

Замечательный теоретик и историк искусства с философским складом ума и энциклопедической эрудицией, ученый секретарь Института художественной культуры (ИНХУК) до его ликвидации в 1924 году, член-корреспондент Академии художественных наук до ее закрытия в 1930 году, заведующий более 20 лет кафедрой искусствознания Института кинематографии и Театрального института, Николай Михайлович Тарабукин известен читателям только по монографии «Врубель» и нескольким статьям начала 20-х годов. Однако философское, искусствоведческое наследие его огромно. Восемьдесят исследований, 12 монографий, сотни статей. Практически все это остается неопубликованным по сей день. Можно было бы подумать, что Николай Михайлович Тарабукин был репрессирован. Но нет. Он всю жизнь оставался на свободе, хотя многие его близкие друзья провели долгие годы в лагерях. Судьба уготовила ему не менее страшное испытание — он практически всю жизнь был обречен «писать в стол». На это требовалось всегда немалое человеческое и гражданское мужество. Но тогда требовалось мужество вдвойне: архив в случае обыска и ареста мог бы быть уничтожен, а мог бы и послужить одним из обвинений автору...

Н. М. Тарабукин родился 25 августа 1889 года в селе

Спаском Ярославской губернии. Детские годы его прошли в Ярославле. Интерес к искусству пробудился у него во многом благодаря старшему другу — художнику М. К. Соколову. По окончании ярославской гимназии он поступил на историко-филологический факультет Московского университета.

Из основных работ Тарабукина можно назвать следующие: «Философия иконы», «Проблема стиля в живописи», «Проблема пространства в живописи», «Теория искусства», «Теория живописи», «История костюма», «Анализ композиции в живописи». Уже по названиям можно судить о спектре искусствоведческих и исторических интересов ученого. Сам же он в 1930 году писал так: «Моя основная специальность — теория изобразительного искусства, область мало разработанная и еще меньше насчитывающая специалистов».

В первые годы Советской власти исследований бурно развивавшегося нового искусства, рассматривающих его в органической связи с традицией, действительно остро не хватало. Поэтому как новаторские воспринимались в те годы работы Тарабукина о пейзаже, портрете, натюрморте, точкой отсчета в которых ученый принял стилистику. Вплоть до 30-х годов Николай Михайлович активно занимался просветительской работой,

много выступал и устно, и в печати, разъяснял новые стили и направления в искусстве, пропагандировал молодых талантливых художников. Всевозможные курсы, просветительские организации, Пролеткульт, ИНХУК становятся в те годы полем его деятельности.

Но в середине 30-х, в период выхолащивания и мощного идеологизирования науки, на книги Тарабукина было наложено табу. Жизнь, начатая на ноте высочайшего гражданского мужества, была опрокинута в безвестность и безгласность. В условиях постоянного психологического подавления Тарабукин, однако, сумел не прекратить работы.

Он был в сущности одним из тех людей своего времени, перед которыми мы сегодня уже задним числом снимаем шапки. Его друзьями были отец Павел Флоренский и Сергей Мансуров, А. Ф. Лосев и А. Д. Кастальский, М. А. Волошин и А. И. Ходасевич.

Николай Михайлович умер 21 февраля 1956 года. Похоронен в Воронеже.

Отмечая исполнившееся на днях 100-летие со дня рождения Н. М. Тарабукина, предлагаем вниманию читателей отрывок из ненапечатанной книги выдающегося нашего и незаслуженно забытого согражданина — Николая Михайловича Тарабукина «Философия культуры» (40-е — 1956 годы).

**НА ВОСТОКЕ**, после падения Византии, средоточием духа являлась Русь. Несмотря на то, что древнерусское искусство было в силу ряда исторических условий восприимчиво византийской художественной культуре, оно несло в мир свое, еще не сказанное человечеством слово. В то время как Киевская, Новгородская и Владимирская Русь в софийских и михайловских мозаиках, нередицких и дмитровских фресках, иконах старого новгородского письма еще в значительной степени продолжала традиции Византии, архитектура в простых, тяжелых, структурно-четких формах соборов XI—XII столетий воплощала стихию русского богатырского эпоса. Это была культура монолитная, недифференцированная, уходящая корнями в толщу народных масс, чуждая той противоречивости и рефлексии, которые уже имели место в западноевропейском художественном сознании.

Не изменяя простоте и монолитности, русское искусство в XIV столетии становится выразителем тех сокровенных глубин духа, которые нес в себе Сергей Радонежский. Его роль в истории русской духовной культуры не осознана историками. Между тем им и его преемниками впервые со всей глубиной было раскрыто и воплощено то национальное, что отличает и выделяет русскую культуру от Запада и Востока. Сергей Радонежский был наставником тех русских святителей, которые, восприняв дары его духа, сохранили и умножили их в монастырском и скитском житии. Это были Кирилл Белозерский, Ферапонт, Нил Сорский, Дмитрий Прилуцкий, Дионисий Глушицкий, Павел Обнарский и другие.

В изобразительном искусстве выразителем этого направления духовной жизни в русской культуре был Андрей Рублев, прямой и непосредственный послушник Сергия Радонежского, который был его духовным отцом. Андрей Рублев сочетал в своем творчестве византийскую культуру с национальными свойствами русского гения. Истоками его искусства были икона Владимирской Богоматери греческого письма, которую он видел во Владимире, и византийские фрески Дмитриевского собора — там же. Другой источник его вдохновения и художественного поучения, уже сочетавший культурную стихию византизма и Древней Руси, было искусство Феофана Грека.

В живописи средневековья есть три исключительных шедевра, на которых почил религиозный дух, три иконы, выражающие молитву как таинство общения с Божеством.

Культурный феномен, где слились воедино эти духовные начала, получил воплощение в трех величайших шедеврах мирового искусства: два — созданных византийским гением, одно — горным духом русской культуры: «Владимирская Богоматерь», «Успение» Феофана Грека (обратная сторона иконы «Донская Богоматерь») и «Троица» Андрея Рублева. Все три воплощают три стороны религиозного сознания: «Владимирская Богоматерь» знаменует скорбь (без уныния), словно воплощение слов молитвы Космы Маюмского: «Не рыдай Мене, Мати, зрящи во гробе», «Душа Моя скорбит смертельно» (Марк 14, 34); «Пронеси чашу сию мимо Меня; но не чего Я хочу, а чего Ты» (id. 36), ибо «душу Свою полагаю за овцы», это начало жертвенное. Младенец обнял шею Матери и прильнул к Ее щеке, словно утешая Ее в великой скорби, о которой пророчески прозвучали слова Симеона Богопримца: «И Тебе Самой оружие



Николай ТАРАБУКИН

ПРЕПОДОБНЫЙ  
АНДРЕЙ  
РУБЛЕВ

пройдет душу» (Лука 11, 35). Созерцание великой скорби Богоматери, выраженной в проникновенном взгляде, равного которому нет в мировой живописи, вынуждает зрителя к самоуглублению. Взор Богоматери проникает в самое существо человеческое и высвечивает его таинственным образом. Здесь первая ступень богопознания через самораскрытие своей души (исповедь).

«Успение» Феофана Грека — восхождение к горным высотам, действительное начало, напряжение сил (без ярости), самоотвержение, отречение от себя, очищение смертью и рождение в духе (Христос держит душу Богоматери в своих руках, чтобы вознести ее на небо). «Семя, если не умрет, не оживет». «Погубивший душу свою — спасет ее». Колорит этой иконы — пламенеющий, но не палящий («неопалимая купина»; три отрока в печи огненной, несгорающие), «Успение» — од-

новременно и преображение, как это и показано в композиции иконы: тело на смертном ложе, а душа поднимается к небу, она в ином мире, символизируемом радужной оболочкой, которой окружен Христос.

«Троица» Андрея Рублева — гармония духа, совершенство, пришедшее «Святых тайн», прозрачность колорита, тишина («тихая пристань»). «Троица» — открывшийся духовному взору покой после самоуглубления и самоотрицания, покой умного созерцания, фаворский свет, то райское и блаженное состояние, которое испытывали афонские монахи, Нил Сорский, Серафим Саровский.

«Владимирская Богоматерь» — призыв (взора) к самопознанию, «Успение» — призыв к действию души, восходящую души («горь сердца»), «Троица» — умное созерцание («ныне всякое отложим попечение»).

«Ад», «Чистилище», «Рай». Ад — не в смысле пребывания осужденной на веки души («Входящий, оставь всякую надежду»), а в смысле прохождения (путем скорби) к искуплению. Чистилище — в смысле восхождения на высоты духа путем заклания себя. Рай — в смысле тишины, покоя, прозрачности и чистоты духа («Литургия»).

(...) Рублев, создавая «Троицу», творил литургию как священник и божественная благодать низошла свыше, как в проскомидии, пресуществив художественное произведение в чудотворное деяние.

Когда Рублев писал свою «Троицу», Византия переживала свой последний и великий расцвет, однако названный историками «упадком» — может быть, только потому, чтобы спасти классический «треугольник», по катетам которого историки располагают этапы культурных циклов. Это было время, когда в Византии усиленно культивировалось по монастырям учение исихастов об умной молитве, фаворском свете, когда писались самые тончайшие сочинения богословской мысли — Максима Исповедника и Паламы.

Андрей Рублев дышал этой атмосферой, воспринятой на русской почве Нилом Сорским, Кириллом Белозерским, Ферапонтом. Андрей Рублев в это же время соприкоснулся и с византийским искусством — с фресками Дмитриевского собора во Владимире, куда он приехал, чтобы расписывать Успенский собор. Сравнивая рублевских ангелов на фресках Владимирского Успенского собора, воочию убеждаешься в их духовном и формальном родстве с ангелами Дмитриевского храма. Утонченность поздневизантийско-

го искусства эпохи Палеологов — не эстетство, как определяют его эстеты нашего времени, а духовный аристократизм, что и было воплощено в русском искусстве Феофаном Греком, продолжено Андреем Рублевым и завершено Дионисием. Культурная катастрофа — падение Византийской империи — не погубила духа этой культуры, нашедшего себе восприимчивика в искусстве Афона и Древней Руси...

А. С. Архангельский в очерке, посвященном Нилу Сорскому, отмечает, что вся умственная атмосфера Древней Руси была до того насыщена идеями иночества, что книжный человек не мог не подчиняться их влиянию: он невольно свылкался с ними и незаметно для себя внутренне делался иноком; факт пострижения после того был делом только внешним, формальным. Монастыри были единственными умственными центрами страны. Кроме нравственных побуждений, в монастыри толкали человека и социальные неурядицы, междоусобицы, войны, моры, стихийные эпидемии и прочее, создавшие убеждения, что в «миру спастись не можно». Нил Сорский (1433—1508) постригся в Кирилло-Белозерском монастыре, устав которого был самым строгим по тому времени. Кирилл покинул Москву вместе с Ферапонтом и основал на Белом озере свой скит, Ферапонт отошел несколько в сторону и также уединился на берегу озера. Оба они были учениками, первыми колонизаторами северного края. Не удовлетворяясь общежитием монастырской формой, Нил, склонный к созерцанию и уединению, удалился на Сору и основал там скит. Влияние идей Нила Сорского, оформившихся в его сознании благодаря путешествию на Афон, было огромно. Нила в истории умственной жизни Руси надо считать предшественником Максима Грека. Учениками Нила Сорского были кн. Вассиан Патрикеев, кн. Мавнуцкий, игумен Артемий, Матвей Башкин и многие другие. Убеждения кн. Андрея Курбского также входили в эту орбиту. В свою очередь ближайшим учителем Нила был Паисий Ярославский, живший в Кирилло-Белозерском и Спасо-Каменном монастырях, где подвизался старец Дионисий — грек, пришедший с Афона и передавший устав Афонской горы монастырю на Кубинском озере.

Таким образом, этот обширный круг северных монастырей, основанных в XIV столетии, имел единый источник — учение и подвиги Сергия Радонежского...

Публикация и предисловие  
Алексея ДУНАЕВА

Савва Артемович ДАНГУЛОВ

На 78-м году жизни скоропостижно скончался известный советский прозаик Савва Артемович Дангулов.

С. А. Дангулов родился в Армавире. В тридцатых годах начал активную журналистскую деятельность. В местных и центральных газетах публиковались его очерки о героях первых пятилеток, легендарных полетах Чкалова, Громова, Коккинаки, Водопьянова, Гризодубовой. В годы Великой Отечественной войны С. А. Дангулов был корреспондентом газеты «Красная звезда» на Западном, Калининском, Южном, Воронежском фронтах. Его боевой путь отмечен орденом Отечественной войны, двумя орденами Красной Звезды и медалями.

Уже первые повести и рассказы С. А. Дангулова, посвященные образу В. И. Ленина и истории советской дипломатии, были тепло приняты читателями. Эта тема получила развитие в романах

«Дипломаты» и «Заутреня в Рапалло», пьесе «Признание», принес ее широкую известность автору. В наиболее масштабном своем произведении — романе в трех книгах «Кузнецкий мост» С. Дангулов талантливо и интересно представил работу советских дипломатов в годы Великой Отечественной войны. Большая и скрупулезная исследовательская работа, стремление к достоверности, к живости и высокой художественности подачи исторического материала характерны и для последующих произведений С. А. Дангулова, таких, как роман «Государева почта», «Легендарный Джон Рид», и других. С. А. Дангулов был лауреатом премии Союза писателей СССР.

С 1955 по 1969 год С. А. Дангулов работал заместителем главного редактора журнала «Иностранная литература», а

затем в течение двадцати лет — главным редактором журнала «Советская литература на иностранных языках». За большой вклад в развитие советской литературы С. А. Дангулов награжден орденами Октябрьской Революции, Трудового Красного Знамени и Дружбы народов.

Светлая память о Савве Артемовиче Дангулове, писателе, коммунисте, человеке беспокойной души, редкой работоспособности и большого личного обаяния, надолго сохранится в сердцах тех, кто его знал и ценил.

ПРАВЛЕНИЕ СОЮЗА ПИСАТЕЛЕЙ СССР,  
ПРАВЛЕНИЕ СОЮЗА ПИСАТЕЛЕЙ РСФСР,  
ПРАВЛЕНИЕ МОСКОВСКОЙ ОРГАНИЗАЦИИ СП РСФСР,  
КОЛЛЕКТИВ ЖУРНАЛА «ИНОСТРАННАЯ ЛИТЕРАТУРА»,  
КОЛЛЕКТИВ ЖУРНАЛА «СОВЕТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА НА ИНОСТРАННЫХ ЯЗЫКАХ»