опубликовано, затеряно в малотиражных изданиях прежних лет. К последним относится и упомянутая выше статья. И хотя Труды давно оцифрованы и легко доступны в сети, работа Тарабукина искусствоведам практически не известна, а филологи не проявляют к ней интереса. Наиболее значимые среди других опубликованных трудов – монография о Врубеле [Тарабукин, 1974], серия статей о пространственных построениях в живописи [Тарабукин, 1993; 1994], книга «Смысл иконы» [Тарабукин, 1999], статья «Портрет, как форма стиля» [Тарабукин, 1927], брошюра от «Мольберта к машине» [Тарабукин, 2015]² и некоторое количество более мелких статей и рецензий в журналах 1920-х гг. В рукописных фондах РГБ³ хранятся книги «Жест в искусстве», «Философия искусства» и многое другое. Между тем современники признавали высокие научные заслуги Тарабукина.

Родившийся в 1889 г., Николай Михайлович закончил Демидовский юридический лицей в Ярославле, в годы Гражданской войны сотрудничал с белогвардейской прессой, но после революции служил в государственных советских учреждениях – был активным сотрудником ГАХН, где получил звание члена-корреспондента, а позднее много лет преподавал в ГИТИСе. Хотя Н. М. Тарабукин не получил специального искусствоведческого образования, он с юности живо увлекался искусством, тонко чувствовал его и стал замечательным искусствоведом, занимаясь темами в широком диапазоне – от задач производственного мастерства, творчества М. А. Врубеля, М. К. Соколова и других живописцев, а также Вс. Мейерхольда, до проблем жанра, общих закономерностей пространственных построений в живописи и на театральной сцене, жеста как универсального языка зрительных искусств и философии иконописи. Основные труды были созданы в годы работы в ГАХН в сотрудничестве со Г. Г. Шпетом, а также несколькими годами ранее⁴.

В статье «Смысловое значение...» на базе основных видов композиций и по признаку их диагональных построений в фигуративной живописи (на материале главным образом европейской классической традиции, а также русской живописи XIX в.) предложена модель корреляции формальных

² Первое издание: *Тарабукин Н. М. От мольберта к машине*. М.: Работник просвещения, 1923.

³ РГБ. Ф. 627. К. 6. Ед. хр. 2–4.

⁴ О драматически сменившем это время периоде молчания – когда в течение 28 лет Тарабукин не опубликовал ни строчки, см.: [Вздорнов, Дунаев, 1999].

и смысловых признаков произведений во взаимосвязи планов выражения и содержания. Выделены четыре типа диагоналей по наклонной оси и вектору движения, которые, по мысли ученого, соответствуют четырем типам художественной модальности. Справа налево в глубину от зрителя – пассивная диагональ («выражает вынужденный уход, отъезд, увод» и «безвыходность положения» – примером может служить композиция картины В. Сурикова «Боярыня Морозова» [Тарабукин, 1973, с. 473]); слева направо в глубину или вверх – активная, диагональ борьбы («знаменует напряжение, преодоление препятствий и завоевание» – «Завоевание Сибири Ермаком» В. Сурикова [Там же]), слева направо из глубины на зрителя – диагональ входа и начала действия (репрезентативная, «участники входят, чтобы остаться в пределах картинного полотна», показываются шествия и тому подобное – «Явление Христа народу» А. Иванова [Там же]), наконец, справа налево из глубины или вниз – диагональ демонстрационная («здесь протекают события, не задерживаясь в поле зрения» – «Ночной дозор» Рембрандта [Там же, с. 474]). По мысли Тарабукина, «внутренний смысл во внешней форме – суть проблемы композиции», которая и есть «смысл, нашедший выражение в структуре» [Там же, с. 472]. При этом следует принять во внимание, что понимание им структуры в целом ближе к пониманию не структуралистов, а Г. Шпета, который имел в виду прежде всего герменевтическую структуру: в его представлении «структура – это конкретное выражение смысла»⁵. Тем не менее в данном случае подход Тарабукина к изображению следует рассматривать как предвосхищение именно структурно-типологического анализа художественного сообщения: в корпусе «текстов» выделена синтагматическая инвариантная основа, отсылающая к семантике глубинного уровня. Семантико-синтаксическая взаимообусловленность в изображении как системный принцип, в частности проблема сакральных смыслов правого и левого в иконописи, несколько десятилетий спустя составит предмет обстоятельного исследования в работах Б. А. Успенского [1995].

Инвариантные схемы, рассмотренные Тарабукиным на примере диагональных композиций, положены им и в основу теории пространства в живописи, причем семантика-синтаксический комплекс дополнен прагмати-

⁵ На нововведение слова *структура*, применяемое в гуманитарных науках, в русский язык Шпетом и на различие понимания структуры у Шпета и в последующем у структуралистов обратил внимание Н. Плотников, см. [Плотников, 2010; 2017].

кой – учетом историко-социального контекста произведения и стилистической формации. В пространственном построении художественного изображения Тарабукин выделяет неизменное смысловое ядро и его переменные, реализуемые как типологические трансформации. Он различает идеографическое пространство (к нему он относит архаические культуры), эксцентрическое (иконопись), концентрическое и его смешанные формы (от античности до барокко), наконец, гиперпространство (футуризм и экспрессионизм). Обозначенные модели являются в целом свидетельством подхода к типологической классификации явлений с позиций формальной логики, и признаки собственно семиотического типа мышления различимы с трудом. Можно согласиться с тезисом, что «Н. М. Тарабукин, по сути дела, был одним из пионеров складывания формального метода в искусствоведении» [Вздорнов, Дунаев, 1999, с. 12]. На этом пути оспаривания и притягивания формалистов ярче всего выступают черты его пред-семиотики.

Мерцание семиотики различимо в неизданной книге Тарабукина «Жест в искусстве»: рукопись сохранилась в двух машинописных вариантах⁶, а потому стоит остановиться на ней подробно⁷. Книга небольшая, не превышает 5 авторских листов, но по насыщенности обсуждаемыми в ней проблемами чрезвычайно значима⁸. Изложение делится на историческую и теоретическую части. В первой части жест рассматривается как маркер эпохи, который отмечает специфику той или иной модели мира и типа художественной культуры (и наоборот, «общий стиль эпохи определяет форму жеста»). Здесь подробно рассмотрена видовая динамика жеста, начиная с архаических времен и до современных автору футуризма и экспрессионизма (к которым относится критически, но об этом далее). В теоретической части рассматриваются основные категории жеста – ритм, темп, фактура и композиция. Наибольший интерес для нас представляют именно теоретические положения труда.

Жест в искусстве рассматривается Тарабукиным системно, т. е. как универсальная категория художественной формы и как способ означивания художественного сообщения, присущий всем видам зрительного искусства (изобразительного, музыки, танца, в том числе балетного, театра и кино). Тем самым жест трактуется как маркер динамики форм в транс-

⁶ РГБ. Ф. 627. К. 6. Ед. хр. 2–4.

⁷ При цитировании этой книги указываем номера страниц.

⁸ Краткий анализ содержащихся в этой книге положений в контексте дихотомии «эмоциональное / рациональное» см.: [Злыднева, 2022].

медиальном пространстве. Однако в центре внимания – жест в живописи, что объясняется операционно: в изображении на плоскости жест выступает как стоп-кадр, что делает этот вид искусства удобным для аналитической работы. Жест трактуется как условный знак в контексте реализации «языковых» правил, т. е. как речь: «жест – начало всех языков» (с. 223)⁹; «жесту присущи все элементы условности» (с. 224). «Как понятие языка неизбежно связано со смысловым знаком звучащей речи, – пишет автор, – так и система жестов обладает смысловой значимостью» (с. 238). Другими словами, жест, по Тарабукину, – это форма выражения глубинного смысла в ходе реализации художественной коммуникации. На этом основании (наличия или отсутствия глубинного значения, передаваемого жестом как сообщением) строится фундаментальное различие трех феноменов, в которых собственно жест занимает срединное положение – позы, жеста и жестикуляции. Критерием значимости для Тарабукина является так называемая «жизнь» как своего рода матрица аккумуляции смысла: он отказывает в «жизни» позе (как мертвому жесту, смысл которого *еще* не обретен; примером служит древнегреческий Дискобол, а также римская статуя Августа-оратора) и жестикуляции (хаотичного вне-знакового набора движений, *уже* утративших смысл, – такого рода знаковой энтропии подвержен, по мнению Тарабукина, современный ему футуризм). Оппозиции *жизнь / не жизнь* и *живой / мертвый*, как *знак / не знак*, проходят через все рассуждения автора, отсылая к трудам немецкого философа Г. Зиммеля, пользовавшимся у сотрудников ГАХН большой популярностью¹⁰. При этом данное противопоставление не абсолютизируется: поза и жестикуляция могут стать жестом, т. е. обрести значение *наделенных жизнью*, при определенных условиях – в заданном автором художественного произведения контексте.

Главный модус существования жеста в искусстве, по Тарабукину, – его интенциональность. Жест выступает как функция воли («волевое устремление навстречу опасности – жест», с. 359), что, очевидно, восходит к немецкому формализму, к понятию *Kunstwollen* А. Ригля, а также к категории *воля* в трудах Ницше. В среде коллег Тарабукина в ГАХН этой категорией в связи с понятиями внутреннего движения и становления оперирует известный искусствовед А. Г. Габричевский, для которого время

⁹ Указание страниц, относящихся к книге «Жест в искусстве», приводится по второму машинописному варианту, хранящемуся под номером картона 6 (219–443).

¹⁰ О влиянии трудов Г. Зиммеля на сотрудников ГАХН см.: [Гидини, 2010].

в живописи – неотъемлемое свойство художественной формы, выступающее в паре с пространством. Движение – важный предмет изучения в советской гуманитарной науке 1920-х гг. В ГАХН, как известно, существовала лаборатория хореологии, а также секция кинематологии, а в Центральном Институте Труда оптимизацией движения на рабочем месте занимался А. Гастев [Сироткина, 2017]. Тарабукин был автором статьи «Движение» в фундаментальном труде ГАХН «Словарь художественных терминов» [2005]. Жест как носитель двигательного начала для Тарабукина заряжен напряжением: «жест <...> есть разрешенное в единстве противоречие и <...> рассматривается нами как категория становления» (с. 363). Согласно Тарабукину, сделать зримым то, что находится за его пределами, – такова функция жеста («сделать невидимое волнение видимым», с. 374–375). Ставшее видимым невидимое входит составной частью в комплекс антиномий жеста как знака. Об антиномиях Тарабукин размышлял постоянно, подтверждением чему может служить его анализ «Троицы» Рублева: «Всякое устойчивое равновесие тела достигается тем, что жест приобретает антиномическую форму. <...> Антиномия двух направлений движения образует динамическое единство. Там, где нет этого противоречия, там нет и движения»¹¹.

Категория *становления*, в основе которой лежит принцип антиномии, или дополнительного распределения, образует и другие бинарные комбинации. Так, материалом жеста, по Тарабукину, являются эмоции (в живописи стоит задача визуализировать эмоцию посредством широко понятой категории жеста), при этом в истории искусства виды жеста распределяются по признаку тяготения к тому или иному полюсу: есть эпохи, в которых жест преимущественно эмоциональный, а в другие – как правило, рациональный. Тарабукин очерчивает с этой точки зрения и смену типов синтагматики жеста: в романтизме (например, в живописи Делакруа, Жерико) линия жеста извивиста и криволинейна, что отражает высокую взволнованность в передаче изображаемой сцены, в то время как в классицизме преобладают прямые линии в очертаниях жеста (живопись Давида). Различия между эмоциональным и рациональным жестом проходят не только по границам историко-художественных эпох, но и по типу визуального сообщения: жест может носить конвенциональный характер (жест

¹¹ См.: Тарабукин Н. М. «Троица» Рублева. URL: <http://andrey-rublev.ru/antology-tarabukin2.php> (дата обращения 12.10.2023).

оратора в плакатных изображениях), а может выражать спонтанность эмоционального состояния персонажа (страх, горе, восторг и пр.).

Содержание жеста сводится к четырем характеристикам: ритм – темп – композиция – фактура. Ритм и темп – это категории количественные, а фактуру Тарабукин относит к качественным характеристикам: «фактура жеста <...> есть качественная сторона жеста и обнаруживается лишь в самом процессе движения, обнаруживает его “привкус”, “тембр”, “оттенок”, наконец, “вес” и “плотность”» (с. 399). Качественная характеристика жеста – это модальность изображения, т. е. передача эмоции. В трактовке Тарабукина фактура жеста выступает как сенсibilизированное *различие*, т. е. содержит в себе начало дифференцированного признака как основы формирования значения. Наконец, жест, согласно теории Тарабукина, – сюжетен, он содержит в себе рассказ (с. 353). Рассматривая жест по ведомству динамических систем, Тарабукин относит его к механизмам наррации, и он трактуется как динамическая знаковая система, которая описывает поток переживаний (т. е. интенциональный поток как сознание) от внешнего к внутреннему, от формы к смыслу, и обусловлен этот поток доминантными признаками эпохи, оперируя термином Ю. М. Лотмана, – ее семиосферой. Иными словами, жест передает идею процесса, становления сообщения. Но если жест в живописи – это изображенный жест, т. е. дважды кодированный, то и представленный им процесс становления смысла – это метаописание самого акта художественного творчества. Таким образом, жест в живописи – это репрезентация процесса выработки сообщения в соответствии с конвенциями того или иного стиля / художественной формации.

Идея процесса как отношения *par excellence* легла в основу идей, которые Тарабукин обозначил в одном из своих первых и самых радикально-левых сочинений – в брошюре «От мольберта к машине» (1923) [Тарабукин, 2015]. Заняв полемически заостренную позицию и отмежевываясь как от эстетов-традиционалистов, приверженцев эстетики ручного труда, так и от конструктивистов-«производственников», призывавших отринуть станковое искусство ради перерождения художника в инженера, Тарабукин настаивал на необходимости эстетического освоения производства и по существу открывал путь к проблемам дизайна. Он выдвигает концепцию производственного мастерства как альтернативу идей конструктивистов и рассматривает в качестве стратегии встречи миров машины и художника не столько конечную продукцию, сколько осознание мастером своего творческого акта в процессе освоения им самой идеи производства.

Таким образом, речь идет об отношении вещи к концепту, что лежит в основе формирования значения и определяется структурой знака. Слово *знак* используется Тарабукиным и в серии статей о пространстве: «Художественный образ – не копия, некий смысловой знак» [Тарабукин, 1993, с. 192]. И хотя знак понимается не терминологически, важно, что проблема отношения знака к значению ставится.

В других разработках теории искусства Тарабукина идея отношения как реализации коммуникативного процесса доминирует. Принцип становления в развитии плана выражения как основы построения художественного образа, т. е. формирования значения, поставлен во главу угла в статье «Портрет, как форма стиля» [Тарабукин, 1927]. Специфика и противоречивость формального метода ученого здесь проявились особенно ярко. С одной стороны, показательное обращение Тарабукина к жанру портрета, который является наиболее проницаемым для анализа жанром с точки зрения знаковых систем¹². Тут опять возникают маячки семиотики. Уже в начале текста автор указывает, что в существе портрета, направленного на выявление личностного, индивидуального в облике человека, лежит начало разделения – *principium individuationis* (с. 161), что перекликается с отмеченным выше принципом *различения*, отмеченным Тарабукиным как свойство жеста в искусстве. Отображение на полотне предметного мира, по существу, трактуется в плане семиозиса: «не живописец оставляет след на вещи, а вещь, как явление, приобретает бытие только при осознании ее художником» (с. 176). Вероятно, не случайно в подтверждение ряда своих позиций Тарабукин упоминает – среди прочих литературных произведений – рассказ Л. Н. Толстого «Холстомер», обратившего в свое время на себя внимание создателя термина *остранение* В. Б. Шкловского, и факт этого совпадения (скорее всего, совершенно случайного) чрезвычайно показателен.

С другой стороны, на первый план в статье выводится совсем иной комплекс проблем. Среди них лидирует концепт *жизни – жизненность* портретируемого как ускользающего критерия достоверности образа, степень *живости живописной* материи для приближенности к точному зрительному отображению его личности. Частотность словоформы *жизнь*

¹² Ю. М. Лотман: «...он говорит, что он говорит» [Лотман, 2002]; В. Н. Топоров в статье «Тезисы в предыстории портрета как особого класса текстов» писал о жанре портрета как создании интенсивного образа тела, как сгущении пространства, его персонификации, субъективизации его голоса [Топоров, 1983, с. 282].

и морфемы *жизн-* в составе многочисленных словообразований чрезвычайно велика. Выступая в составе единой синтагмы со словом *живопись*, *жизнь* обнажает свою внутреннюю форму, например: «...свойства **живописного** стиля способствовали **жизненности** изобразительной формы в портрете»; «Художник, владеющий формой **живописного** стиля, пользуясь **живописными** средствами, создавал **живой** художественный образ» (выделено мной. – Н. З.) [Тарабукин, 1927, с. 192, 193]. Тарабукин прибегает буквально к аллитерациям, проявляя еще одну грань своей одаренности – поэтическую¹³. Относя фактор движения в искусстве – развития, становления и преодоления косной формы (в портрете – это иллюзионизм) – к ведомству *жизни* как области экзистенциального, Тарабукин выступает приверженцем уже упомянутой выше философии культуры Г. Зиммеля, о чем дополнительно свидетельствует и особое внимание, которое в статье уделяется портретам-биографиям Рембрандта, художника, привлечшего в свое время внимание также и немецкого философа¹⁴. Постулируемая Тарабукиным коммуникационная система изображения как потока переживания, реализуемого в процессе зрительского восприятия в обход буквальности достоверности, – это принцип открытой (множественной) референции, предвосхищающей идеи постструктурализма. Впрочем, ученый здесь не столько опережает свое время, сколько опирается на круг идей своих современников, коллег по работе в ГАХН, которых особенно привлекала разработка проблемы *времени* в искусстве.

Если интенциональность подразумевает *движение*, а движение выступает основной характеристикой всего живого, самой *жизни*, то неизбежно возникает и следующее звено, органической жизни присущее, – *время*. Жизнь как *речь* живописи, как принцип развивающегося пространства, композиции, изобразительной формы – это и движение, и жест, и в целом время, которое не равно движению, но с ним взаимообусловлено. Формы отображения времени в искусстве – это то, что занимало сотрудников ГАХН особенно, и то, что коренным образом отличало их от ранних формалистов. Эта проблема интересовала и Н. М. Тарабукина. При всей

¹³ О том, что Н. М. Тарабукин был человеком литературно одаренным, свидетельствуют его эссе, дорожные записки, опубликованные в белогвардейских журналах Сибири (1918–1919 гг.), а также стихотворные сборники [Деветьярова, Нехотин, 2022].

¹⁴ Г. Зиммель является автором монографии о Рембрандте: [Simmel, 1916]. О философии культуры Г. Зиммеля см.: [Левит, 2019].

склонности ученого к формализации закономерностей художественного изображения ему был чужд морфологический дескриптивизм русской формальной школы, и он обнаруживал тяготение скорее к позднему Тынянову, а в монографии о Врубеле – к Винокуру (также сотрудника ГАХН), его книге «Биография и культура» (1927) [Винокур, 2007]. В статье Тарабукина о портрете время выступает в двух формах – и как время жизни портретируемого, т. е. его запечатленная в изображении биография (случай Рембрандта), и как движение живописной материи – подвижный мазок, угадывающий моментальную характеристику личности (случай Хальса). В статьях о пространстве Тарабукин вводит в свои рассуждения понятие времени в живописи, постулируя пространственно-временную связь как ядро значения и приближаясь к бахтинскому понятию хронотоп. По существу, в таких выдвинутых им тезисах, «как пространство есть факт становления»; «пространство есть одновременное выражение протяженности и длительности»; «художественное пространство отлично от реального пространства тем, что обладает выражением, где форма есть знак определенного смысла» [Тарабукин, 1993, с. 189], формулируется подход к визуальному целому картины как непрерывному сообщению. Понимание изображения как сообщения недискретного типа, которое находит развитие в книге о пространстве, сближается с пониманием пространства как текста и как сообщения у В. Н. Топорова [1983], перекидывая мостик между 1920-ми и 1970-ми гг. В трудах Тарабукина четко формулируется идея непрерывности как реализованного во времени и пространстве смысла изображения, выступающего своего рода жестом, который вызывает к ответному пониманию, т. е. осуществляет коммуникацию.

В. В. Фещенко в статье о глубинной семиотике Шпета оценил последнюю как альтернативу системе и Соссюра, и Пирса, как третий путь семиотической теории [Фещенко, 2010]. К третьему пути, по моему убеждению, примыкает и Тарабукин. Его теории пространственной композиции в живописи, жеста как универсального механизма обозначения модальности в зрительных искусствах, времени в портрете как манифестации жизни личности выступают альтернативой немецкой формальной школе и теории перспективы Э. Панофского и обнаруживают понимание коммуникативной природы живописного изображения. Трактую изображение как сообщение непрерывного типа, он опережает свое время. В соединении с концептом *жизни* трактовка смыслов художественного пространства может быть понята как предвосхищение ряда современных семиотических тео-

рий, в частности теории Ээро Тараста. Этот финский ученый в своих исследованиях музыки как текста континуального типа соединяет идеи Греймаса, во многом восходившие, как известно, к наследию русского формализма и Московско-тартуской школы, с рядом философских принципов экзистенциализма [Tarasti, 2000].

Возвращаясь к статье о диагоналях, стоит указать, что не случайно эта публикация оказалась в томе, посвященном Бахтину, – во вводной статье Вяч. Вс. Иванова отмечается, что «идеи Бахтина ближе к модели для непрерывного случая» [Иванов, 1973, с. 15]. Впрочем, рассмотрение теории Тарабукина в свете наследия Бахтина не входит в задачи настоящей статьи, открывая горизонты будущих исследований.

И последнее. Соединить науку об искусстве с самим искусством – такова была фундаментальная задача ГАХН с момента ее образования, такую цель видел перед собой и активный участник этого сообщества Н. М. Тарабукин. Взгляды ученого на современное искусство были противоречивы. Иногда он занимал левые авангардные позиции (когда писал о производственном мастерстве), иногда следовал классическим принципам (как в монографии о М. Врубеле [Тарабукин, 1974]). Его понимание истории европейской живописи представляет собой систему последовательных отрицаний: икона отрицает классическую живопись, с позиций классической живописи отрицается футуризм, конструктивизм же отрицается призывом к современным художникам создавать не вещи, а среду обитания. Идее становления, движения, которое вдыхает жизнь в живопись и жест, соответствует, по Тарабукину, движение внутреннее – движение движущейся живописной материи, создающей акцент на фактуре, мазке, динамичной композиции. Именно это движение внутренней формы нашло полноценное выражение в живописи советского экспрессионизма – полотнах А. Древина, Р. Семашкевича, Б. Голополова. Страх, тревога, эмоциональный подъем – вся эта разнородная эмоциональная гамма определили мотивы и стилистику живописи конца 1920-х гг., ее динамичный пастозный мазок, взвихренную композицию, контрастный колорит. Вчувствования художников попадают в резонанс с идеями Николая Михайловича Тарабукина, тем самым выявляя общий фон, среду, семиосферу, в которую погружены как мысль об искусстве, так и сама художественная практика, жизнь искусства.

Список литературы

Вздорнов Г. И., Дунаев А. Г. Николай Михайлович Тарабукин и его книга «Философия иконы» // Тарабукин Н. М. Смысл иконы / Вступ. ст. Г. И. Вздорнова и А. Г. Дунаева; публ. и подгот. текстов А. Г. Дунаева; примеч. А. Г. Дунаева и Б. Н. Дудочкина. М.: Изд-во Православного Братства Святителя Филарета Московского, 1999. С. 5–25.

Винокур Г. О. Биография и культура. М., 2007.

Гидини М. К. «Формы жизни» – поступок, портрет и жест – в теоретических размышлениях ученых ГАХН // Логос. 2010. № 2 (75) С. 52–67.

Деветьярова И. Г., Нехотин В. В. Искусствовед Николай Михайлович Тарабукин: из публикаций периода Гражданской войны (1919–1920) // Сборник научных трудов Омского музея изобразительных искусств им. М. А. Врубеля. Омск, 2022. С. 36–55.

Дунаев А. Г. Аннотированный указатель трудов Н. М. Тарабукина, архивных материалов и литературы о Н. М. Тарабукине. 2-е изд., перераб. и доп. М.: Изд-во ГИТИС, 2023. 266 с.

Живов В. М. Московско-тартуская семиотика: ее достижения и ее ограничения // НЛО 2009. № 4 (98). URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2009/4> (дата обращения 05.11.2022).

Злыднева Н. В. Жест в живописи между эмоциональным и рациональным в свете наследия Н. М. Тарабукина // Эмоциональное и рациональное в славянских литературах и искусстве / Под ред. Н. М. Куренной, Д. К. Полякова. М.: Ин-т славяноведения РАН, 2022. С. 88–98.

Иванов Вяч. Вс. Значение идей М. М. Бахтина о знаке, высказывании и диалоге для современной семиотики // Труды по знаковым системам VI. Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. Тарту, 1973. С. 5–44.

Левит С. Я. Философия культуры Г. Зиммеля // Вестник культурологии 2019. № 1 (88). С. 82–108.

Лотман Ю. М. Портрет // Лотман Ю. М. Статьи по семиотике культуры и искусства. СПб.: Академический проект, 2002. С. 349–375. (Серия «Мир искусств»)

Плотников Н. С. Структура как ключевое понятие герменевтического искусствознания // Философия и науки об искусстве. ГАХН в истории европейского эстетического сознания / Под ред. Н. Подземской, И. Чубарова. Издание журнала Логос. М., 2010. № 2 (75). С. 35–51.

Плотников Н. С. Структура и история. Программа философских исследований искусства в ГАХН // Искусство как язык – языки искусства.

Государственная Академия Художественных Наук и эстетическая теория 1920-х годов / Под ред. Н. С. Плотникова, Н. П. Подземской при участии Ю. Н. Якименко. М.: НЛО, 2017. Т. 1. С. 29–43.

Сироткина И. Е. Кинематология, или наука о движении. Забытый проект ГАХН // Apparatus. Film, media and digital cultures in Central and Eastern Europe. 2017. No. 5. URL: <https://www.apparatusjournal.net/index.php/apparatus/article/view/81/127> (дата обращения 19.10.2022).

Словарь художественных терминов. Г.А.Х.Н. 1923–1929 гг. / Под ред. и послесл. И. М. Чубарова. М.: Логос-Альтера, Ессе Номо, 2005. С. 126–127.

Тарабукин Н. М. Портрет, как форма стиля // Искусство портрета: Сб. ст. Н. И. Жинкина, А. Г. Габричевского, Б. В. Шапошникова, А. Г. Циреса, Н. М. Тарабукина / Под ред. А. Г. Габричевского. М.: ГАХН, 1927. С. 159–193.

Тарабукин Н. М. Смысловое значение диагональных композиций в живописи // Труды по знаковым системам VI. Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. Тарту, 1973. С. 472–781.

Тарабукин Н. М. Михаил Александрович Врубель. М.: Искусство, 1974.

Тарабукин Н. М. Проблема пространства в живописи / Публ. А. Г. Дунаева // Вопросы искусствознания. 1993. № 1, 2; 1994. № 1.

Тарабукин Н. М. Смысл иконы / Вступ. ст. Г. И. Вздорнова, А. Г. Дунаева; публ. и подгот. текстов А. Г. Дунаева; примеч. А. Г. Дунаева, Б. Н. Дудочкина. М.: Изд-во Православного Братства Святителя Филарета Московского, 1999.

Тарабукин Н. М. От мольберта к машине. М.: Адмаргинем, 2015.

Топоров В. Н. Пространство и текст // Текст: семантика и структура / Отв. ред. Т. В. Цивьян. М.: Наука, 1983. С. 227–284.

Успенский Б. А. Семиотика иконы // Успенский Б. А. Семиотика искусства. М.: Языки русской культуры, 1995. С. 221–296.

Фещенко В. В. Густав Шпет и неявная традиция глубинной семиотики в России // Современная семиотика и гуманитарные науки. М.: ЯСК, 2010. С. 347–362.

Simmel G. Rembrandt. Ein kunstphilosophischer Versuch. Leipzig: Wolf, 1916.

Tarasti E. Existential semiotics. Bloomington: Indiana Uni. Press, 2000. 218 p.

Zlydneva N. La escuela semiótica Tartu-Moscú y la historia del arte ruso del siglo XX: el caso de una (no) reunión. Coordinado por Inna Merkoulouva, Mi-

guel Martín y Franciscu Sedda, con la colaboración de Pampa Arán y de Jorge Lozano (in memoriam) // deSignis, HORS SERIE 02. Septiembre 2022. Semiótica de la Cultura. De Yuri Lotman al future, pp. 59–70.

References

Chubarov I. M. (ed., afterword). Slovar' khudozhestvennykh terminov. G.A.Kh.N. 1923–1929 gg. [Glossary of Terms]. Moscow, Logos-Alterra, Esse Homo, 2005, pp. 126–127. (in Russ.)

Devetyarova I. G., Nekhotin V. V. Iskusstvoved Nikolay Mikhaylovich Tarabukin: iz publikatsiy perioda Grazhdanskoy voyny (1919–1920) [The Art historian Nikolay Mikhaylovich Tarabukin: from Publications of the Civil War Period (1919–1920)]. In: Sbornik nauchnykh trudov Omskogo muzeya izobrazitel'nykh iskusstv im. M. A. Vrubelya [Collected Papers of the Fine Arts Museum in Omsk named after M. A. Vrubel]. Omsk, 2022, pp. 36–55. (in Russ.)

Dunaev A. G. Annotirovanny ukazatel' trudov N. M. Tarabukina, arkhivnykh materialov i literatury o N. M. Tarabukine. 2nd ed. Moscow, 2023, 266 p. (in Russ.)

Feshchenko V. V. Gustav Shpet i neyavnaya traditsiya glubinnoy semiotiki v Rossii [Gustav Shpet and the Implicit Tradition of Semiotics in Russia]. In: Sovremennaya semiotika i gumanitarnye nauki [Contemporary Semiotics and Humanities]. Moscow, Yazyki slavyanskikh kul'tur, 2010, pp. 347–362. (in Russ.)

Gidini M. K. “Formy zhizni” – postupok, portret i zhest – v teoreticheskikh razmyshleniyakh uchenykh GAKhN [“Forms of Life” – Action, Portrait and Gesture – in Theoretical Reflections of Scholars in GAKhN]. *Logos*, 2010, no. 2 (75), pp. 52–67. (in Russ.)

Ivanov Vyach. Vs. Znachenie idey M. M. Bakhtina o znake, vyskazyvanii i dialoge dlya sovremennoy semiotiki [The Significance of Bakhtin's Ideas about Sign, Utterance and Dialogue for the Modern Semiotics]. In: Trudy po znakovym sistemam VI. Uchenye zapiski Tartuskogo gosudarstvennogo universiteta [Works on Semiotics VI. Scholarly Notes of Tartu State University]. Tartu, 1973, pp. 5–44. (in Russ.)

Levit S. Ya. Filosofiya kul'tury G. Zimmelya [Philosophy of Culture by G. Simmel]. *Vestnik kul'turologii* [Bulletin of Cultural Studies], 2019, no. 1 (88), pp. 82–108. (in Russ.)

Lotman Yu. M. Portret [Portrait]. In: Lotman Yu. M. Stat'i po semiotike kul'tury i iskusstva [Articles on Semiotics of Culture and Art]. St. Petersburg, Academic Project, 2002, pp. 349–375. (in Russ.)

Plotnikov N. S. Struktura kak klyuchevoy ponyatie germeneticheskogo iskusstvoznaniya [Structure as a Key Notion in Hermeneutic Art Studies]. In: Podzemskaya N., Chubarov I. (eds.). *Filosofiya i nauki ob iskusstve. GAKhN v istorii evropeyskogo esteticheskogo soznaniya* [Philosophy and Art Studies. GAKhN in History of European Esthetic Consciousness]. Izdanie zhurnala Logos [Journal Logos Publishing]. Moscow, 2010, no. 2 (75), pp. 35–51. (in Russ.)

Plotnikov N. S. Struktura i istoriya. Programma filosofskikh issledovaniy iskusstva v GAKhN [Structure and History. The Program of Philosophical Art Studies in GAKhN]. In: Plotnikov N. S., Podzemskaya N. P., Yakimenko Yu. N. (eds.). *Iskusstvo kak yazyk – yazyki iskusstva. Gosudarstvennaya Akademiya Khudozhestvennykh Nauk i esteticheskaya teoriya 1920-kh godov* [Art as a Language – Languages of Art. State Academy of Art Sciences and the Esthetic Theories of the 1920s]. Moscow, New Literary Review, 2017, vol. 1, pp. 29–43. (in Russ.)

Simmel G. Rembrandt. Ein kunstphilosophischer Versuch. Leipzig, Wolf, 1916.

Sirotkina I. E. Kinematologiya, ili nauka o dvizhenii. Zabytyy proekt GAKhN [Cinematology, or the Study on Motion. Forgotten Project of GAKhN]. *Apparatus. Film, media and digital cultures in Central and Eastern Europe*, 2017, no. 5. URL: <https://www.apparatusjournal.net/index.php/apparatus/article/view/81/127> (accessed: 19.10.2022).

Tarabukin N. M. Mikhail Aleksandrovich Vrubel. Moscow, Iskusstvo, 1974. (in Russ.)

Tarabukin N. M. Portret, kak forma stilya [Portrait as a Form of Style]. In: Gabrichevsky A. G. (ed.). *Iskusstvo portreta* [Art of a Portrait]. Collected Papers by N. I. Zhinkin, A. G. Gabrichevsky, B. V. Shaposhnikov, A. G. Tsires, N. M. Tarabukin. Moscow, GAKhN, 1927, pp. 159–193. (in Russ.)

Tarabukin N. M. Smyslovoe znachenie diagonal'nykh kompozitsiy v zhivopisi [The Semantic Significance of Diagonal Compositions in Painting]. In: *Trudy po znakovym sistemam VI. Uchenye zapiski Tartuskogo gosudarstvennogo universiteta* [Works on Semiotics VI. Scholarly Notes of Tartu State University]. Tartu, 1973, pp. 472–781. (in Russ.)

Tarabukin N. M. Problema prostranstva v zhivopisi [The Problem of Space in Painting]. Publ. by A. G. Dunaev. *Voprosy iskusstvoznaniya* [Art Studies Issues], 1993, no. 1, 2; 1994, no. 1. (in Russ.)

Tarabukin N. M. Smysl ikony [Meaning of Icon]. Introduction by G. I. Vzdornov and A. G. Dunaev. Publ. and ed. by A. G. Dunaev. Comments

by A. G. Dunaev and B. N. Dudochkin. Moscow, Publishing House of St. Filaret Moscow Fraternity, 1999. (in Russ.)

Tarabukin N. M. *Ot mol'berta k mashine* [From Easel to Machine]. Moscow, AdMarginem, 2015. (in Russ.)

Tarasti E. *Existential semiotics*. Bloomington, Indiana Uni. Press, 2000, 218 p.

Toporov V. N. *Prostranstvo i tekst* [Space and Text]. In: Tsiviyan T. V. (ed.). *Tekst: semantika i struktura* [Text: Semantics and Structure]. Moscow, Nauka, 1983, pp. 227–284. (in Russ.)

Uspenskiy B. A. *Semiotika ikony* [Semiotics of Icon]. In: Uspenskiy B. A. *Semiotika iskusstva* [Semiotics of Art]. Moscow: School “Languages of Russian Culture”, 1995, pp. 221–296. (in Russ.)

Vinokur G. O. *Biografiya i kul'tura* [Biography and Culture] Moscow, 2007. (in Russ.)

Vzdornov G. I., Dunaev A. G. *Nikolay Mikhaylovich Tarabukin i ego kniga “Filosofiya ikony”* [Nikolay Mikhaylovich Tarabukin and his Book “Philosophy of Icon”]. In: Tarabukin N. M. *Smysl ikony* [Meaning of Icon]. Introduction by G. I. Vzdornov and A. G. Dunaev. Publ. and ed. by A. G. Dunaev. Comments by A. G. Dunaev and B. N. Dudochkin. Moscow, Publishing House of St. Filaret Moscow Fraternity, 1999, pp. 5–25. (in Russ.)

Zhivov V. M. *Moskovsko-tartuskaya semiotika: ee dostizheniya i ee ograni-cheniya* [Moscow-Tartu Semiotics: its Achievements and Limits]. *Novoye literaturnoe obozrenie* [New Russian Review], 2009, no. 4 (98). (in Russ.) URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2009/4> (accessed: 05.11.2022).

Zlydneva N. V. *Zhest v zhivopisi mezhdru emotsional'nym i ratsional'nym v svete naslediya N. M. Tarabukina* [Gesture in Painting between Emotional and Rational in prospect on N. M. Tarabukin's heritage]. In: Kurennaya N. M., Polyakov D. K. (eds.). *Emotsional'noe i ratsional'noe v slavyanskikh literaturakh i iskusstve* [Emotional and Rational in Slavic Literature and Art]. Moscow, Institute for Slavic Studies, Russian Academy of Sciences, 2022, pp. 88–98. (in Russ.)

Zlydneva N. *La escuela semiótica Tartu-Moscú y la historia del arte ruso del siglo XX: el caso de una (no) reunión*. Coordinado por Inna Merkoulouva, Miguel Martín y Franciscu Sedda, con la colaboración de Pampa Arán y de Jorge Lozano (in memoriam). *deSignis*, HORS SERIE 02 (Septiembre 2022). *Semiótica de la Cultura. De Yuri Lotman al future*, pp. 59–70.

Информация об авторе

Наталья Витальевна Злыднева, доктор искусствоведения

Information about the Author

Nataliya V. Zlydneva, Doctor of Sciences (Art History)

*Статья поступила в редакцию 08.09.2023;
одобрена после рецензирования 12.10.2023; принята к публикации 15.10.2023
The article was submitted on 08.09.2023;
approved after reviewing on 12.10.2023; accepted for publication on 15.10.2023*