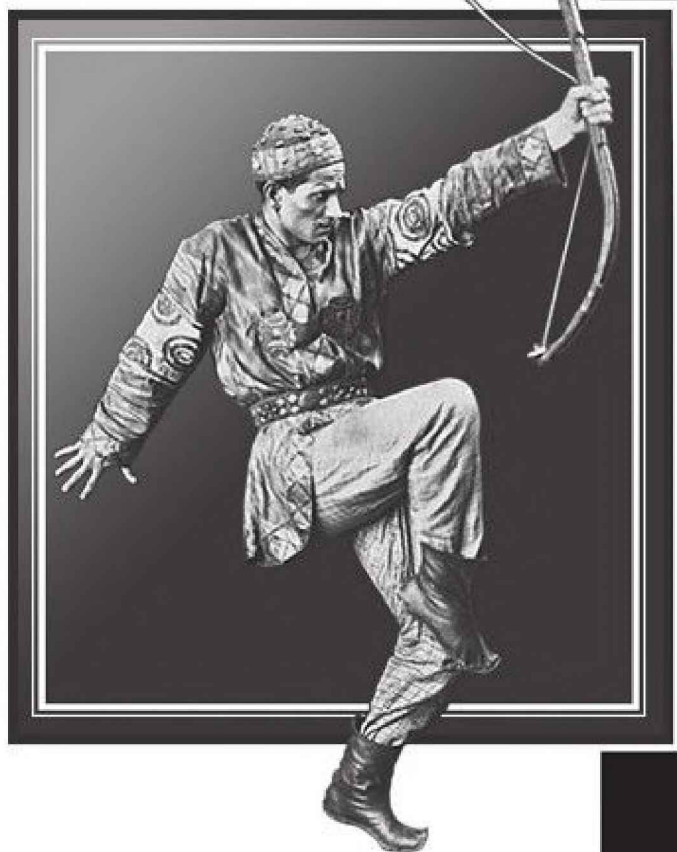


НАУЧНАЯ БИБЛИОТЕКА

Ирина  
Шевеленко



МОДЕРНИЗМ  
КАК АРХАИЗМ

Национализм и поиски модернистской эстетики в России

Ирина Шевеленко

# **Модернизм как арханизм**

## **Национализм и поиски модернистской эстетики в России**

Новое литературное обозрение

Москва  
2017



УДК 7.036(47+57)“1898/1917”  
ББК 87.823.223.0(2)53

*НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ*  
*Научное приложение. Вып. CLXIII*

**Ирина Шевеленко**

Модернизм как архаизм: Национализм и поиски модернистской эстетики в России / Ирина Шевеленко. — М.: Новое литературное обозрение, 2017.

Книга посвящена интерпретации взаимодействия эстетических поисков русского модернизма и нациестроительных идей и интересов, складывающихся в образованном сообществе в поздний имперский период. Она охватывает время от формирования группы «Мир искусства» (1898) до периода Первой мировой войны и включает в свой анализ сферы изобразительного искусства, литературы, музыки и театра. Основным объектом интерпретации в книге является метадискурс русского модернизма — критика, эссеистика и программные декларации, в которых происходило формирование представления о «национальном» в сфере эстетической. Зависимость русской культурной традиции последних двух столетий от Запада, став источником напряжения и внутреннего конфликта в «эпоху национализма», приводила идеологов и практиков модернизма к поискам способов актуализации автохтонных (народных, допетровских, низовых) традиций и к

провозглашению возврата к «национальным корням» как содержательного смысла эстетического эксперимента. Этот акт культурного конструктивизма имел существенное значение как для художественной, так и для интеллектуальной истории России; его анализ меняет представление о культурной динамике позднего имперского периода и о месте в ней экспериментального искусства.

*На обложке:*

*Адольф Больм в роли Главного воина в балете  
«Половецкие пляски» (Париж, 1909). Фото: Петр  
Шумов (Pierre Choumoff)*

*Павильон России на Всемирной выставке 1900 года в  
Париже, Кустарный отдел, здание церкви.*

*Источник: L'Illustration, 1900, 5 Mai*

ISBN 978-5-4448-0803-0

© И. Д. Шевеленко, 2017

© ООО «Новое литературное обозрение», 2017



# Содержание

## ПРЕДИСЛОВИЕ

## ВВЕДЕНИЕ

Модернизм и архаизм

Империя, нация, национализм: понятия и интерпретации

Цели и структура книги

## ГЛАВА 1. ИМПЕРИЯ, НАЦИЯ И ПАРАДИГМА ЭСТЕТИЧЕСКОГО НАЦИОНАЛИЗМА

Россия на Всемирной выставке 1900 года в Париже

Нарратив «национального поворота»

## ГЛАВА 2. «МИР ИСКУССТВА»: КОСМОПОЛИТИЗМ И «НАРОДНИЧАНИЕ»

## ГЛАВА 3. «РИМСКАЯ НАЦИОНАЛЬНАЯ ИДЕЯ»

Альтернативное зрение, или Век империи

«Кто мы?»: русско-японская война в публицистике модернистского круга

«Революция и нация»

Лики мифотворчества

Призрак панславизма

## ГЛАВА 4. «РУССКИЙ АРХАИЗМ»

«Одежда скифа», или Преждевременный эпилог

(При)шествие Аполлона

Аполлон в половецком стане

«Русский архаизм»

## ГЛАВА 5. «СУЗДАЛЬСКИЕ БОГОМАЗЫ», «НОВГОРОДСКОЕ КВАТРОЧЕНТО» И РУССКИЙ АВАНГАРД

Отрасль кустарного производства

«Иконная Помпея»

«Новое Русское Национальное Искусство»

ЭПИЛОГ

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

ИЛЛЮСТРАЦИИ

SUMMARY



# ПРЕДИСЛОВИЕ

Работа над этой книгой продолжалась, с перерывами, более десяти лет. Этот процесс был связан для меня с постепенным изменением взгляда на материал, которому посвящена книга, и, как следствие, с освоением новой исследовательской оптики. Оглядываясь назад, я понимаю, что уже невозможно восстановить порядок и сравнительную значимость разнообразных импульсов, сыгравших роль в развитии замысла этой книги. Многие из них, несомненно, шли от книг, ссылки на которые читатель найдет в работе. Другие шли от времени за окном, которое менялось, но аналитически осмыслить собственную зависимость от него мне не под силу. Не менее важны были и те, которые невозможно зафиксировать в виде библиографической сноски или атрибутировать невнятному гулу времени. Мне хочется выразить здесь признательность тем людям, которые на разных этапах работы оказывались слушателями и читателями различных частей рукописи, и тем организациям, благодаря поддержке которых у меня были время и условия для работы над книгой.

Исключительное значение для складывания замысла книги имела полуторагодовая исследовательская стипендия Фонда Александра фон Гумбольдта (Alexander von Humboldt-Stiftung, Германия) в 2005–2006 годах. Работа в фондах Баварской национальной библиотеки и библиотеки

Института истории искусств в Мюнхене позволила собрать бóльшую часть первичного материала, а также познакомиться со значительным корпусом исследовательской литературы. Я признательна Оге Ханзен-Лёве (Aage Hansen-Löve) не только за возможность аффилиации со Славянским институтом Мюнхенского университета в период Гумбольдтовской стипендии, но и за его предложение опубликовать первую статью, связанную с проектом, в редактируемом им «Wiener Slawistischer Almanach»<sup>1</sup>. Как оказалось, она уже содержала краткий очерк тех сюжетов, которые в последующие десять лет, разрастаясь и усложняясь, сформировали костяк этой книги. Несколько докладов, прочитанных на конференциях и семинарах в этот же период, дали мне бесценную возможность услышать первые реакции на материал и его интерпретацию, и я признательна всем, кто был среди моих слушателей. Конференция, организованная Тартуским и Хельсинкским университетами в сентябре 2005 года, «Век нынешний и век минувший: культурная рефлексия прошедшей эпохи» (Тарту), была первым таким форумом; я благодарна Любви Киселевой за приглашение участвовать в конференции, а впоследствии за возможность опубликовать в ее итоговом сборнике статью, которая дала начало разработке материала заключительной главы этой книги<sup>2</sup>. Мне хочется выразить признательность Петеру Альбергу Йенсену и Анне Юнггрен (Стокгольмский университет), Сюзанне Витт (Упсальский университет), Федору Полякову (Венский университет) и Георгу Витте (Свободный университет в Берлине) за приглашения представить первые результаты работы над проектом на университетских семинарах в 2005–2006 годах.

Я смогла вернуться к активной работе над проектом в середине 2009 года, и три главы книги (первая, вторая и пятая) были в основном закончены осенью 2011 года. В этот период поддержка Исследовательского фонда Висконсинского университета в Мэдисоне (Wisconsin Alumni Research Foundation) позволила мне посвятить два лета интенсивной работе. Я признательна редакторам и анонимным рецензентам журнала «Ab Imperio», где была напечатана в 2009 году одна из связанных с проектом статей, материал которой затем вошел в первую, вторую и третью главы книги<sup>3</sup>; их отзывы помогли мне в дальнейшей разработке общей концепции книги. Среди конференций, на которых я представляла в этот период части проекта, особое значение имела конференция «Внутренняя колонизация России», организованная Дирком Уффельманном (Dirk Uffelman) и Александром Эткиндо в Университете Пассау (Германия) весной 2010 года. Она оказалась важным стимулом для складывания концепции первой главы книги, в немалой степени благодаря заинтересованной реакции на доклад многих участников конференции. Ранняя версия первой части этой главы появилась как статья в сборнике, изданном по итогам конференции<sup>4</sup>; редакторские замечания Ильи Кукулина и Александра Эткинда были чрезвычайно полезны при ее доработке.

Весной 2012 года стипендия Института гуманитарных исследований (Institute for Research in the Humanities) Висконсинского университета освободила меня от преподавания на семестр, что позволило начать работу над новыми главами, а университетский Vilas Associates Award в 2012-2014 годах дал возможность посвятить два лета чтению

исследовательской литературы и сбору дополнительного материала как для уже в основном написанных, так и для находящихся в стадии разработки глав. Последняя глава книги в сокращенном варианте была тогда же опубликована в журнале «Новое литературное обозрение»<sup>5</sup>; мне хочется поблагодарить Дмитрия Харитонова, редактора исторического отдела журнала, за его помощь в работе над текстом. Наконец, академический отпуск, предоставленный Висконсинским университетом в 2014/15 году, дал мне возможность написать почти целиком две центральные главы книги (третью и четвертую), которые были окончательно доработаны в первой половине 2016 года. Один из разделов третьей главы книги появился с сокращениями в виде отдельной статьи в «Блоковском сборнике», и я признательна редактору тома Леа Пильд за приглашение принять в нем участие<sup>6</sup>.

Я не смогу назвать всех тех, общение с кем имело значение для хода работы над этой книгой, чей интерес к ее темам помогал вновь и вновь проговаривать и передумывать собственные аргументы. Тем не менее мне хочется поблагодарить нескольких моих коллег и друзей, чье внимание к этому проекту или отклики на отдельные его части были лучшим стимулом для его продолжения и завершения: Евгения Берштейна, Аркадия Блюмбаума, Эдуарда Вайсбанда, Майкла Куничику (Michael Kunichika), Романа Лейбова, Александра Огдена (Alexander Ogden), Ирину Паперно, Кирилла Постоутенко, Габриэллу Сафран (Gabriella Safran), Александра Семенова, Лазаря Флейшмана и Ольгу Хейсти (Olga Hasty).

На протяжении последних восьми лет очень

важной для меня была поддержка моих коллег по Славянской кафедре Висконсинского университета: Дэвида Бетеа (David Bethea), Манон ван де Вотер (Manon van de Water), Александра Долинина, Дэвида Дэнахера (David Danaher), Джудит Корнблатт (Judith Kornblatt), Галины Лапиной, Томислава Лонгиновича, Эндрю Рейнолдса (Andrew Reynolds), Анны Тумаркиной, Дженнифер Тышлер (Jennifer Tishler), Халины Филипович (Halina Filipowicz).

Я сердечно и безгранично благодарна за неизменную поддержку моим родителям, Эрнестине Рейнгольд и Даниэлю Шевеленко, никогда не забывавшим со всей строгостью спросить меня о том, когда же наконец будет закончена книга.

Моей семье, которая сложилась в годы работы над книгой, эта книга посвящается.



# ВВЕДЕНИЕ

...русская народность есть точно такая же на Руси специальность, как санскритский язык или греческие древности.

*Ф. И. Буслаев. Русский богатырский эпос (1862)*

В столовой она оклеила стены лубочными картинками, повесила лапти и серпы, поставила в углу косу и грабли, и получилась столовая в русском вкусе.

*А. П. Чехов. Попрыгунья (1891)*

Никого особенно не удивило, что Штруп между прочими увлечениями стал заниматься и русской стариной; что к нему стали ходить то речистые в немецком платье, то старые «от божества» в длиннополых полукафтанах, но одинаково плутоватые торговцы с рукописями, иконами, старинными материями, поддельным литьем; что он стал интересоваться древним пением, читать Смоленского, Разумовского и Металлова, ходить иногда слушать пение на Николаевскую и, наконец, сам, под руководством какого-то рябого певчего, выучивать крюки. «Мне совершенно был незнаком этот закоулок мирового духа», — повторял Штруп...

*М. А. Кузмин. Крылья (1906)*

Три эпиграфа, приведенных выше, пунктирно обозначают те стадии, через которые в поздний имперский период прошла образованная прослойка русского общества в своем отношении к культурным традициям низших классов. Начиная по крайней мере с 1840-х годов бурное развитие этнографии как

имперской науки о «подчиненных» народах, которые необходимо «цивилизовать», в условиях Российской империи привело к включению в сферу интересов этнографов русского простонародья наряду с инородцами<sup>7</sup>. Деятельность Русского географического общества, а также целой плеяды фольклористов, сформировавшихся под влиянием немецкой «мифологической школы» в период, непосредственно предшествовавший Великим реформам, дала особенно плодотворные всходы после начала реформ<sup>8</sup>. Рассуждения о природе социокультурных различий внутри русского этноконфессионального сообщества и рефлексия над культурным статусом образованного класса в этом сообществе заняли существенное место в дискуссионном поле. Крайности интеллектуальных позиций славянофильства и западничества предшествующего периода плохо подходили в качестве основания для программы позитивных практических действий, и в повестке дня появилась задача очертить параметры новой программы. Пытаясь сформулировать те вызовы, на которые она должна была отвечать, крупнейший филолог, фольклорист и этнограф этого поколения Федор Буслаев, в частности, писал:

Мы живем и действуем в эпоху, когда уважение к человеческому достоинству вообще, независимо от сословных и иерархических преданий, дает новое направление и политике, и философии, и легкой литературе, направление, определяемое национальными и вообще этнографическими условиями страны. <...> Для одних деятелей это необъятное поприще теоретических исследований по народности, в самом обширном ее значении,



начиная от мифологии и религии до мельчайших условий быта семейного и домашнего; для других — такое же широкое поприще практических начинаний на пользу всем и каждому. Как бы различны ни казались с первого взгляда эти стремления теоретиков и практиков, но в существе своем они идут по одному направлению и ведут к одной и той же цели, к подчинению эгоистической личности насущным интересам народа, не только материальным, но и особенно духовным. Заботливое собирание и теоретическое изучение народных преданий, песен, пословиц, легенд не есть явление изолированное от разнообразных идей политических и вообще практических нашего времени: это один из моментов той же дружной деятельности, которая освобождает рабов от крепостного ярма, отнимает у монополии права обогащаться за счет бедствующих масс, ниспровергает застарелые касты и, распространяя повсеместно грамотность, отбирает у них вековые привилегии на исключительную образованность<sup>9</sup>.

Изучение народной культуры, таким образом, оказывалось включенным в обширный проект модернизации, все рефлексy которого были связаны общей прагматикой — стремлением к расшатыванию жесткой социальной иерархии, к гомогенизации общества, к формированию представления о наpоде-нации как сообществе, в пользу интересов которого свободная личность жертвует частью своего эгоистического «суверенитета». Фольклорное собирательство должно было занять в рамках

описанной «дружной деятельности» важную нишу, однако Буслаев скептически оценивал готовность образованной прослойки осваивать то знание, доступ к которому открывали фольклористы. Откликаясь в 1862 году на только что появившиеся собрания народных песен П. В. Киреевского и П. Н. Рыбникова, он с пессимистической иронией отмечал, что у этих изданий было мало шансов быть прочитанными публикой, за исключением узкого круга ученых специалистов по «русской народности». Причины этого исследователь видел в чувстве культурной неполноценности, неуверенности в собственном культурном статусе, свойственном образованному классу в России:

...для того чтобы свободно и разумно предаться наивным интересам народного быта и без пристрастия, но с должным уважением внести их в круг своих просвещенных интересов, публика должна быть столько тверда и уверена в своем образовании, чтоб не бояться компрометировать свою барскую чопорность мужицкими словами и понятиями, как этого не боится публика финляндская, искренно благоговеющая перед национальными песнями своей «Калевалы», или публика немецкая, покровительствующая распространению в школьном обучении народного эпоса и даже мифической старины немецких племен, не имея никаких поводов заподозривать в отсталости тех специалистов, которые заявляют права немецкой старины в современной образованности<sup>10</sup>.

Буслаев, таким образом, констатировал, что

включение народной традиции в свой культурный универсум интуитивно ощущалось образованными слоями как угроза их собственной культурной идентичности<sup>11</sup>. Последняя была укоренена в акте «европеизации», понятом как отказ от прежней линии культурной преемственности; мысль о возвращении к этой линии, имевшей продолжение лишь в культуре низших классов, вызывала отторжение; его последствия воспринимались как потенциально «компрометирующие».

Однако интеллектуальная и культурная атмосфера пореформенной России менялась стремительно<sup>12</sup>, и то, что представлялось «компрометирующим» совсем недавно, оказывалось в изменявшихся условиях стратегическим ресурсом для самоутверждения новых групп внутри образованного сообщества. Именно обращение к народной теме помогло новому поколению русских художников и композиторов добиться прорыва в повышении культурного статуса живописи и музыки в России во второй половине XIX века<sup>13</sup>: и передвижники, и композиторы «Могучей кучки», а затем и Абрамцевский кружок, по-разному трактуя «народность», основывали свою эстетическую программу на возможностях, которые давал новый круг тематических и стилистических референций. Однако ничто не воплотило дух эпохи более наглядно, чем «русский стиль» в архитектуре и прикладном искусстве, начавший бурно развиваться в 1870-е годы и достигший своего расцвета в 1880–1890-е годы, при Александре III. Внедрение форм допетровской архитектуры в современное храмовое и гражданское строительство сопровождалось «фольклоризацией» этих форм, то есть, с одной стороны, включением в них эстетизированных элементов крестьянской архитектуры, а с другой — смешением понятий

«народного» и «допетровского» на уровне дискурса. Поощрение государством широкого распространения «русского стиля» знаменовало появление нового игрока на поле эстетического национализма: это был Двор и государственная бюрократия, для которых эксплуатация допетровских и народных эстетических форм становилась одним из инструментов национализации монархии<sup>14</sup>. Масштабы предпринятого проекта были впечатляющими:

Постройки в русском стиле сооружаются в городах и в деревнях, в центральных районах и на окраинах. Русский стиль господствует в массовой застройке. Это стиль крестьянской архитектуры и архитектуры городских окраин. В русском стиле в городах возводятся общественные и административные здания, которые составляют украшение центральных районов, богатые особняки, доходные дома всех рангов. В русском стиле строятся дома в дачных, фабричных и железнодорожных поселках, усадебные комплексы и загородные дома<sup>15</sup>.

За изменением архитектурного облика русских городов шло изменение эстетики всей повседневной среды обитания их жителей:

Наряду с прикладным искусством, связанным с церковью, русский стиль развивается и получает распространение во всех разновидностях гражданского прикладного искусства. К ним принадлежит архитектура малых форм <...> мебель, осветительная арматура, посуда, обои, печи,

ткани — все, что связано с жилым и общественным интерьером. Орнаменты в русском стиле украшают обложки книг. Русский стиль распространяется в массовой дешевой продукции, связанной с упаковкой товаров, и в других памятных изделиях — адресах, альбомах, сувенирных подарочных предметах. Разнообразие изделий, в оформлении которых находит применение русский стиль, не поддается перечислению<sup>16</sup>.

Стремительному распространению «русского стиля» сопутствовало третирование его как безвкусицы и пародирование увлечения им. Героиня чеховской «Попрыгуньи», украшавшая интерьер своей столовой предметами крестьянского быта, была комична для тогдашнего читателя совсем иначе, чем для читателя современного: первый узнавал в гипертрофии ее «народничества» себя и свои собственные пристрастия. Отдал дань тем же вкусам и сам автор рассказа. Как указывает Е. И. Кириченко, в ялтинском Доме-музее Чехова находится один из экземпляров кресла работы В. П. Шутова: спинка его представляет собой дугу (деталь конской упряжи), на которой славянской вязью вырезана пословица «Тише едешь — дальше будешь», подлокотниками служат два топора, а на задней части сиденья лежат вырезанные из дерева рукавицы (ил. 1). Такое же кресло было приобретено для личной коллекции Александром III<sup>17</sup>. Осип Мандельштам вспоминал в «Шуме времени» о подобном, уже ставшем предметом массового производства, «дубовом кустарном кресле с балалайкой и рукавицей и надписью на дужке “Тише едешь — дальше будешь”» в кабинете своего отца<sup>18</sup>.

Бум интереса к народной культуре в начале XX

века, по сравнению с предшествующим периодом, питался более ясно отрефлексированными нациестроительными идеями, с одной стороны, и идеями социальной трансформации, с другой. Для обеих тенденций императив синтеза новой единой культуры, который должны были осуществить образованные слои на основе изучения и избирательного усвоения автохтонной (народной) традиции, оказывался центральным. Отсюда происходило требование знания о народе «из первых рук», ненадолго превращавшее многих деятелей русской модернистской культуры в самозванных этнографов и археологов<sup>19</sup>. Герой романа М. Кузмина «Крылья», действие которого происходит во время революции 1905 года, интеллигент, эстет и гомосексуал, оказывался еще и любителем «русской старины» — интерес, который он делил с автором<sup>20</sup>. Открывая для себя этот «закоулок мирового духа», он выступал агентом чаемого культурного синтеза: наслаждение рафинированным искусством итальянской оперы и древним пением по крюкам, европейский вкус и любовь к формам народной культуры бесконфликтно соединялись в его сознании.

Как проявление общественного настроения периода революции эта гибкость вкусовых пристрастий была симптоматична. Однако в целом сосуществование двух культурных парадигм — русско-европейской и автохтонной — не было беспроблемным и бесконфликтным практически никогда. Три эпиграфа, приведенные в начале, можно интерпретировать не только как диахронную цепочку, но и как характеристики тенденций в восприятии образованным классом наследия народной культуры, которые синхронно сосуществовали на протяжении всего позднего имперского периода. Действительно, и

отношение к нему как к источнику угрозы европейской идентичности образованного сословия, и поверхностную эксплуатацию внешних форм традиционной культуры, и стремление осмыслить культурное наследие домодерного периода как основание современной «национальной» эстетики — все это можно наблюдать на любом хронологическом срезе русской культурной истории с середины XIX века. Более того, эти разнонаправленные тенденции продолжили свою жизнь и далее, и на протяжении XX века по-разному идеологизировались различными группами внутри образованного сообщества.

В центре нашего внимания в этой книге будут явления по преимуществу представляющие третью из перечисленных тенденций, точнее ее рефлекс в эстетической идеологии, критике и практике русского модернизма. Она, однако, не существует в изоляции от первых двух, более того — ее самоопределение происходит в полемике с ними, что делает естественным включение их в поле анализа по мере необходимости. Прежде чем сформулировать цели нашего анализа, обратимся к некоторым ключевым понятиям, которые далее будут использоваться в книге.





# Модернизм и архаизм

Для исследователя русской культуры понятия «архаизм» и «архаисты» прежде всего ассоциируются с идейно-литературной группой начала XIX века, сложившейся вокруг А. С. Шишкова и Беседы любителей русского слова. Мало кто помнит, что эту группу никто не называл архаистами вплоть до середины 1920-х годов: современники именовали их «славенороссами» (по названию пропагандируемой ими версии русского литературного языка — «славенороссийского») или же, иронически, «варягороссами»; позже их могли называть «шишковистами». Архаистами их впервые назвал Ю. Н. Тынянов в своей статье «Архаисты и Пушкин» (1927), хотя, возможно, в кружковом обиходе формалистов такое определение появилось несколько раньше. Название сборника статей Тынянова «Архаисты и новаторы» (1929) закрепило использование этого термина в историко-литературном поле. Первоначально, по свидетельству В. Б. Шкловского, название сборника было иным: «Архаисты — новаторы»<sup>21</sup>. Именно оно ясно указывало на источник самого термина в языке русских формалистов — на дискурс литературной, художественной и музыкальной критики 1900–1910-х годов, в котором понятие архаизма служило одной из типичных характеристик новаторской эстетики, апеллирующей к домодерным источникам. Перенеся это понятие в поле истории литературы, Тынянов

экстраполировал рамку эстетических полемик модернизма на эпоху столетней давности. Это было особенно легко и естественно сделать по одной причине: в полемике шишковистов с карамзинистами разыгрывалась та же идейная карта национализма<sup>22</sup>, что и в значительной части рассуждений об архаистической эстетике в начале XX века в России.

Понятие архаизма в целом широко использовалось как в русской, так и в западноевропейской модернистской критике; оно было одним из удобных инструментов концептуализации новаторства как обращения к более широкому спектру традиций, чем предполагала эстетическая культура XIX века. Эти традиции могли быть экзотическими (инокультурными), древними или маргинальными (внекультурными с точки зрения предшествующей традиции), но у них была общая функция внутри модернизма: они предоставляли в распоряжение художника-экспериментатора новый набор художественных техник, новое отношение к материалу и, часто, новый взгляд на место эстетического объекта в социокультурном пространстве.

При таком понимании архаизм был явлением инклюзивным и аморфным. Как справедливо отмечал Нильс О. Нильссон, он «не существовал как школа и не имел определенной программы»<sup>23</sup>. Специфика развития архаистических эстетик в русском модернизме состояла, однако, в том, что, наследуя протомодернистским ревайвалистским<sup>24</sup> тенденциям, они уже в 1900-е годы и на уровне творческой прагматики, и на уровне рецепции оказались преимущественно связанными с проектом эстетического национализма. Из достаточно обширного референтного поля, к которому могли

отсылать модернистские эксперименты с архаическим, наиболее активно задействованным оказался небольшой сегмент — сегмент референций к «русским» («исконным», «народным») традициям: «У всех поэтов и художников, которые ориентировались на “архаичное” и “первобытное”, доминируют поиски новых форм как выражения русской самобытности в европейских дискуссиях о новом искусстве»<sup>25</sup>.

Вопрос о том, почему русский модернизм, западническая ориентация которого в первый период его существования не вызывает сомнений, придал затем столь «специализированное» направление архаистической эстетики и почему сама эта эстетика заняла столь существенное место в творческой практике самых разных лагерей модернизма, никогда не ставился в исследовательской литературе в столь общей форме. Вместе с тем в последние двадцать пять лет появился целый ряд исследований различных аспектов модернистской архаистической эстетики в России, прежде всего — в живописи, музыке и архитектуре, и ко многим из них мы будем обращаться в последующих главах<sup>26</sup>. Эти исследования не только продемонстрировали значимость модернистского архаизма как явления, но и указали на некоторые особенности эстетической идеологии, сопутствовавшей этому направлению, — в частности, на повторяющиеся утверждения об автохтонном, не связанном с западной традицией, происхождении русского экспериментального искусства.

До сих пор исследователи русского модернизма (мы включаем в это понятие все тенденции «нового искусства», от символизма до авангарда) лишь sporadически соплакали архаистические тенденции в нем с более широким фоном русской

интеллектуальной и культурной истории позднего имперского периода. Соответственно, ни термины, в которых описывают эту эпоху историки империи, ни общие теоретические представления о динамике развития национальных проектов в современных империях не включались в аналитический инструментарий исследований, посвященных эстетическим идеологиям и практикам модернизма. На наш взгляд, это ограничивало возможность осмысления многих явлений эстетического ряда в актуальном для них, хотя и внеэстетическом, контексте. То, что в фокусе большинства работ, как правило, оказывались явления лишь одного, иногда двух искусств (живописи, архитектуры, музыки, театра или литературы), было дополнительным ограничивающим фактором, не позволявшим сопоставить тенденции в различных искусствах и отраслях критики. Наконец, за небольшими исключениями, в существующих исследованиях явное предпочтение отдавалось анализу художественной формы тех или иных произведений как главному свидетельству определенной эстетической интенции. Дискурсивные практики (аналитические или декларативные высказывания художников и критиков), связанные с формулированием смысла практик эстетических, рассматривались лишь как вспомогательный материал.

В нашей работе именно последние составляют критическую массу материала. Это позволяет включить в рассмотрение явления разных сфер искусства и литературы, оставаясь при этом на территории преимущественно текстуального анализа, то есть анализа понятий и представлений, которые ложились в основу интерпретации эстетических практик и критиками, и самими художниками.



# **Империя, нация, национализм: понятия и интерпретации**

Разговор о национализме как о существенном факторе эстетических поисков русского модернизма невозможно начать, не определившись со значением нескольких ключевых понятий. Узус таких понятий, как «империя», «нация», «национализм», и их дериватов эволюционировал на протяжении последних двух столетий, меняя и содержательные характеристики, и оценочную окраску. В качестве рабочей рамки, определяющей ключевые различия между империей и нацией в интересующий нас исторический период, мы принимаем формулировку Джейн Бёрбанк и Фредерика Купера:

Империи — это крупные политические образования, нацеленные на экспансию, либо хранящие память о территориальной экспансии, это государственные образования, которые практикуют принципы различия и иерархии в процессе инкорпорации нового населения. В основе национального государства, напротив, лежит идея единого народа, живущего на единой территории и мыслящего себя как особое политическое сообщество. Национальное государство провозглашает общность своего народа, даже

если действительность выглядит более сложной; имперское же государство декларирует неравенство различных групп населения. Оба типа государств настаивают на подчинении населения институтам власти, однако национальное государство стремится к гомогенизации населения внутри его границ и к исключению тех, кто не вписывается в этот проект, тогда как империя захватывает и включает, обычно принудительно, группы населения, различие которых эксплицитно конституируется под ее властью. Понятие империи подразумевает, что разные народы или группы населения внутри политического образования будут управляться по-разному<sup>27</sup>.

Описанные политические модели и стоящие за ними ценности оказываются в модерный период в тесном контакте и, сосуществуя, создают вызовы друг для друга. Центральное место среди этих вызовов принадлежит национализму.

В исследовательской литературе, посвященной теории национализма, за последние тридцать-сорок лет было предложено несколько объяснительных моделей исторического формирования современных наций и идеологий национализма<sup>28</sup>. На этом фоне в последние десять-пятнадцать лет стала бурно развиваться отрасль имперских исследований, анализирующих механизмы адаптации империй как политических и культурных сообществ в эпоху национализма<sup>29</sup>. Литература вопроса столь обширна, что дать ее сколько-нибудь адекватный дайджест здесь не представляется возможным. Однако ряд понятий, используемых в этой литературе, и ряд концепций, предложенных в ней, являются

значимыми и для объяснения особенностей формирования русского национализма в недрах империи, и для интерпретации рефлексов этого процесса в сфере эстетической.

Многообразие объяснительных теорий формирования современных наций и национализмов, с одной стороны, вызвано чрезвычайной пестротой реального исторического материала, сопротивляющегося единой и непротиворечивой концептуализации. С другой стороны, оно объясняется постоянным смещением точки зрения историков на материал и изменением самого материала, поскольку сами исследователи находятся внутри эпохи национализма, являются свидетелями мутаций, которые он претерпевает от десятилетия к десятилетию, а это не может не бросать отсвета и на предыдущую его историю. Наконец, объяснительный потенциал любой теории ограничен, и потому многие из них не столько отрицают друг друга, сколько дополняют. Одни исследователи сосредотачивают свое внимание на обосновании уникальности современного феномена нации, его качественного несходства с этническими, религиозными или государственными сообществами, существовавшими прежде<sup>30</sup>; другие, напротив, заняты выяснением элементов преемственности современной нации как типа сообщества по отношению к доимперским сообществам<sup>31</sup> или же стремятся классифицировать современные нации и национализмы по типу их исторического формирования<sup>32</sup>.

Материалу русской истории принадлежит скромное место в той фактографической базе, на которую опирается современная теоретическая литература о национализме. Тем не менее ряд положений, введенных в этой литературе, приложимы



к русскому материалу и достаточно широко используются историками Российской империи при рассмотрении исторических процессов, происходивших на ее пространстве в модерный период.

Суммируя современные представления о генезисе национализма, Энтони Смит пишет:

Историки могут расходиться в определении точной даты рождения национализма, но представителям социологии кажется очевидным: национализм — это современное движение и идеология, которое возникло во второй половине восемнадцатого века в Западной Европе и Америке и которое, достигнув своего апогея в двух мировых войнах, начинает клониться к упадку, открывая дорогу новым глобальным силам, выходящим за рамки национальных государств<sup>33</sup>.

Притом что среди историков национализма этот тезис может вызывать известные разногласия<sup>34</sup>, большинство из них признает существование значимого качественного различия между предшествующими типами этноконфессиональных сообществ и теми сообществами, которые складываются в модерный период как нации и по отношению к которым национализм выступает как консолидирующее начало. Начало «эпохи национализма» совпадает, таким образом, с переходом к капитализму и к формированию новых, демократических, форм государственного устройства. Дать удовлетворительное определение нации до сих пор никому не удалось<sup>35</sup>, поэтому по-прежнему приходится, вслед за Бенедиктом Андерсоном,

ограничиваться определением ее как одного из видов «воображаемых сообществ». Нация — это такое «воображаемое сообщество», для каждого (в идеале) члена которого его идентичность как члена данного сообщества является наиболее существенной, базовой, по отношению ко всем иным идентичностям (религиозной, этнической, локальной, классовой, семейной, профессиональной и т. д.). Принятие же индивидуумом первичности для себя именно национальной идентичности поддерживается режимом национализма, исторические проявления которого столь многообразны, что определить это понятие в нейтральных терминах чрезвычайно трудно, не впадая в тавтологию: национализм — это осознание и выражение индивидуумом своей лояльности или исключительной приверженности данной нации. В масштабах социума национализм может проявляться как стремление к конгруэнтности «этнических территорий» и политических образований, то есть к созданию национальных государств или автономий (политический национализм), а также как стремление к поддержанию системы «национальной культуры» в качестве главного медиатора национальной идентичности (культурный национализм)<sup>36</sup>. И в том и в другом случае национализм отдает дань конструированию свойственного данной нации «позитивного» отличия от других, что в крайних своих формах ведет к более или менее воинственным идеологиям национальной исключительности.

Окончательная кристаллизация национализмов в Европе происходит к концу XIX века, причем к этому времени здесь складывается два принципиально разных типа национальных сообществ: с одной стороны, это национальные государства, с другой —

национальные сообщества, которые не имеют своего государства, хотя могут обладать определенной автономией, культурной и даже политической, в рамках других государств. Понятно, что векторы национализмов у этих двух групп оказываются различными, и именно для второй группы характерно максимальное сближение понятий «нация» и «этнос» — по крайней мере, до тех пор, пока они не обретают своей государственности<sup>37</sup>.

«Старые нации» Европы, в терминологии Сетон-Уотсона<sup>38</sup>, к которым он относит и русских, вступают в эпоху национализма уже имея некоторую историю протонациональной государственности. Наблюдения над историей формирования этих наций приводят теоретиков национализма к выводу, что ни изначальная этническая гомогенность, ни изначальная общность языка не являются необходимыми предпосылками для формирования наций. Однако *идея* этнического, а особенно языкового единства оказывается часто важнейшим элементом *процесса* формирования нации, по крайней мере в Европе. Поскольку и язык, и этничность понимаются как феномены «исконные», возникающие национальные сообщества получают возможность легитимизировать себя как *традиционные*, то есть отрицать свою новизну. Для поддержания такого статуса они нуждаются в нарративах о прошлом и традициях, актуальность которых должна закрепляться современными практиками (ритуалами, праздниками и пр.). Эрик Хобсбаум называет этот процесс исторической автолегитимации современных наций «изобретением традиции», а годы 1870–1914 в Европе описывает как эпоху «массового производства традиций»<sup>39</sup>, то есть экстенсивного целенаправленного создания нарративов и «обычаев»,

благодаря которым у новых наций появляется уходящая в глубь веков система традиций и «национальная история».

Этому процессу предшествует и сопутствует еще один: нация складывается лишь тогда, когда между элитами и населением устанавливается стабильная система коммуникации, первоначально хотя бы односторонняя. Ее возможность обеспечивает лишь общий, то есть понятный всем язык. Именно процесс складывания наций индуцирует стремительное возвышение статуса *языка* как такового в новых сообществах (первоначально того языка, которому выпадает роль общего средства коммуникации) — процесс, который приводит к тому, что Бенедикт Андерсон называет «филологической революцией» XIX века<sup>40</sup>. Происходит выделение и кодификация определенного диалекта как языковой нормы; на этом фоне идет интенсивное собирание фольклора, ибо он отражает «глубину» и «широту» языковой традиции, а кроме того укрепляет новые нации в сознании своей древности; создаются обширные словари; растет грамотность, а значит ширится читательский рынок. Наступает звездный час литературы, которая осмысливается как высшая форма существования национального языка и в силу этого как бы аккумулирует национальную уникальность. Другие искусства — где быстрее, где медленнее (в России этот процесс сильно затягивается) — также добиваются статуса национально значимых и включаются в процесс изобретения национальной традиции<sup>41</sup>.

Эрнест Геллнер несколько иначе описывает процесс возвышения литературы и искусств в ходе формирования наций<sup>42</sup>. Связывая последний с переходом европейских обществ от аграрной

культуры к культуре индустриализма, он показывает, что для успешности этого процесса оказывается необходимой новая форма коллективной идентичности, которая бы «надстраивалась» над прежней локальной (определяемой местом жительства), конфессиональной и сословной идентичностью. Эту новую форму идентичности предлагает конструкт «высокой культуры», создаваемый усилиями государства (если оно существует) и/или образованного сообщества. Доступ к «высокой культуре» программируется и контролируется государством через систему образования и другие институты, а само приобщение к ней означает для индивидуума идентификацию с нацией. (Эту схему, разумеется, можно принять, лишь оговорив, что государство в реальности не получает тотального контроля над «высокой культурой»; напротив, по мере автономизации институтов «высокой культуры», последняя начинает видеть себя хранителем и медиатором национальной идентичности, конкурирующим с государством.)

Факторы, определявшие специфику становления русского национализма, как ее описывают современные историки, можно подразделить на две группы: «факторы империи» и «факторы европеизации».

Одним из «факторов империи» являлась неопределенность географических границ, в которых русский национализм мог вообразить нацию. Историки, однако, существенно расходятся в интерпретации роли «географического» фактора в процессе формирования русского национализма. Вера Тольц, например, видит одну из ключевых причин неудачи русского национального проекта в стремлении элит вообразить национальное

государство в границах империи<sup>43</sup>. Алексей Миллер, напротив, настаивает на том, что подобный проект никогда не был центральным для русского национализма и что для представителей образованного сообщества характерно было стремление определить границы «национальной территории», отличные от границ империи<sup>44</sup>.

Другим «фактором империи» были ее домодерные корни. В силу раннего формирования сильного централизованного государства в Московской Руси и раннего начала территориальной экспансии, властные элиты Российской империи к началу современного периода не нуждались в проекте социальной мобилизации, который ассоциируется с национализмом. Система имперской бюрократии была выстроена и развивалась как система управления различиями; гомогенизация общества, которая ассоциируется с проектом национализма, потребовала бы совершенно иных принципов управления<sup>45</sup>. С конца XVIII века фактор внешнего давления (политические потрясения и изменения в Европе), а затем внутренние процессы в империи, включая развитие национализмов среди меньшинств, подталкивали властные элиты к созданию механизмов защиты сложившейся системы управления и, одновременно, к усвоению новых идеологических веяний. Начиная с царствования Николая I на уровне государственной идеологии утверждалась такая концепция политической нации, которая бы не входила в противоречие с режимом абсолютизма<sup>46</sup>. Тем самым отрицался, как неорганичный для России, путь постепенного превращения народа в субъект и источник власти, который определил процесс формирования европейских гражданских наций, как и наций Нового Света. Как показал Ричард Уортман, в

поисках формул «социальной консолидации» власть в России обратилась к домодерному периоду, а именно к XVII веку, то есть к позднему периоду существования Московского царства: в нем были найдены основания для культурно-политического мифа об органическом единстве народа и царя как основе национального бытия<sup>47</sup>. Этот миф окончательно сложился в царствование Александра III и был унаследован Николаем II<sup>48</sup>, и именно он был одним из источников эстетического ретроспективизма, известного как «русский стиль». Апелляция государственной идеологии к «народу» как социальной базе монархии, указывает Уортман, фактически потребовала исключения образованного класса России, в особенности его интеллектуальной элиты, из понимания нации<sup>49</sup>. Вера Тольц отмечает, что сходные «политики исключения» были в ходу и у различных идейных группировок внутри элиты: и славянофилы, и социалисты склонны были исключать «нетрудящиеся классы» из своего видения нации. Тольц считает это второй ключевой причиной неудачи русского национального проекта:

Они (славянофилы и социалисты. — *И. Ш.*) исключали высшие классы из понимания нации, поскольку те эксплуатировали труд и дурно обращались с представителями низших классов. Подобная позиция не только отражала существующий разрыв между высшими и низшими классами в русском обществе, но одновременно укрепляла его и фактически препятствовала процессу построения современной нации в России. В своих рассуждениях о нации славянофилы и русские социалисты переворачивали существо

аргументов нациестроителей в Европе. Немецкие романтики, чьи идеи о простом народе как носителе «национального духа» вдохновляли славянофилов, отнюдь не заходили столь далеко, чтоб исключить образованных немцев из немецкой нации. Более того, во французской традиции второй половины XIX века, имевшей влияние на русских западников, дискурс о нации описывал крестьян как не вполне французов. Чтобы превратить их во французов, была разработана подробная программа, предполагавшая усвоение ими языка и культуры Парижа<sup>50</sup>.

«Классовый подход» к определению нации, свойственный конкурирующим группам внутри российской элиты, был в значительной мере продуктом второй группы факторов, определявших специфику становления русского национализма, «факторов европеизации». Петровские реформы повлекли за собой масштабную культурную переориентацию элит, которая совпала для России с эпохой становления нации. Это затруднило на время процесс «изобретения традиции», ибо престиж референций к собственному прошлому оказался подорванным. Этого прошлого как *традиции* будто бы не было — переживание, наиболее ясно интеллектуальноотрефлексированное в первом «Философическом письме» Петра Чаадаева. На примере развития литературы, постепенно выдвигавшейся в центр новой культуры, это прекрасно видно: программные тексты русских классицистов XVIII века, отмечает В. М. Живов, свидетельствовали о том, что «новая русская литература воспринимается не как продолжение



старой русской литературы, но как продолжение литературы европейской»<sup>51</sup>. Коррективы, которые смогла внести эпоха романтизма в эту ситуацию, воспринимались последующим поколением как по существу косметические. Глядя из начала 1860-х годов, Буслаев в уже цитировавшейся работе писал:

...на Руси совершалось то, чего не бывало ни в одной из цивилизованных европейских стран: явилась светская литература, созданная из случайных, кое-как и отовсюду нахвачанных, чуждых нам элементов. Русская народность стала не основой для этой колонизованной на Руси литературы, а мишенью, в которую от времени до времени она направляла свои сатирические выстрелы, как в дикое невежество, которое надобно искоренить в конец. Было бы крайне несправедливо обвинять наших писателей последних ста лет в их антинациональном направлении: они сознательно и честно поддерживали его, будучи поставлены насильственной реформой в ложное и одностороннее отношение к своей народности. Итак, несмотря на видимое присутствие цивилизованных, европейских элементов в нашей новой литературе, она представляет собой явление чудовищное, в цивилизованных странах небывалое, потому что состоит не в симпатических, а во враждебных отношениях к народности, как пришлый завоеватель, который силою покоряет себе туземные массы, как эгоистический плантатор, который, игнорируя нравы и убеждения своих невольников, позолачивает их цепи лоском европейского комфорта<sup>52</sup>.

Таким образом, если «высокая культура», по Геллнеру, в принципе представляет собой «искусственный» плод консолидированных усилий элиты, то в России ее разрыв с традиционной культурой масс оказывался качественно усилен: референтное поле создаваемой «высокой культуры» минимально соприкасалось с традициями автохтонной культуры. Отсюда метафоризация образованного класса как «завоевателя» или «плантатора» (то есть колонизатора или поработителя) по отношению к собственному народу; отсюда практические и риторические усилия разных групп элиты в пореформенный период, направленные на сокращение культурной, а точнее — цивилизационной, дистанции между образованным классом и простонародьем. За этими усилиями стояло интуитивное ощущение, рожденное «эпохой национализма», что «высокая культура», как она сложилась в России за прошедшее столетие, не в состоянии служить консолидирующим началом, общим кодом идентичности для нации. В отсутствие политического проекта национализма, опирающегося на идею гражданской нации, усилия части творческой элиты сосредотачивались в поле культурного национализма.

Именно в этом контексте следует рассматривать поиски «национального» в русском искусстве 1860–1890-х годов: в их основе лежала установка на обновление и расширение референтного поля «высокой культуры». В него следовало теперь включить прежде вытесненное за пределы культурно значимого наследие допетровской Руси: именно в нем представлялось возможным отыскать корни общей для всех сословий традиции, преемственность с которой в современности полагалась сохранившейся

лишь в культуре низших классов. Таким образом, эпоха «массового производства традиций» открывалась в России новым витком культурной переориентации образованного класса: европеизированную версию «высокой культуры» теснил эстетический национализм, обращавшийся к автохтонным традициям. Это была одна из коллизий, доставшихся в наследство деятелям русского «нового искусства» от предшествующего периода.



# Цели и структура книги

При известном сходстве упомянутых выше эстетических тенденций с такими явлениями второй половины XIX века, как движение искусств и ремесел<sup>53</sup>, сходство это было лишь относительным. Ревайвалистское направление в Европе вдохновлялось идеей сохранения национальной и локальной уникальности (автохтонной традиции) перед лицом «универсализации» эстетических принципов и практик в модерный период, а также идеей сохранения ручного производства как основы художественной промышленности. Лишь в последней своей части и лишь применительно к прикладному искусству русское «народное направление» последних десятилетий XIX века было сходно с западноевропейскими ревайвалистскими движениями. Что касается противопоставления «исконной» традиции художественной культуре современности, то, как нам представляется, именно модификация этого аспекта ревайвалистской идеологии в русском «народном направлении» предопределила траекторию развития модернистского архаизма в начале XX века. Эта модификация была связана с идеологизацией русской автохтонной традиции как противопоставленной не современности как таковой, что было типично для движения искусств и ремесел, а эпохе западной эстетики на русской почве.

Как будет показано в последующих главах,

интеллектуальная среда, внутри которой идеи «нового искусства» первоначально развивались в русле западных тенденций, на достаточно раннем этапе пережила сильную прививку нациестроительных идей и интересов, что, в частности, подтолкнуло ее деятелей к поискам новой интерпретации целей модернистского эксперимента. Эстетическая идеология и художественная практика обратились к выработке языков, которые бы манифестировали идею «нашей художественной национальной независимости» (как сформулировал ее в 1913 году Давид Бурлюк). Объектом интереса деятелей «нового искусства» становились народные, домодерные и маргинальные традиции, в начале 1900-х годов воспринимавшиеся по инерции через призму ревайвалистской эстетики XIX века, а затем — через эстетическую призму нового западного экспериментального искусства конца XIX века (начиная с Сезанна и Гогена). При этом само это искусство — чем дальше, тем более уверенно — интерпретировалось в России как не вполне принадлежащее западной традиции, как *de facto* разрывающее с ней. Зависимость русской культурной традиции последних двух столетий от Запада, став источником напряжения и внутреннего конфликта в «эпоху национализма», приводила идеологов и практиков модернизма к поискам способов актуализации автохтонной архаики и к провозглашению возврата к «национальным корням» как содержательного смысла их собственного эстетического эксперимента. Конвергенция «экспериментаторской» и «национальной» мотивировок в толковании эстетических практик «нового искусства» призвана была заложить основания новой концепции культурной

преемственности: современное искусство через голову русской западнической традиции имперского периода обращалось к автохтонным традициям далекого прошлого. Этот акт культурного конструктивизма имел существенное значение как для художественной, так и для интеллектуальной истории России; его анализ меняет представление о культурной динамике позднего имперского периода и о месте в ней экспериментального искусства.

Притом что описанные тенденции, несомненно, наиболее ярко проявили себя в изобразительном искусстве, мы покажем, что они захватили в начале XX века все сферы экспериментального искусства и словесности, а идейные и эстетические платформы архаистической эстетики «мигрировали» из одной сферы в другую, скрепляя между собой части единого поля изобретаемой традиции. Выяснение логики формирования этого поля является центральной задачей нашей книги. Материал, который для этого привлекается, ни в коей мере не исчерпывает предмета; однако не является он и произвольным набором «case studies», где одни «кейсы» могли бы быть легко заменены на другие. Мы постарались выбрать ключевые для понимания описываемых процессов сюжеты, между которыми есть несомненные, хотя во многом не проясненные существующей литературой, связи. Решительное предпочтение в нашем анализе отдается высказываниям, хронологически принадлежащим самому описываемому периоду; ретроспективные комментарии — мемуары или аналитические заметки — используются лишь как второстепенные источники. «Верхним» хронологическим пределом нашего исследования является начало Первой мировой войны: динамика интеллектуальных процессов и роль

в них «национальных чувств» существенно трансформируются с началом войны, и их анализ потребовал бы иного подхода. Тем не менее в книгу включен материал, который по своему существу укоренен в предвоенном контексте, хотя относится уже к периоду войны.

В *первой главе* мы обращаемся к проблеме репрезентации национального в имперской ситуации рубежа XIX–XX веков. В ее *первом разделе* объектом нашего интереса оказывается экспозиция Российской империи на Всемирной выставке в Париже в 1900 году. Ее анализ позволяет, с одной стороны, оценить перспективу, в которой видели имперскую ситуацию разные группы внутри элиты, сотрудничавшие при подготовке выставки (Двор, правительство, художники), а с другой — принять во внимание альтернативные оптики обозревателей, писавших об экспозиции. Мы показываем, как обращение образованного сословия к автохтонной традиции могло, с одной стороны, служить закреплению «различий», в данном случае между элитой и русским простонародьем, а с другой — восприниматься как орудие культурной гомогенизации, как свидетельство конвергенции традиций народа и элиты. Во *втором разделе* этой главы мы обращаемся к анализу нарратива «национального поворота» в империи, предложенного в 1903 году Адрианом Праховым, в прошлом — видным деятелем Абрамцевского художественного кружка, прочно занявшим в начале XX века нишу официального пропагандиста «национализации» империи как эстетического проекта.

Во *второй главе* мы предпринимаем подробный анализ дискуссий о национализме в искусстве, происходивших в кругу группы «Мир искусства» в



ранний период ее существования (1898–1904). Важная роль, сыгранная этой группой в процессе складывания эстетической платформы русского модернизма, хорошо известна; при этом сравнительно мало внимания в исследовательской литературе было уделено связи конкурирующих эстетических тенденций внутри группы с идейными дискуссиями о «выборе традиции», о сравнительных правах имперской (западнической) и допетровской эстетики служить основанием «национального» искусства в России. Анализируя позиции Александра Бенуа, Игоря Грабаря, Сергея Дягилева, Дмитрия Философова, Ивана Билибина, мы рассматриваем противостояние «космополитизма» и «народничания» (термины Бенуа) в дискуссиях внутри «Мира искусства» как момент неустойчивого равновесия между двумя тенденциями, которое разрешается затем, после революции 1905–1907 годов, в пользу второй из них. Другим объектом анализа в этой главе становятся стратегии эмансипации национально-ориентированной архаистической модернистской эстетики от связей с «государственными тенденциями» и «ретроградными политическими упорствованиями» (Билибин), которые оказываются особенно востребованными уже в период первой русской революции.

**Третья и четвертая главы** посвящены периоду от начала русско-японской войны (1904) до середины 1910-х годов; при этом первая из глав сосредотачивается на материале литературы и идейно-эстетических дискуссий в среде литераторов, а в центре второй находится развитие эстетических идей и практик в том кругу, который связан с дягилевскими «Русскими сезонами» в Европе. Обе главы в значительной мере посвящены анализу того,

как «архаизм» из аморфной эстетической тенденции превращается в идеологический конструкт, в орудие дискурсивного «изобретения традиции» и установления новой парадигмы «национального» в искусстве и литературе.

В *первом разделе третьей главы* рассматривается альтернативное видение современности как времени заката наций и расцвета империй, предложенное Валерием Брюсовым. Это позволяет, с одной стороны, показать, каким образом эстетическая программа отражает идеологические представления и в том лагере, который условно противоположен лагерю «националистов», а с другой — при сопоставлении с материалом последующих разделов этой главы — продемонстрировать точки схождения национального и имперского воображения литераторов-модернистов. В центре *второго раздела* — роль русско-японской войны (1904–1905) в формировании дискурса национализма в модернистской и околomodернистской среде, а материалом для анализа служат преимущественно публикации в журналах «Новый путь», «Вопросы жизни» и «Весы». Военные поражения и начавшиеся на их фоне события революции 1905 года, как показывает наш анализ, осмысляются деятелями модернистского лагеря как кризис не только имперской государственности, но и европейской идентичности. Оба кризиса формируют почву, на которой оказывается востребованным теоретизирование «национального» в отвлечении от институтов государства. Отсюда тот вес, который приобретают во второй половине 1900-х годов в поле эстетической рефлексии идеи Вячеслава Иванова, к которым мы обращаемся в *третьем разделе* главы. На фоне кризиса политических институтов Иванов

разрабатывает свое ви́дение роли художника как агента социальной консолидации. Выполняя роль открывателя или воссоздателя автохтонного мифа, способного быть объединителем человеческого коллектива поверх сословных различий, художник одновременно ищет способы трансформации самого поля эстетического производства, снимая в нем разделение на творцов и зрителей. Новая эстетическая идиома, основанная на сознательном обращении к национальной архаике, и новые формы существования искусства осмысляются как инструменты преодоления современного «индивидуализма» и приближения новой эпохи «всенародного искусства». Противопоставление идеалов государства и нации, с другой стороны, приводит Иванова, как и многих мыслителей этого времени, к взгляду на религиозную конфессию (православие) как на важнейшую движущую силу социальной (национальной) трансформации, цели которой заставляют вспомнить о «свободной теократии» В. Соловьева. В *четвертом разделе* в центре внимания оказывается адаптация идей Иванова более широким литературно-критическим дискурсом и роль последнего как инструмента, с одной стороны, программирования, а с другой — концептуальной деформации архаистического направления в литературе второй половины 1900-х годов. Привлекая обширный материал текущей критики, посвященной прежде всего книгам Алексея Ремизова, Сергея Городецкого, а также самого Иванова, мы показываем, каким образом различные эстетические установки унифицируются теми рамками, которые задает критический дискурс. Наконец, в *пятом разделе* объектом нашего интереса оказывается роль панславистских коннотаций как

инструмента радикализации национального эстетического проекта в литературном модернизме. Анализируя высказывания Иванова, Городецкого, а более всего Хлебникова, мы показываем, как идеологема возрождения «национального» становится мотивировкой радикального языкового новаторства. Панславистская доктрина XIX века видела в славянском единстве колыбель русской национальной истории, а само это единство основывала на некогда существовавшей общности письменного языка и веры. Именно идея о «всеславянском» языке, в который должен трансформироваться современный русский, оказалась для раннего Хлебникова рамкой, позволяющей осмыслять языковое новаторство как «возвращение к истокам». Дестабилизация системы современного русского языка превращалась в этой перспективе в инструмент возврата к утраченному общеславянскому языку, в котором все лексические, морфологические и иные возможности современных славянских языков должны были сосуществовать. Ивановское мифотворчество и хлебниковское словотворчество сформировали то видение «национального» проекта внутри русского модернизма, в рамках которого «возврат к корням» и радикальное новаторство, архаизмы и неологизмы стали принципиально неразличимы, а художественное экспериментаторство могло дискурсивно конструироваться как поиск национального.

**Четвертая глава** имеет кольцевую композицию: ее *первый раздел* и *часть четвертого раздела* посвящены судьбе несостоявшегося балета Сергея Прокофьева «Ала и Лоллий», сценарий для которого был написан Городецким. Заказанный Прокофьеву Дягилевым в 1914 году, а затем отвергнутый им как

«интернациональная музыка», не подходящая для его антрепризы, балет был вскоре переработан в сюиту, получившую подзаголовок «Скифская сюита». Между тем Андрей Римский-Корсаков (сын композитора) в своем отзыве на ее первое исполнение в 1916 году прямо связал это произведение с парижской модой на «русский примитив», то есть указал на его эстетическое соответствие дягилевскому пониманию «национального». Чтобы разрешить вопрос о том, как эти противоположные истолкования музыки сюиты Прокофьева оказались возможны, мы в последующих разделах прослеживаем эволюцию круга бывшего «Мира искусства» после первой русской революции, складывание идеологии проекта «Русских сезонов» в Европе и рецепцию этого проекта (и его постановок) в русской критике. Во *втором и третьем разделах* в центре нашего внимания — рефлексy представления о «кризисе индивидуализма» и эволюция понимания «национального» в аналитическом языке этого круга, на фоне реализации первых проектов «Русских сезонов». Мы обращаемся к декларативным и аналитическим высказываниям Александра Бенуа, Льва Бакста, Николая Рериха, Михаила Фокина, которые позволяют анализировать творческие и идеологические интенции, закладывавшиеся в постановки «сезонов» разными участниками проекта. Мы также обращаем внимание на язык критической рецепции раннего этапа дягилевских «сезонов» в русской критике и, в частности, на актуализацию в этом языке понятийного аппарата, прямо или косвенно восходящего к идеям Вяч. Иванова, о которых шла речь в предыдущей главе. Наконец, темой *четвертого раздела* оказывается тот период в истории «сезонов», когда в поле внимания критики, наряду с хореографией и художественным

оформлением постановок, попадает новая музыка, написанная по заказу антрепризы Дягилева, — музыка Игоря Стравинского. Мы прослеживаем рецепцию этой музыки как в контексте рецепции дягилевских «сезонов», так и в отрыве от сценических постановок, обращая внимание на существенные отличия в языке художественной и музыкальной критики при интерпретации соотношения между экспериментальной эстетикой и национальным субстратом в балетах. Музыка Стравинского, как мы стараемся показать, формирует в поле рецепции несколько дискурсивных стратегий, по-разному связывающих или разделяющих эти два начала — от провозглашения «русского архаизма» в качестве нового аутентично национального художественного стиля (Яков Тугендхольд) до обличения эволюции Стравинского *«от феерии через лубок к примитиву»* как истории «радикального разрыва с традициями русской музыки» (Андрей Римский-Корсаков). Одна из этих моделей, концептуализирующая музыкальную идиому Стравинского как «варварство», открывает возможность экстраполировать это обвинение на экспериментальную музыкальную эстетику вообще. Подспудная же синонимичность «варварства» и «псевдонационализма» позволяет интерпретировать «Скифскую сюиту» Прокофьева как новейшую манифестацию музыкального национализма, даже в отсутствие музыкальных примет фольклорного субстрата. В завершающем главу экскурсе мы касаемся, на примере музыки, вопроса о взаимодействии между накоплением экспертного (этнографического) знания об автохтонной традиции, проектами ее «возрождения» и ее актуализацией в экспериментальном искусстве.

Указанная динамика имеет существенное

значение для сюжета **пятой главы** книги. Она посвящена открытию и инкорпорации в актуальную художественную традицию наследия русской средневековой иконописи — событию, имевшему долговременные последствия для русского культурного воображения. В *первом разделе* главы подробно разбирается деятельность Высочайше учрежденного Комитета попечительства о русской иконописи, созданного в 1901 году для содействия «возрождению» народной иконописной традиции. История фиаско, которое потерпел этот проект, имеет общее значение для характеристики сходных проектов этой эпохи и одновременно служит преамбулой для истории открытия совсем иной традиции. В центре *второго раздела* главы оказывается московская Выставка древнерусского искусства 1913 года и ее рецепция в современной модернистской художественной критике. Знаменовавшая собой «открытие» для широкой публики наследия средневековой иконописи, эта выставка дала толчок радикальному пересмотру места иконописи в русской художественной традиции: из народной (низовой) она была переqualифицирована в традицию «высокой культуры» и в этом качестве заняла место в основании «национальной традиции». В *третьем разделе* главы мы обращаемся к политикам присвоения этой традиции русским авангардом. Мы показываем, что именно парадигматический сдвиг в рецепции иконописи (от толкования ее как «примитива» — к осмыслению ее как исторического истока «высокой культуры») стал предпосылкой, позволившей русскому авангарду сменить свою «родословную»: в его лице русское искусство впервые вообразило свою традицию как вырастающую, в обход западной традиции

последних двух столетий, непосредственно из «национальных» средневековых корней. Это превратило референции к иконописной традиции в устойчивые маркеры «национального», что предопределило ее «секуляризацию» и широчайшее использование в русском искусстве XX века.

Наконец, в *эпilogе* мы коротко останавливаемся на первых месяцах после Февральской революции 1917 года как на моменте пика нациестроительных ожиданий, в том числе в художественной среде, а затем на причинах ухода модернистского «национального проекта» из актуального настоящего.





**ГЛАВА 1.**  
**ИМПЕРИЯ, НАЦИЯ И**  
**НАРАДИГМА**  
**ЭСТЕТИЧЕСКОГО**  
**НАЦИОПАЛИЗМА**



# **Россия на Всемирной выставке 1900 года в Париже**

В последние десятилетия исследования таких феноменов, как выставки и музеи, были тесно связаны с интересом историков к проблеме репрезентации культуры<sup>54</sup>. Чью точку зрения на реальность отражает и выражает экспозиция? Каким образом она преобразует хаос действительности в систему смыслов, концепцию действительности? Правомерно ли интерпретировать эти акты «производства смыслов» как прагматические акты идеологической индоктринации? Или же их следует понимать как акты культурного конструктивизма или «самопознания» элит, вовлеченных в организацию экспозиций? Или, наконец, выставочные экспозиции — это перформанс, прежде всего ориентированный на зрителя и его спектр знаний и представлений? До какой степени зритель, в свою очередь, способен расшифровать репрезентацию в том же ключе, в каком она задумана ее создателями? Эти и некоторые другие вопросы задавались, в том числе, и исследователями всемирных выставок. Притом что разнообразие исторического материала исключает возможность обобщающего и однозначного ответа на подобные вопросы, эвристическая ценность их постановки во многих случаях несомненна.

Всемирные выставки как один из новых феноменов

в культурной истории западного мира второй половины XIX века предоставляют историку среди прочего богатый материал для характеристики взгляда национальных элит на самих себя и на свои отношения с другими социальными группами. Кроме того, анализ репрезентаций тех или иных стран на выставках позволяет поймать в фокус те особенности конструирования образа нации, которые в столь концентрированной форме не выражаются ни в одном другом культурном явлении этого времени. Именно поэтому анализ российского присутствия на Всемирной выставке 1900 года в Париже представляется удобной отправной точкой для нашего исследования; особенности репрезентации Российской империи на выставке рассматриваются нами прежде всего как материал для характеристики элиты — представителей европеизированного образованного класса, его придворных, правительственных и культурных кругов.

В обширной исторической литературе, посвященной всемирным выставкам XIX — начала XX века<sup>55</sup>, весьма скромное место принадлежит рассмотрению участия в этих выставках Российской империи. Западные историки выставок, как правило, не знакомы с русскими источниками и сосредотачивают внимание на участии в выставках государств западной Европы и США; российские же историки до недавнего времени не обращались к всемирным выставкам и, в частности, к выставке 1900 года как к предмету исследования<sup>56</sup>. Наиболее авторитетная работа о парижской выставке 1900 года, принадлежащая Ричарду Манделлу, уделяет российским павильонам около страницы, представляя информацию о них настолько неполно и неточно, что оказывается невозможным понять ни состав

экспозиции, ни ее концептуальную организацию<sup>57</sup>. В классической работе по истории всемирных выставок Джона Олвуда<sup>58</sup> Россия как участница выставки 1900 года не упомянута вообще. Пол Гринхол в своем исследовании политик репрезентации имперского и национального на всемирных выставках также практически не уделяет внимания России, отмечая лишь неучастие ее (как и Австро-Венгрии) в колониальных отделах выставок, что, по его мнению, отражает специфику территориальных владений и характер контроля над ними, отличавшие эти континентальные империи от морских империй<sup>59</sup>. Лишь в работе Мартина Вёрнера о репрезентациях народной и национальной культуры на всемирных выставках<sup>60</sup> павильоны Российской империи включены в рассмотрение наряду с павильонами других стран-участниц, и мы будем обращаться к этому исследованию в дальнейшем.

Всемирная выставка, проходившая в Париже с 14 апреля по 12 ноября 1900 года, воспринималась современниками не только как итоговая по отношению к сложившейся полувековой традиции (идущей от лондонской выставки 1851 года), но и как подводящая «итоги века» — именно таким был ее девиз («Le bilan d'un siècle»). Литература, выпущенная различными странами к выставке, поддерживала функцию экспозиций как «отчетов» о достижениях и заявок на лидерство в тех или иных областях экономической и культурной жизни<sup>61</sup>.

Все экспонаты выставки были классифицированы по восемнадцати основным группам (таким, как «Воспитание и образование», «Произведения искусств», «Электричество», «Земледелие», «Химические производства» и т. д.); каждой группе соответствовала особая экспозиция, на которую могли

представить свои экспонаты все страны-участницы. Наряду с этим странам была предоставлена возможность выстроить свои национальные павильоны, экспозиции внутри которых не были регламентированы устроителями выставки, то есть целиком определялись национальными выставочными комитетами. Сходный статус был и у колониальных павильонов европейских держав: на отведенной под них территории каждая из стран представляла свои колонии в свободно выбранном формате.

Традиция строительства национальных павильонов в дополнение к отраслевым павильонам была заложена на Всемирной выставке в Филадельфии в 1876 году и продолжена Всемирной выставкой в Париже в 1878 году<sup>62</sup>. Именно на этой последней была впервые опробована концепция «улицы наций», отдельной секции выставки, застроенной павильонами в национальном стиле, с экспозициями, отражавшими приоритеты национальных выставочных комитетов. Однако лишь на выставке 1900 года «улица наций» превратилась из сравнительно маргинального элемента композиции выставки в один из ее центральных элементов, что само по себе было знаком зрелости европейских национализмов. Французский оргкомитет выставки рекомендовал странам выстроить свои павильоны в национальном историческом или автохтонном стиле<sup>63</sup>, что и было исполнено практически всеми. Под «улицу наций» была выделена полоса вдоль набережной Орсэ, и практически все европейские страны-участницы, а также ряд неевропейских стран представили здесь свои павильоны<sup>64</sup>. России среди них, однако, не было, хотя был павильон Финляндии. Главный павильон России был возведен совсем в другой части выставки, около дворца Трокадеро, где, согласно общему плану

выставки, располагались колониальные павильоны европейских держав и павильоны «экзотических» стран (Китай, Япония, Египет, Трансвааль). Напоминавший своими внешними формами московский Кремль, этот российский павильон в официальных русских публикациях назывался Отделом окраин; во французской печати он чаще именовался «Palais de l'Asie russe» или «Russie d'Asie» (ил. 2). К павильону Отдела окраин непосредственно примыкал Кустарный отдел (ил. 7-12), на выставке получивший неофициальное название «русской деревни» («village russe»). Функционально два эти отдела были главными российскими павильонами на выставке.

Александр Бенуа, освещавший Всемирную выставку в Париже на страницах журнала «Мир искусства», так комментировал российское присутствие на ней в своей первой корреспонденции:

Ввиду того, что всемирная выставка является состязанием народов, то естественно нас, русских, больше всего интересует, каковы-то мы там, достойным ли образом представлены и не слишком ли опозорились. На это очень трудно ответить, приходится сказать: и да, и нет. <...> Начать с того, что России, как нации, как государства, вовсе на выставке нет. Сан-Марино и Монако и те имеют свои специальные павильоны, мы же не имеем. Есть, правда, порядочной величины Кремль, есть русская деревня, есть павильон казенной продажи вина (построенный почему-то в португальском стиле), есть павильон военного отдела (ужасной, малафьевской архитектуры) и два-три русских ресторана, но «Кремль»



представляет в сущности не Россию, а Сибирь, русская деревня — скорее миниатюрная аннексия, нежели официальный павильон, а «Казенная Продажа» и «Военный Отдел», хотя и типичны для России, но все же, разумеется, не выражают нашей национальной культуры<sup>65</sup>.

Формулировка Бенуа об отсутствии на выставке России «как нации, как государства» примечательна. Желая оперировать понятием «нация» как эквивалентом понятия «государство» по отношению к России, Бенуа не находил на выставке референта этих понятий. Соединенные вместе («национальное государство»), они фиксировали характерное для европейского национализма этого времени представление о конгруэнтности национально-этнических и государственно-политических образований как норме или цели политического бытия народов. Россия, которую Бенуа хотел бы увидеть и не видел на выставке, была Россия, *подобная* в своей репрезентации Франции или Англии, то есть метрополия империи, четко отделяющая себя от колонизированных территорий. Отсюда его сетование на то, что парижский Кремль представляет «не Россию, а Сибирь», то есть не метрополию, а ее владения. (В действительности экспозиция Отдела окраин включала Крайний Север европейской части России, Сибирь, Среднюю Азию и Кавказ, но сибирская часть занимала примерно половину экспозиции, отчего весь «кремлевский» павильон в разнообразных обзорах выставки часто именовался «сибирским».) Отсутствие на выставке российской метрополии, сопоставимой в своей репрезентации с другими имперскими метрополиями, — вот что вызывало недоумение Бенуа.

В комментариях ряда европейских обозревателей те же особенности российского присутствия на выставке получали различные оценки. Автор одного из обширных немецких обзоров сетовал, подобно Бенуа, на разбросанность российской экспозиции, выделяя павильон Отдела окраин как наиболее цельный и законченный: «*Leider konnte die russische Ausstellung nicht in einem einzigen Palais untergebracht werden, sie ist den verschiedenen Gruppen angegliedert worden und nur der "sibirische Pavillon", neben Trocadero, kann als Kollektivausstellung bezeichnet werden*» («К сожалению, русская экспозиция не смогла разместиться в одном павильоне, она состоит из различных частей и лишь "сибирский павильон", около Трокадеро, можно характеризовать как коллективную экспозицию»)<sup>66</sup>. Один из французских обозревателей, как и Бенуа, выражал удивление по поводу того, что «*le gouvernement impérial n'avait pas cru devoir édifier dans la rue des Nations le palais attendu de la Russie d'Europe*» («правительство империи не посчитало необходимым возвести на улице наций ожидавшийся павильон, посвященный европейской части России»)<sup>67</sup>, тем самым подчеркивая, что павильон Отдела окраин интерпретировался им как павильон колониальный. Однако другой французский комментатор, Морис Норман, иначе объяснял формат, избранный Россией для своего павильона. Отсутствие павильона России на «улице наций» он трактовал, в ироническом ключе, как следствие обширности российской территории: «*La Russie n'a pas voulu empêcher les autres pays de paraître grands. Elle a demandé un emplacement à part*» («Россия не хотела помешать другим странам выглядеть большими. Она попросила, чтобы ее разместили отдельно»)<sup>68</sup>. Цитируя далее официальное

французское название русского павильона, «Palais de l'Asie Russe», он указывал, что оно, скорее, диктовалось необходимостью не нарушать общий план выставки, согласно которому территория около Трокадеро была зарезервирована под колониальные павильоны и павильоны «экзотических» стран. По существу же, замечал Норман, «sous le couvert de l'Asie russe, l'empire russe tout entier put être admis dans les jardins du Trocadéro» («под видом азиатской части России вся Российская империя целиком смогла быть допущена в сады Трокадеро»)<sup>69</sup>. Что касается русских обозревателей выставки, то, за исключением Бенуа, они описывали павильон Отдела окраин именно как национальный павильон, принимая особенности его размещения и «наполнения» без комментариев: «России, как и всем государствам, отведено было место для отдельного павильона, и ей дали — самое обширное; так что по пространству русский павильон превосходит павильоны всех других государств. Только построен он не на “Улице народов” — la Rue des Nations, <...> а в парке дворца Трокадеро <...>. Павильон посвящен исключительно окраинам России и выставке ее удельного ведомства»<sup>70</sup>.

Кремлевский павильон действительно выделялся на общем фоне как национальных, так и колониальных павильонов своим размером (4000 кв. м<sup>71</sup>), и возможность размещения столь обширного российского павильона в районе Трокадеро должна была быть следствием особого статуса России как политического союзника Франции после заключения франко-русского альянса в 1894 году. Учитывая европейский код репрезентации империй, павильон Отдела окраин можно было интерпретировать как павильон колониальный, закрыв глаза на его

архитектурное оформление. Именно в таком качестве он фигурировал в большинстве иностранных обзоров выставки и в одном из первых обширных исторических обзоров парижских всемирных выставок, принадлежащем Адольфу Деми<sup>72</sup>. С другой стороны, и элементы композиции павильона и демографически разнородный характер территорий, представленных в нем (Крайний Север и Сибирь были территориями, населенными преимущественно русскими, тогда как на Кавказе и особенно в Средней Азии преобладало нерусское население<sup>73</sup>), мешали даже западным обозревателям уверенно интерпретировать его как колониальный и склоняли абсолютное большинство русских обозревателей к его пониманию как эквивалента национального павильона.

Русская «выставочная литература» также интерпретировала павильон разноречиво. В предварительном издании, описывавшем состав русской экспозиции на этапе ее подготовки, под рубрикой «Группа XVII (Колонизация)» значилось: «Россия участия не принимает»<sup>74</sup>. То же повторял Михаил Стасюлевич, по-видимому, на основании этого или аналогичного источника информации в обзоре уже открывшейся выставки, опубликованном в «Вестнике Европы»: «Россия участвует в 17 группах (из 18. — *И. III.*) — во всех, кроме группы “Колонизации” (№ 17-ой)»<sup>75</sup>. Тем не менее официальный каталог Русского отдела, выпущенный непосредственно к выставке, при описании Отдела окраин включал в свой классификатор классы 113 и 114, которые, согласно официальному рубрикатору выставки, были классами группы «Колонизации»: к ним относились разнообразные этнографические и географические материалы и фотографии,

представлявшие различные регионы<sup>76</sup>. В официальном отчете генерального комиссара Русского отдела также указывалось, что «17-я группа, к которой по французской классификации относится «Колонизация», <...> представлена в павильоне Окраин»<sup>77</sup>.

Организаторы Русского отдела, как представляется, решали прежде всего терминологическую дилемму, сначала отказываясь использовать понятие «колонизация» по отношению к российским окраинам, а затем прибегая к нему. Самый узус этого понятия и его производных был слишком неустойчив. По отношению к отечественным реалиям «колонизация» означала заселение и освоение новых территорий, причем словарь В. Даля (в котором был «колонист», но еще не было «колонизации») делал упор на то, что субъекты колонизации — переселенцы, занимающиеся обработкой земли; на языке государственной бюрократии эти проекты именовались «переселенческим делом»<sup>78</sup>. Применительно к реалиям западноевропейского опыта XIX столетия доминирующий узус понятия «колонизация» был иным: он подразумевал территориальное завоевание, влекущее за собой политическое, экономическое и культурное подчинение, но категорически исключал те смысловые элементы, которые были центральными для русского узуса. Что касается контроля, которым обладали континентальные империи (Российская, Австро-Венгерская, Оттоманская) по отношению к своим этнически разнообразным европейским владениям, то термин «колонизация» для описания этого контроля не использовался<sup>79</sup>.

Опубликованный к выставке том «Окраины России» в предсказуемом для современного историка

ключе объяснял проблематичность описания российских окраин в терминах современного западноевропейского понимания колонизации:

Окраины эти, хотя и представляют для России громадную колонизационную площадь, но поставлены своим географическим положением, характером своей природы и составом своего населения в совершенно иные отношения к коренной России, чем колониальные владения европейских государств к их метрополиям и вместе с тем в весьма различные экономические условия с условиями Европейской России. От колоний западно-европейских государств окраины наши отличаются тем, что не отделены от своей европейской метрополии морями и океанами, а составляют непосредственное продолжение европейско-русской территории, которая как физически, так и этнографически совершенно незаметно переходит в пределы азиатской части света<sup>80</sup>.

Структура и содержательное наполнение Отдела окраин было своеобразным решением той дилеммы, с которой сталкивались авторы, трактовавшие отношения метрополии и колонизированных территорий Российской империи. Подготовкой экспозиции Отдела окраин руководил П. П. Семенов (с 1906 года — Семенов-Тянь-Шанский), видный географ, этнограф, путешественник и многолетний вице-председатель Императорского Русского географического общества (РГО)<sup>81</sup>. «Проникнутый знанием тех стран, которые надо было представить на выставке, — говорилось в официальном отчете, —

Петр Петрович Семенов прямо обратился к отделениям Географического общества, к местным властям, музеям и частным лицам и действительно получил требуемое»<sup>82</sup>. Как отметила в своем исследовании Клаудиа Вайсс<sup>83</sup>, РГО начало привлекаться к участию в подготовке экспозиций России на всемирных выставках не позднее 1867 года; однако оно впервые сыграло по-настоящему ключевую роль при разработке экспозиции Сибири и проекта Транссибирской магистрали на выставке в Чикаго в 1893 году<sup>84</sup>. Этот опыт был оценен как положительный, и Семенов как вице-президент РГО оказался в преддверии выставки 1900 года ключевой фигурой комитета, разрабатывавшего концепцию павильона Отдела окраин.

Как показал А. Ремнев, привлечение внимания иностранных инвесторов к Сибири и к новым возможностям, которые открывало завершение строительства Транссибирской магистрали, было ключевой экономической задачей, поставленной правительством перед разработчиками российского павильона<sup>85</sup>. К выставке на четырех языках (русском, французском, немецком и английском) была выпущена брошюра «Великая Сибирская железная дорога», и три зала, отданных под Сибирь в павильоне Отдела окраин, практически единодушно признавались обозревателями выставки наиболее интересными. Тем не менее поставленная правительством задача никак не предопределяла структуру павильона в целом. РГО, которое с момента своего создания в 1845 году было своеобразным органом «самопознания» империи<sup>86</sup>, получило на выставке возможность наглядно выразить свое видение имперского проекта.

Еще до открытия выставки Стасюлевич в

«Вестнике Европы» сообщал следующие детали, касающиеся русского павильона: «Правая часть парка Трокадеро занята русским павильоном, посвященным, главным образом, окраинам России. Павильон, в старинном русском стиле, скомпонован из оригинальных частей древне-русских памятников»<sup>87</sup>. В его следующей корреспонденции уточнялись источники, из которых были почерпнуты некоторые элементы архитектурного решения парижского Кремля: «башни и часть стен — в Кремле, одни сени и крыльцо — в храме Тайнинской Божией Матери, декоративные изразцы в Ярославле»<sup>88</sup>. Вопрос о том, почему окраины России естественно было представлять в антураже «старинного русского стиля», ни разу не был задан ни одним обозревателем выставки, русским или иностранным: интуитивно смысл такого архитектурно-композиционного решения так или иначе понимался всеми. С одной стороны, оно наглядно отделяло русский павильон от колониальных павильонов европейских стран, которые не соплакали архитектурный облик метрополии с репрезентацией туземной экзотики. С другой стороны, символический язык, на котором выражалась идея единства имперского пространства, был языком национализма: стены парижского Кремля, выполненные в русском историческом стиле, «обнимали» собой все то, чем империя прирастала в течение столетий.

Что же представляла собой внутренняя планировка Отдела окраин? Войдя через центральный вход, посетитель попадал в «большие, раскрашенные в русском стиле, сени»; небольшая лестница вела из них влево в «Царский Павильон» (ил. 3), «довольно большой зал со сводчатым, богато раскрашенным потолком, напоминающий архитектурой, мотивами



рисунков и красками Грановитую Палату»<sup>89</sup> (согласно официальному отчету — «зало в древне-русском стиле, на случай приезда ВЫСОЧАЙШИХ ОСОБ»<sup>90</sup>). Пройдя через сени, гости оказывались в небольшом внутреннем дворе, на другой стороне которого был вход собственно в выставочный павильон. Войдя в него, посетители видели на противоположной входу стене огромное панно, изображающее двор мечети в Самарканде, и весь первый обширный зал экспозиции был посвящен Средней Азии (ил. 4). И это панно, и другие декоративные панно, оформлявшие залы Средней Азии, Сибири и Крайнего Севера, принадлежали Константину Коровину, который фактически был главным художником всего русского павильона<sup>91</sup>. Из среднеазиатского зала две лестницы вели вниз: одна — в зал нефтяных промыслов компании Нобеля (этот зал принадлежал самой компании и не был частью официальной экспозиции), другая — в зал, посвященный Кавказу (ил. 5). Еще три лестницы вели из того же зала вверх: две из них — в залы, посвященные Сибири, а одна — в зал Крайнего Севера (ил. 6). Из этого последнего был проход в третий сибирский зал. Выставленные в залах экспонаты в точности отражали профиль интересов РГО: с одной стороны, демонстрировались природные богатства того или иного края, с другой — этнографические экспонаты, от туркестанских ковров и драгоценностей из личной коллекции Бухарского эмира до предметов религиозного культа народов Сибири или предметов быта жителей Кавказа и Крайнего Севера.

В официальном отчете утверждалось, что целью экспозиции Отдела окраин было представить «русское культурное движение в Азии, на Кавказе и на дальнем Севере <...> в его выдающемся значении и в

подобающей обстановке»<sup>92</sup>. Однако Стасюлевич отмечал, что этнографический уклон экспозиции в значительной мере препятствовал демонстрации русского культурного присутствия на окраинах: «Этнография, несомненно, очень интересна; но следовало бы обратить большее внимание на производства представленных стран, показать, какую там вводят культуру. <...> Нет нигде в отделе и признака какой-нибудь русской школы в Средней Азии или на "Севере"»<sup>93</sup>. Этот упрек с фактической точки зрения был безусловно справедливым, однако этнография сама по себе была тем инструментом знания, использование которого обозначало присутствие чужой культуры как носителя этого знания. Вместе с тем, когда официальный отчет упоминал о соседствующих с этнографическими экспонатами «произведениях труда, дающих понятие о культурном движении России в упомянутых местностях»<sup>94</sup>, единственным впечатляющим референтом этой отсылки была экспозиция Транссибирской магистрали («Сибирской железной дороги»), состоявшая из материалов технического, географического и визуального характера, на которую, как упоминалось выше, правительство возлагало особые надежды<sup>95</sup>. Отчет не только справедливо отмечал успех этой экспозиции, но и фиксировал очевидно желательную для правительства формулировку того значения, которое следует придавать самой дороге, обещающей «не только принести неисчислимые благие последствия для страны, через которую она пролегает, но и получить мировое значение, как величайшему торговому пути, известному до сих пор на свете»<sup>96</sup>. Формулируя же итоги и значение участия России в выставке, отчет вновь обращался к Транссибирской магистрали:

«Сибирская железная дорога и связанные с ней государственные предприятия с переселенческим делом во главе, так, как они были представлены на Выставке, давали понятие о подвигах русской культуры»<sup>97</sup>.

Последняя формулировка поразительно точно выражала то место и ту функцию, которая была отведена в павильоне русской культуре. Весь русский антураж, в котором были представлены окраины империи, включая ставшее привычным со времен Александра III замещение современного, петербургского, лица метрополии ее допетровским, московским, обликом<sup>98</sup>, был именно антуражем, рамкой: культурное значение метрополии при такой репрезентации редуцировалось до функции обладания окраинами. «Подвигом русской культуры» оказывалось освоение необъятных просторов империи, прокладывание невиданных «торговых путей» через континент — вообще, деятельность, направленная вовне и лишаящая метрополию культурной субъектности вне этой деятельности. В рамках такой логики понятен был отказ от возведения национального павильона на «улице наций»: метрополия могла описать себя лишь через окраины, и именно возможность встать по отношению к ним в позицию *освоения* и *изучения* была источником ее субъектности.

Вероятно, именно в тот момент, когда концепция эта вполне сформировалась, стало понятно, что при избранном формате представления империи собственно русская культура не могла бы получить в экспозиции существенного места. Во всяком случае, согласно официальному отчету, подготовка выставки Кустарного отдела началась «только год спустя после того, как по всем другим группам Русского отдела на

Всемирной выставке предприняты уже были подготовительные действия»<sup>99</sup>. Инициатива организации Кустарного отдела исходила, по-видимому, от Двора: в начале января 1899 года Николай II одобрил взятие Кустарного отдела и Отдела окраин под свое покровительство Великой княгиней Елизаветой Федоровной (супругой Великого князя Сергея Александровича и старшей сестрой императрицы Александры Федоровны), однако тогда же было решено, что руководство Отделом окраин фактически остается всецело за П. П. Семеновым, и все свои усилия Елизавета Федоровна сосредоточила на Кустарном отделе. Попытка России получить под этот отдел дополнительную территорию на выставке увенчалась лишь очень скромным успехом: «Французская администрация могла предоставить в распоряжение Кустарного отдела лишь очень узкое, длинное пространство, род коридора, вдоль стены Trocadéro»<sup>100</sup>. Второй ограничивающей стеной для этого коридора была внешняя стена кремлевского павильона, и Кустарный отдел воспринимался как дополнение к экспозиции Отдела окраин.

Модус репрезентации национального, использованный в экспозиции Кустарного отдела, имел богатую «выставочную» историю и отражал общее для европейских стран увлечение «народной культурой» как инструментом фиксации национальной уникальности<sup>101</sup>. Следует, однако, отметить, что на выставке 1900 года популярные прежде «этнографические деревни» (как называет их Вёрнер) как раз и были в основном заменены на национальные павильоны, внешний облик и экспозиции которых более ориентировались на представление культурных традиций элиты, хотя автохтонные народные традиции могли

интегрироваться в эту репрезентацию. Так, павильон Австрии был выстроен в стиле необарокко, своим обликом и внутренним убранством представляя культурный универсум венского императорского двора<sup>102</sup>; Вёрнер отмечает, однако, наличие этнографического элемента внутри экспозиции павильона в виде выставки народных костюмов, вышивок, домашней утвари и украшений<sup>103</sup>. Павильон Германии был выполнен в стиле средневековой замковой архитектуры XV-XVI веков. Другие страны стремились воспроизвести во внешнем облике своих павильонов узнаваемые элементы определенных архитектурных памятников старины (Италия, Англия, Бельгия); в отдельных случаях исторический стиль воплощался в имитации типичных зданий городской застройки того или иного периода (павильон Дании). Ближе всего к традициям деревенской архитектуры были национальные павильоны Швеции и Финляндии, что отражало роль этих традиций в формировании национальных стилей эпохи модерна в этих странах<sup>104</sup>.

Однако, как отмечает Вёрнер, именно «русская деревня» выделялась на выставке 1900 года ярко выраженной апелляцией к народной (крестьянской) культуре<sup>105</sup>, тем самым продолжая традицию предшествующих десятилетий. Еще на Всемирной выставке в Париже в 1867 году Россия представляла миниатюру «русской деревни». На Всемирной выставке в Вене (1873) также был возведен миниатюрный деревянный комплекс, преподносившийся как стилизация русской деревенской архитектуры; декорирован он был, однако, столь богато, что, как отмечалось в обзорах и путеводителях, квалификация этих строений как «крестьянских изб» вызывала смех у

русских посетителей выставки, утверждавших, что нигде в России таких изб нет<sup>106</sup>. На выставке 1889 года в Париже в рамках секции «История человеческого жилища» («L'Histoire de l'habitation humaine») Россия также экспонировала постройку, преподносившуюся как крестьянская изба XV века; экспозиция русского Кустарного отдела на той же выставке получила очень плохую прессу, прежде всего из-за откровенно низкого качества изделий, демонстрировавшихся там<sup>107</sup>.

Кустарный отдел, спроектированный для выставки 1900 года архитектором Ильей Бондаренко по рисункам Константина Коровина (эскизы последнего были отобраны лично Елизаветой Федоровной<sup>108</sup>), как сказано, во многом продолжал описанную традицию: это были «четыре отдельных здания <...>, связанные между собой открытой галереей, <...> и представлявшие собою не копию существующих строений, а удачную комбинацию в стиле построек севера России XVII-ого века»<sup>109</sup>. Необычайный успех, выпавший на долю Кустарного отдела, объяснялся и качеством решения эстетической задачи, и совпадением этого художественного решения со вкусовыми предпочтениями европейского зрителя, который воспринимал и оценивал архитектуру и внутреннее наполнение Кустарного отдела через призму ревайвалистских тенденций последних десятилетий в Европе<sup>110</sup>. Соглашаясь с мнением русских посетителей отдела, что выставочная «русская деревня» «ровно ничего общего с русскими деревенскими постройками не имеет», Бенуа при этом отдавал должное художественным достоинствам построек: «Это не русская деревня, но это, все-таки, чисто-русская постройка, поэтичное воссоздание тех деревянных, затейливых и причудливых городов, с

высокими теремами, переходами, сенями, палатами и светлицами, которые были рассеяны по допетровской России»<sup>111</sup>. Смешение «народного» (в смысле крестьянского, то есть сословного) и допетровского культурного наследия в репрезентациях русской автохтонной традиции было столь типично для позднеимперского периода, что размещение Кустарного отдела в «теремах и палатах» воспринималось как понятная и приемлемая условность.

Официальный отчет с гордостью сообщал об успехе экспозиции отдела:

Снимки, с подробными описаниями и объяснениями, полученными в Кустарном отделе, появлялись потом в десятках журналов, французских, английских, немецких и американских, как специально художественных, так и просто иллюстрированных, испещренные именами лиц, потрудившихся на поприще современного русского творчества: Поленовой, Коровина, Головина, Давыдовой, Врубеля, Якунчиковой-Вебер и других<sup>112</sup>.

Парадоксальным образом отчет называл в первую очередь работы современных художников, которые были связаны с Абрамцевским художественным кружком и некоторыми родственными по духу предприятиями<sup>113</sup>, а не традиционные изделия кустарных промыслов как ключевые для успеха Кустарного отдела. Какова же была его экспозиция?

Четыре постройки, из которых состоял отдел, имели следующую специализацию. В деревянной церкви помещалась экспозиция предметов

религиозного культа (ил. 8-9). В тереме были выставлены старинные костюмы и головные уборы; в одной из его комнат стоял «большой, накрытый будто бы старинной скатертью, стол и по двум его сторонам — куклы двух боярышен в древне-русских костюмах: одна стоит, а другая сидит за пальцами» (ил. 10). В постройке, имеющей вид русской лавки (ил. 7), были представлены «вещи из домашнего обихода и разная утварь из сельской жизни» работы крестьянских мастеров<sup>114</sup>. Гвоздем отдела была, однако, изба (ил. 11-12), экспозиция которой описывалась в «Вестнике Европы» следующим образом:

В первой комнате расположены вещи, которые составляют вместе то, что организаторы называют «Art nouveau» — так прямо по-французски и называют. Все, что вы тут видите, сделано крестьянами-кустарями по рисункам художников: окна в самом домике, длинная скамья, табуретки, шкатулки — по рисункам г. Головина; ковры вышиты по рисункам г-жи Давыдовой, Якунчиковой и покойной Поленовой; изразцовая печка сделана по рисунку Врубеля. Одна из заведующих отделом, г-жа Якунчикова, устроила в тамбовской губернии, в своем имении, вышивальные мастерские, где крестьянки и крестьяне вышивают разные вещи по рисункам художников, — много по рисункам г-жи Давыдовой, тут же участвовавшей в устройстве отдела и внешней декорации домиков. <...>

За «Art nouveau» идет комната, где выставлены вещи — опять с большим вкусом — кустарей разных областей: кавказское оружие



и разные серебряные изделия, новоторжская вышитая обувь, вышивки, кружева и т. д.<sup>115</sup>

Другой источник уточнял, что комнат было в действительности три (одна из них более похожая на прихожую) и что две из них были отданы под традиционные работы кустарей, в третьей же, описанной выше, располагалась экспозиция *art nouveau*<sup>116</sup>. Включение последней в экспозицию Кустарного отдела было действительно неординарным решением. Дело в том, что на выставке существовал художественно-промышленный отдел (Группа XII по официальной классификации, обширный павильон которой располагался на эспланаде Инвалидов), где и выставлялись произведения декоративно-прикладного искусства; *art nouveau* в своих различных национальных изводах был доминирующим стилем этой части выставки. Более того, часть предметов, аналогичных тем, что попали в «избу» Кустарного отдела, оказались в русской секции художественно-промышленного отдела<sup>117</sup>, и ничто не мешало организаторам поместить туда их все. Однако комитет, занимавшийся подготовкой Кустарного отдела, с самого начала принял решение разместить представительную экспозицию работ, демонстрировавших сотрудничество между кустарями и профессиональными художниками, именно в этом отделе.

Опыт европейского движения искусств и ремесел подсказывал западным обозревателям понимание этой части экспозиции Кустарного отдела как манифестации связи современного художника с народной традицией — связи, имевшей практически универсальную значимость в период формирования европейских национализмов. Нетта Пикок,

британская журналистка, лично знакомая с 1890-х годов с М. В. Якунчиковой и покойной Е. Д. Поленовой<sup>118</sup>, опубликовавшая корреспонденции о Кустарном отделе во французской, немецкой и британской художественной прессе и даже временно привлеченная в Париже к работе русского Кустарного отдела<sup>119</sup>, писала: «It was a happy idea on the part of the organizing committee to exhibit the two (handicrafts and art nouveau. — *И. Ш.*) side by side, thus giving those interested the opportunity of judging for themselves how perfectly in harmony with the decorative feeling of the peasant the new movement is» («Организационный комитет принял удачное решение выставить то и другое (кустарные промыслы и art nouveau. — *И. Ш.*)<sup>120</sup> рядом, давая возможность заинтересованному зрителю самому оценить, до какой степени новое движение находится в гармонии с декоративным чувством крестьянина»). Как подчеркивала она в другой своей корреспонденции, возможность сотрудничества между художниками и крестьянскими мастерами обуславливалась тем, что «народный стиль» был тем общим источником, который сформировал эстетическое чувство обеих сторон («ihnen allen eben der eine gleiche, der russische Volks Stil gemeinsam ist»<sup>121</sup>), хотя для одной он был естественным наследием, а для другой — объектом специального изучения. Можно предположить, что Пикок транслировала точку зрения самих русских художников этого круга. Подобная интерпретация мотивов сотрудничества кустарей и художников, имевшая важное значение для самосознания Абрамцевской колонии, оставляла за кадром, однако, иные мотивы.

В качестве сопроводительной литературы к Кустарному отделу была издана небольшая книжка

«Кустарные промыслы России», автором которой был Н. В. Пономарев, чиновник Кустарного комитета Министерства земледелия и государственных имуществ. В ней в сугубо этнографических терминах классифицировались типы промыслов, описывались формы их организации, распространение промыслов по губерниям, а также условия, поддерживающие их существование. Указывалось в ней, в частности, и на то, что вопрос о необходимости поддержания кустарной промышленности «представляется для некоторых спорным», ибо это «меры, идущие вразрез с законами хозяйственного развития, охраняющие то, что необходимо должно уступить место формам, более сложным и совершенным»<sup>122</sup>. Тем не менее этнографический взгляд представителя образованного класса, с которым мы имеем дело в книге Пономарева, выделял несомненный практический смысл, который промыслы имели в жизни крестьянства:

Необходимость кустарных промыслов прямо вытекает из большого запаса свободного времени, остающегося у сельского населения России. При климатических условиях страны, напряженность полевых работ бывает только в известное время года. При отсутствии кустарных промыслов огромная масса времени пропадала бы у крестьян бесплодно, а между тем в настоящее время русские крестьяне так или иначе зарабатывают на кустарном производстве не менее 100–120 миллионов руб. в год. Заработок этот, без сомнения, составляет большое подспорье земледелию, переживающему в настоящее время в России тяжелый кризис<sup>123</sup>.

В связи со сказанным книга уделяла довольно много места мерам, предпринимаемым властями для сохранения кустарных промыслов; среди них упоминалась, в частности, деятельность петербургского Кустарного музея, который «рассылает кустарям модели, рисунки, улучшенные орудия и конструкторские чертежи и пр.», а также устройство «школ и мастерских для обучения кустарей улучшенным приемам того или иного кустарного производства»<sup>124</sup>.

Сотрудничество художников с крестьянскими мастерами, плоды которого демонстрировались в Кустарном отделе парижской выставки, было также одной из мер по «улучшению» кустарных промыслов, сопоставимой с деятельностью Кустарного музея и школ. Действительно, начавшееся еще в 1870-е, но вполне сложившееся в России лишь в 1880-е годы художественное движение по «возрождению» народного искусства было тесно связано с процессами, которые образованный класс понимал как «упадок» традиционных кустарных промыслов, прежде всего выражавшийся в их упрощении и деградации декоративного элемента в них. В России еще более, чем на Западе, этот упадок интерпретировался как чреватый полным исчезновением автохтонного начала в визуальной эстетике: в силу переориентации художественной культуры образованного класса на западную традицию в послепетровский период «народное творчество» представлялось единственным сохранившимся оплотом того, что теперь, в «эпоху национализма», было востребовано как воплощение национальной традиции.

Эндрю Дженкс, изучавший проекты возрождения иконописания как отрасли кустарных промыслов в

1900-е годы, убедительно показал, что представление об «упадке» этой отрасли было оценочным конструктом образованного класса: прекрасно удовлетворявшее существующий рынок сбыта и адаптировавшееся к его изменениям, кустарное иконописание не удовлетворяло, однако, вкусу элиты. Представители последней ощущали интерес к нему как к маркеру национальной идентичности и желали инкорпорировать его в современную культуру; однако для этого его эстетика должна была быть приближена к требованиям вкуса, воспитанного текущей художественной культурой<sup>125</sup>. Инициативы образованного класса в области возрождения кустарных промыслов в целом могут быть описаны в тех же терминах: для того чтобы быть включенными в «национальную культуру», они должны были быть эстетизированы; чтобы последнее стало возможным, они должны были быть сначала приближены к требованиям современного вкуса. Именно это приближение риторически преподносилось как преодоление «упадка» кустарного производства.

Сказанное не означает, что кустарные промыслы не переживали реального упадка в конце XIX века, однако этот упадок был вызван естественным снижением практической потребности в них, и сам по себе не являлся проблемой для той культурной среды, в которой он происходил. Ян Мукаржовский, анализирувавший феномен «художественного ремесла» рубежа XIX и XX веков, отмечал, что эстетизация ремесла в этот период как раз и была обратной стороной снижающейся практической необходимости в нем:

Разумеется,	ремесло,	занимающееся
изготовлением	предметов	повседневного

обихода, в большинстве своих отраслей всегда имело известную эстетическую окраску и даже внешне тесно сотрудничало с искусством. <...> Однако этому спокойному параллелизму приходит конец с возникновением так называемого художественного ремесла, и между ним и искусством устанавливаются совсем иные взаимоотношения: ремесло пытается теперь перейти свои границы, превратиться в искусство. Со стороны ремесла речь шла о попытке спасти рукодельные промыслы, теряющие всякий практический смысл в результате конкуренции фабричного производства; гипертрофированная эстетическая функция должна была возмещать лишившиеся своего значения практические функции ремесла, которые лучше осуществлялись фабричным производством<sup>126</sup>.

Сказанное Мукаржовским в значительной мере характеризовало культурные истоки движения искусств и ремесел в Европе в целом. Русский контекст имел свою существенную особенность: воображение элиты настойчиво создавало образ *носителя* «народной эстетики», в жизни которого сохранение традиционных кустарных промыслов имело непреходящий *практический* смысл<sup>127</sup>. Этим носителем, как мы видели у Н. В. Пономарева, оказывался крестьянин, который на вызовы модернизации (например, на кризис, переживаемый сельским хозяйством) должен был отвечать обращением к архаическому типу производства, а не, скажем, миграцией в город. Время, в котором разворачивалась жизнь крестьянина, было иным, чем время, в котором существовал государственный

чиновник. Как показал Йоханнес Фабиан, представление, что объект знания принадлежит иному времени, чем субъект этого знания, является ключевым для этнографического исследования, и «такое использование Времени практически всегда имеет целью создание дистанции между объектами исследования и Временем исследующего субъекта»<sup>128</sup>. Инкорпорация образованным классом «народной», то есть сословной, эстетической традиции в «высокую (национальную) культуру», которая демонстрировалась в экспозиции Кустарного отдела, шла рука об руку с конструированием русского крестьянина как еще одного объекта имперского этнографического знания. Крестьянин, чей культурный универсум представлялся на выставке воплощением национального, был одновременно Другим, объектом изучения<sup>129</sup>, чувство общей идентичности с которым обреталось только в эстетическом эксперименте.

Натаниэль Найдт показал, что в середине XIX века в России, в самый начальный период развития русской этнографии под эгидой РГО, было выдвинуто два принципиально разных подхода к определению объекта этнографического знания. Первый был представлен Карлом фон Бэром, который понимал этнографию как «науку об империи», изучающую те этнические группы, которые предстоит «цивилизовать» (а также защитить от исчезновения) государству, действующему от имени культурно более развитых групп; русское население империи исключалось им как объект изучения. Полемизировал с Бэром Николай Надеждин, который настаивал на том, что в соответствии с названием *Русского* географического общества главным предметом его интереса и исследования должен был быть «русский

человек»<sup>130</sup>. Представления Бэра, поясняет Найт, базировались на дихотомии «цивилизации» и «дикости» как основополагающей для взгляда метрополий западноевропейских империй на завоеванные территории и население; субъектом этнографического знания была «цивилизация», а объектом — «дикость». Между тем, справедливо замечает исследователь, эта дихотомия оказывалась проблематичной в российских условиях. С точки зрения представителя образованного класса, различия между русским крестьянином и крестьянином татарским, мордовским или чувашским никак этой дихотомией не описывались, ибо «чувство “другого” — культурная дистанция, свойственная всякому этнографическому исследованию, — манифестировало себя сильнее в другой дихотомии, не связанной с расовыми или национальными отличиями, в дихотомии русского образованного класса и подчиненных масс»<sup>131</sup>. То, что «эта дихотомия накладывалась на представление об общей национальной идентичности», подчеркивает Найт, предопределило поддержку, которую получила в середине XIX века позиция Надеждина. Дальнейшее развитие русской этнографии под эгидой РГО успешно совмещало в себе изучение «иностранцев» и изучение русского простонародья. Кустарные промыслы попали в круг интересов РГО в 1871 году, когда при обществе была сформирована соответствующая комиссия. Первым результатом ее деятельности была публикация в 1874 году «Свода материалов по кустарной промышленности в России», а в 1879–1890 годах вышло 17 томов «Трудов комиссии по исследованию кустарной промышленности в России». Работы, посвященные тем или иным аспектам кустарной промышленности,



продолжали регулярно появляться и далее<sup>132</sup>.

Репрезентация Российской империи на Всемирной выставке в Париже 1900 года отражала принципы этнографической школы РГО как она сложилась во второй половине XIX века и, одновременно, выражала понимание образованным классом своего места в империи. Вместо национального павильона Россия возвела в Париже этнографический музей: представители различных групп и институтов (Двор, правительство, РГО, профессиональные художники), тщательно готовившие экспозицию, представляли не свою культуру. Они представляли плоды изучения ими «чужих» культурных универсумов империи, сохраняя необходимую для этнографического знания дистанцию. Разительное зияние оставляли парижские павильоны России на месте Петербурга и как современной столицы империи, и как символического локуса культуры европеизированной элиты. Метрополия как таковая представала суммой окраин и описывалась через то, чем она владеет; общая идентичность имперской элиты оказывалась прочно укорененной в актах изучения «чужого».

Не была ли, однако, выставка «art nouveau» в Кустарном отделе очевидным нарушением этнографической дистанции? Она была, безусловно, заявкой на такое нарушение. Вывеска «art nouveau» при представлении продуктов сотрудничества профессиональных художников и кустарей была ясным маркером включения плодов этого сотрудничества в «высокую культуру». Этим же актом, однако, устанавливалась новая граница — между собственно кустарными изделиями и теми, что маркировались как «art nouveau», и природа этой границы была все та же: включению в «высокую культуру» подлежало лишь то, что прошло через руки

художника-профессионала, представителя  
европеизированной элиты.

Тем не менее успех этой маленькой экспозиции в Париже свидетельствовал в пользу того, что область эстетического в текущей культурной ситуации оказывалась привилегированной сферой для «контакта» между элитой и народом. Плоды сотрудничества профессиональных художников и кустарей представлялись материальным воплощением единства и всеословности традиции, какой бы ни была дистанция между участниками этого процесса в сфере социальной. Спустя несколько лет Сергей Маковский, тогда начинающий критик, писал:

Россия, вследствие многих причин, лучше сохранила свою национальную обособленность. Несмотря на пропасть, отделяющую наши культурные классы от народа, русское культурное творчество ближе, по внутренним побуждениям своим, к народному художеству, чем творчество западной Европы. Там все это — в прошлом. У нас, может быть именно оттого, что мы, увлеченные искусством Запада, так долго не умели понять народной красоты, у нас новое искусство, стремясь к независимости, вернулось к национальным мотивам. И наша художественная промышленность, в конце XIX-го века, обратилась к стилю допетровских дней, к образцам крестьянского кустарного производства, к поэзии далекой, сказочной, милой старины<sup>133</sup>.

Парадоксальное утверждение о том, что пропасть между сословиями не является препятствием для близости их эстетических идиом, было проявлением

дальнейшей культурной мифологизации «народного направления» конца XIX века (о чем шла речь во введении). Не менее примечательным в этом фрагменте оказывалось увязывание устремленности нового русского искусства к «независимости» с его возвратом к национальному. Под «независимостью» изобразительного искусства в языке этого времени обычно подразумевался его выход из-под контроля Академий — процесс, который происходил по всей Европе и к концу XIX века ознаменовался решительными победами. В России начало движению в том же направлении положил «бунт» выпускников Академии в 1863 году и создание независимой от Академии артели, а затем формирование Товарищества передвижных художественных выставок в 1870 году. Однако на рубеже XIX–XX веков уже не искусство передвижников, а постпередвижническая, протомодернистская эстетика, прежде всего развивавшаяся в лоне Абрамцевского кружка, а затем в близкой к нему по идеологии Талашкинской колонии, представлялась воплощением «независимости». Таким образом, если в Европе освобождение от Академии было освобождением от эстетического диктата традиции, сложившейся внутри собственной культуры, то в России тот же процесс стал интерпретироваться как выход из-под влияния «Запада». Тем самым «народное направление» приобретало все признаки основания новой традиции в рамках «высокой культуры», традиции, которая «воображала» свои корни внеположными культуре русского европеизма последних двух столетий, а значит, претендовала быть агентом изобретения альтернативной современной эстетики, ничем не обязанной западному влиянию. Именно эту логику в последующие десять-пятнадцать

лет с завидным постоянством воспроизводили в своих рассуждениях многие представители русского «нового искусства».

Способствовало развитию подобной идеологии то, что западническая художественная традиция на русской почве, в отличие от «народного направления», встречала довольно сдержанные оценки на международной арене. Так, на фоне восторженных отзывов о Кустарном отделе на парижской выставке, оценки экспозиции русского искусства на той же выставке были весьма умеренными. В последнем номере за 1900 год журнал «Мир искусства» напечатал в переводе фрагмент статьи директора Люксембургского музея в Париже Леонса Бенедита, появившейся в «Gazette des Beaux-Arts», ведущем французском художественном журнале. Характеризуя русское искусство на Всемирной выставке, автор называл заслуживающими внимания таких русских художников, как Репин, Серов, Малявин, Коровин, Пастернак, Левитан, однако делал лишь осторожный прогноз относительно возможности развития независимой национальной школы в России:

Есть ли в русском искусстве ясно обозначенное самобытное течение, резко отличающееся от иностранных школ? Очевидно нет. Россия, со своей редкой способностью ассимиляции, подвержена, как и во многих других областях духовного творчества, иноземным влияниям. Сношения с французским и немецким искусством постоянны, но тем не менее, по-видимому, и Россия стоит накануне возможного развития истинно национального искусства, во всяком

случае замечен большой прогресс относительно прошлого, особенно благодаря работам небольшой группы выдающихся художников<sup>134</sup>.

Признание работ русских художников заслуживающими внимания, таким образом, еще не означало признания «национальности» русской художественной школы. Между тем критерий «национальности» стремительно выдвигался в центр эстетической аксиологии. Вспоминая опыт парижской выставки два года спустя, Игорь Грабарь писал:

В последнее время в Европе замечается сильное движение в пользу национализма в искусстве. В том, что каждая страна имеет свое, отличающееся от всех других, национальное искусство, нет ничего нового. Великие артисты прошлых веков были все в большей или меньшей степени национальны. Дюрер — немец до мозга костей, Рубенс — такой же фламандец, Веласкес — испанец, Ватто — француз. Но никогда фламандцу не приходило в голову работать «во фламандском роде», или испанцу «в испанском». Они писали то, что любили, и, вероятно, не слишком углублялись в метафизику национализма. <...> В наше время дело значительно изменилось. В этом отношении последняя Парижская выставка явилась крайне характерным показателем. <...> Говорят, что члены жюри по присуждению наград руководствовались главным образом двумя соображениями: наличием сильной индивидуальности и ярко выраженной национальности<sup>135</sup>.

Содержание понятия «национальность» применительно к сфере искусства варьировалось в зависимости от того, шла ли речь о «старой» или «новой» художественной культуре. Культуры со «старой» живописной традицией, которая была интерпретирована в эпоху национализма как «национальная», оказывались по существу вне дискуссии о национальности их искусства: она принималась как данность, и ценность могла принадлежать как раз способности этих культур в современную эпоху осваивать вненациональную традицию в поисках средств для обновления живописной тематики и художественной техники. Напротив, живописные культуры, признававшие себя «молодыми» (и среди них была русская), должны были убедительно заявить свою «национальность» (то есть свое отличие), чтобы быть интересными. Художники с «европейских окраин», прежде всего скандинавы, получавшие художественное образование во Франции или Германии (Мунк, Галлен, Цорн и др.), входили в европейскую живопись именно как носители особого взгляда и особой живописной эстетики, выделявшей их на фоне представителей «старых» живописных школ Европы. Однако если скандинавских художников — любимый объект для рассуждений о «национальности» в европейской критике этой эпохи — воспринимали лишь как незнакомцев с окраин собственной цивилизации, то место русских в европейском сознании было маркировано иначе: художественная культура России Нового времени была для европейцев продуктом европейского же влияния, что уменьшало ее шансы выразить национально уникальное. Таким образом, национализм как сложившаяся основа культурного мышления современной Европы направлял

творческие интересы молодого поколения русских художников в сторону поиска и утверждения собственных (автохтонных) традиций.

Как было продемонстрировано на парижской выставке, Российская империя как полиция видела себя сложным конгломератом территорий и культур, по отношению к которым европейская метрополия с ее русской западнической культурой была прежде всего агентом управления и исследования. Европеизированные культурные элиты, чувствительные к веяниям эпохи национализма, между тем искали форм национального самоутверждения, и прежде всего самой возможности «вообразить» себя частью нации. Ни географической, ни политической, ни культурной рамки для этого воображения не было: границ национальной территории не существовало, народа как субъекта власти не было, культура не воспринималась как единая. Рамку нужно было создать. Правящий класс создавал ее, конструируя квазиполитическую нацию по лекалам XVII века и опрокидывая этот миф в эстетику (официальный «русский стиль»). Для существенной части творческой элиты в начале XX века эстетика как таковая становилась первичной рамкой нациестроительства.

Международный успех протомодернистской версии национального, которая была предложена в экспозиции Кустарного отдела в Париже в 1900 году, оказался важной вехой в истории эстетического самосознания русского искусства. Кажется поэтому символичным, что среди многочисленных имен людей, связанных с работой Русского отдела на Всемирной выставке 1900 года, мы находим имя «состоящего для поручений при Генеральном комиссариате» будущего организатора «Русских

сезонов» в Европе, а пока всего лишь «кандидата прав Сергея Павловича Дягилева»<sup>136</sup>.





# Нарратив «национального новорота»

В том же 1900 году в правительственных и художественных кругах шло обсуждение реформы художественно-промышленного образования в России. Ее целью было создание более современной системы учебных заведений, с четкой иерархией ступеней: от рисовальных классов, к художественно-ремесленным мастерским, художественно-промышленным школам и, в качестве высшей ступени, художественно-промышленным училищам<sup>137</sup>. Упорядочение системы образования должно было создать современную базу для развития художественной промышленности, которая соответствовала бы тенденциям европейского рынка. Традиционные кустарные промыслы следовало инкорпорировать в эту систему: предполагалось, что низовые рисовальные классы будут открываться, в частности, в традиционных центрах кустарного производства, и обучение в них будет включать технику рисунка в соответствии с академическими правилами. Как целый ряд модернизационных мер, предпринимавшихся образованным классом по отношению к народным традициям, эта мера была нацелена на известную гомогенизацию художественной культуры: традиции кустарей должны были быть «облагорожены» системой академических правил, чтобы соответствовать вкусу элиты и вместе с тем отвечать на ее запрос на «национальную традицию».

Свой отзыв на проект реформы Виктор Васнецов снабдил знаменательным идеологическим обрамлением:

Дело национального русского художественного творчества по-видимому склонно утратить почву для дальнейшего развития, но к счастью мы имеем великую силу и точку опоры там, где всегда привык русский народ искать точку опоры и спасения — сильны мы Церковью и Государем.

Свыше началось ломание родного быта для благих целей и в силу неизбежных исторических условий, свыше же мы и должны ждать, для целей, быть может, еще более благих, могучего почина в воссозидании его<sup>138</sup>.

Васнецов в 1900 году находился в зените славы. Вся художественная деятельность Абрамцевского кружка, к которому он принадлежал с 1878 года, направлялась идеей «воссозидания» автохтонной традиции и при этом не была связана с государственными институтами. Тем не менее он демонстративно отдавал роль главного агента национального возрождения «Церкви и Государю», а не «свободному художнику». У этого могло быть несколько причин: с одной стороны, Васнецов писал отзыв на правительственный проект и использовал язык, который мог наилучшим образом способствовать достижению желаемой цели; с другой стороны, Савва Мамонтов, многолетний меценат Абрамцевского кружка, был разорен, хотя полностью оправдан, после суда над ним в июне 1900 года<sup>139</sup>, что, несомненно, делало насущным вопрос о новом источнике поддержки<sup>140</sup>; наконец, Васнецов,

вероятно, питал искренние верноподданнические чувства к императору.

Однако представляется, что другой, более общий, фактор имеет не меньшее значение для интерпретации слов Васнецова. Эстетика Абрамцева к 1900 году уже ни в коей мере не противостояла государственным начинаниям в области эстетической «национализации» монархии. Парижская выставка 1900 года собственно и продемонстрировала государственное признание и принятие художественных принципов того «народного направления», которое развивалось в Абрамцеве; да и программа художественного обучения кустарей, которую планировало теперь правительство, напоминала, хотя в ином масштабе, начинания Абрамцевских мастерских. Встречный шаг со стороны Васнецова как представителя художественного сообщества означал намерение закрепить достигнутое признание и расширить сферу своего влияния. При сохраняющемся доминировании государства в сфере организации изобразительного искусства в России союз с ним мог обеспечить «народному направлению» серьезные преимущества. Потому зачисление себя в союзники «Церкви и Государя» было с точки зрения институциональных традиций развития искусства в России естественным шагом для одного из лидеров Абрамцевской колонии — теперь, когда эпоха «бури и натиска» осталась далеко позади.

Знаменательна в пассаже Васнецова и предложенная им интерпретация культурного пути империи. В соответствии с ней правители и институты империи, пренебрегая традициями народа, осуществили некогда «в силу неизбежных исторических условий» европеизацию страны; однако

на новом витке истории те же институты империи оказывались ведущими агентами «национального возрождения», понимаемого как возвращение к когда-то отвергнутой народной культуре. Автором, который предложил первый развернутый нарратив эстетической «национализации» империи, развивающий тезисы Васнецова, был другой видный представитель Абрамцевского кружка Адриан Прахов<sup>141</sup>.

Историк искусства, в разные годы профессор Санкт-Петербургского и Киевского университетов и Императорской академии художеств, Прахов был членом Абрамцевского кружка с момента его формирования в 1873 году. В 1880–1890-е годы он также выступил главным организатором и наблюдателем проекта внутреннего убранства Владимирского собора в Киеве, пригласив к сотрудничеству Васнецова и Нестерова<sup>142</sup>. Этому проекту суждено было занять существенное место не только в истории русского искусства, но и в эстетико-идеологическом проекте возрождения интереса к монументальному искусству как «общенародному». Роль Прахова в этом проекте, вероятно, заслужила ему своеобразный статус доверенного интерпретатора чаяний монархии в том, что касалось возрождения художественных традиций допетровской Руси.

В 1903 году Прахов был приглашен возглавить журнал «Художественные сокровища России», издававшийся Императорским обществом поощрения художеств. Он сменил на этой должности Александра Бенуа, чье увольнение было вызвано нелестным отзывом, который позволил себе Бенуа в отношении одной из выставок, организованных Обществом<sup>143</sup>. Свое редактирование журнала Прахов начал с того, что опубликовал в нем, с параллельным переводом на

французский, большую статью «Император Александр Третий как деятель русского художественного просвещения», в которой предложил концепцию культурного пути империи от «западнического русского искусства» к «национальному повороту» и триумфу «народного направления»<sup>144</sup> в царствование Александра III. На некоторых деталях нарратива, предложенного Праховым, мы теперь остановимся.

«Два иноземных культурных влияния последовательно внесли в наше отечество две системы искусства, сложившиеся вне России, без ее участия и задолго до соприкосновения с нею» (124), — отмечал Прахов в начале своей статьи. Первым таким влиянием было византийское. Сопряженное с религиозным догматом, оно, по Прахову, «совершенно связало художества, имеющие своим предметом истолкование человека и окружающего его мира, т. е. живопись и ваяние»; лишь зодчество, учитывавшее «своеобразные климатические условия России», оставляло некоторый простор «непосредственному выражению народного вкуса и настроения эпохи»:

Допетровская догматическая Русь создает национальное зодчество, вполне сложившееся в определенную русскую систему, в промежуток полутора столетий от Иоанна Грозного до Петра Великого, и рядом с этим в области живописи Русь не пошла дальше монотонного образного чисто догматического письма; его догматическое однообразие едва смягчается некоторыми оттенками по времени и по местностям, то под влиянием собственного вкуса этих групп, то под влиянием новых иноземных восточных и западных течений, с XIII в. пролагавших себе путь в Россию (126).

Это мнение о русской средневековой иконописи отражало распространенное отношение к ней как к безнадежно вторичной и лишенной эстетического интереса, отношение, ставшее историей десятилетие спустя<sup>145</sup>. Что касается характеристики русской архитектуры XVI–XVII веков, данной Праховым, то она служила ретроспективным обоснованием «русского стиля» с его ориентацией на архитектуру Московской Руси как безусловной архитектурной доминанты царствования Александра III.

Представляя второе, западное, влияние в истории русской культуры, Прахов был далек от негативизма по отношению к нему: «Наше новое искусство открывается трудами гениального Петра, впервые пославшего братьев Никитиных учиться живописи в Голландию и задумавшего основать Академию Художеств. Следом за ним все наши государи до императора Николая I выступают решительными и убежденными западниками» (126). Характеризуя достижения русского «западнического» искусства, Прахов также не скупился на похвалы ряду русских художников, «с личным значением которых в исполнении западной программы едва ли потягается кто-либо из европейских художников» (128).

Изначальный посыл статьи, состоявший в том, что «неуклонное историческое движение» неизбежно должно было привести русское искусство «на народную дорогу» (124), позволял Прахову описывать переходы от одного влияния к другому и, наконец, к господству народного начала как фазы исторически необходимого процесса; при этом ни одна из этих фаз не подлежала порицанию или отвержению. На уровне риторики приоритетом оказывалось не обнаружение конфликта и борьбы традиций, а лишь подчеркивание предопределенности «национального возрождения» в

рамках нарратива о развитии художественной культуры России.

Хотя «первые проблески национального возрождения, в архитектуре» Прахов датировал царствованием Николая I (128), настоящий поворот к народному началу в искусстве он связывал с реакцией на «отрицательный реализм» передвижников и относил к концу 1870-х годов. При этом передвижничество, хотя и сыгравшее положительную роль в деле «возвращения русского искусства домой», порицалось Праховым как крайнее выражение западничества: «Вопрос состоял лишь в том, что считать своим домом: ограниченную ли кучку людей, образованных по-западному, или многомиллионный русский народ в его совокупности» (136). Амбиция передвижничества быть выразителем народного направления подвергалась далее деконструкции как основанная на чуждых народной жизни ценностях и эстетических принципах:

В художественных кружках начинают тяготиться тем, что русский художник принятым направлением заперт в тесный круг, что это соловей, посаженный в золоченую клетку зажиточного буржуа и что народ его песен не слышит, да если бы и услышал, то их бы не понял; что это песни, пожалуй, и об нем, но не для него. Началась критика нашумевшей отрицательной кучки и для проверки ее выставлены были два начала, два широких устоя: первый, — насколько весь этот шум соответствует народным потребностям в настоящем, и второй, — насколько он соответствует исторической жизни русского народа в его совокупности (136).



В обоих случаях вопросы оказывались риторическими, то есть призванными указать на «несоответствие» передвижнического реализма названным «устоям», что, в свою очередь, служило обоснованием нового движения, проявившего себя в царствование Александра III: «Историческо-народное направление, выдвинутое в политике и общественной жизни, выразилось в искусстве появлением мысли о народном русском искусстве. “Все из народа и все для народа”, таков был девиз» (136). Эстетические приоритеты, которые бы соответствовали приоритетам политическим, заключались, таким образом, в отказе от западнического наследия имперского периода в пользу «народной традиции». При этом «просвещенному русскому художнику» предстояло понять, на каком «поприще» он мог бы «работать для народных масс и быть им понятным», а главное, «в чем же состоят народные идеалы, т. е. идеалы русской нации в целом» (136). Идентификация нации с народом как сословием превращала «народное направление» в искусстве в своеобразную школу аккультурации, которую представитель образованного класса должен был пройти для обретения национальной идентичности.

Характеризуя успехи нового художественного направления в царствование Александра III, Прахов писал:

Национальный поворот произошел и в зодчестве, и в ваянии, и в живописи, в первом и в последней особенно резко. <...> Академический византийский стиль и псевдонародный «избенный» <...> отживают свой век, и русское зодчество поворачивает к монументальному русскому наследству,

завещанному историей, т. е. к стилю времен первых царей из дома Романовых<sup>146</sup>. В живописи — русское народное движение обнаружилось в поисках народного поприща. Это повело к выделению из реальной школы группы, которая в поисках за народными задачами вернулась к религиозным работам как *общенародным*. Это была группа деятелей Киевского Владимирского собора, в среде которых оказалось два крупных художественных дарования с глубоко залегшими народными вкусами, В. Васнецов и Нестеров. Кратко пройдя школу отрицательного реализма и заплатив ему дань несколькими тенденциозными бытовыми картинами, В. Васнецов скоро сбрасывает с себя это нуте и всецело отдается свободному и радостному народному русскому творчеству, былинному и религиозному. Русская народная мистика и молитвенный экстаз нашли своего тонкого и талантливового истолкователя в лице Нестерова. В историческом роде русский дух резче всего сказався в замечательных исторических картинах Сурикова <...>.

Прямотою русского чувства, смелостью, трезвостью и убедительностью донесения поражают картины В. В. Верещагина, закрепившего в них великие события современности, великую просветительную борьбу России с темнотою Азии на знойных песчаниках Средней Азии и Болгарии.

Народничество сказавлось и тут в прославлении по преимуществу никого другого, как вооруженного на историческую борьбу русского крестьянина (136-140).

Отметим, что подбор примеров, иллюстрирующих «национальный поворот», сделан Праховым весьма тонко. В архитектуре он отмечает отказ от византийских референций в пользу установления преемственности с эпохой начала царствующей династии — с той эпохой, которую выше в статье он уже характеризовал как давшую «зодчество, вполне сложившееся в определенную русскую систему». «Избенный» стиль, по преимуществу ассоциирующийся с именами Ропета и Гартмана, денонсируется как псевдонародный (что в начале XX века является общим местом), чтобы оттенить истинно народное начинание — возрождение монументальной живописи как искусства, объединяющего сословия благодаря своей связи с вероисповеданием (о собственной роли как руководителя проекта внутренней отделки Владимирского собора Прахов умалчивает). Монархия и церковь, таким образом, оказываются медиаторами эстетического национализма. Тематизация русского фольклора и православной религиозности в произведениях живописи преподносится как освобождение от передвижнического реализма, со свойственным ему острым ощущением социальной дисгармонии, столь противоречащим создаваемому образу общественного мира и согласия. Наряду с фольклором и религиозной традицией ключевая роль в репрезентации идеи общности отдается исторической теме, то есть визуализации «национального» прошлого. Представление истории в картинах Сурикова, тематика которых, впрочем, аккуратно обходится Праховым, дополняется далее примерами отражения современного этапа реализации империей своей исторической миссии в работах Верещагина, причем непосредственным

агентом этой миссии объявляется «русский крестьянин». Единство монархической власти и народа оказывается проиллюстрированным. Дополняя нарисованную картину успехов «национального поворота», Прахов упоминает чуть ниже и начатую в конце царствования Александра III реформу Академии художеств, этого «оплота западничества»; хотя Прахов признает реформу половинчатой, в ней все же «обнаруживается более чем когда-либо стремление внести просвещение в народные массы и организовать народный художественный труд во всем его объеме и при том с решительным исканием национального направления, с желанием сохранить народные русские черты во всей их неприкосновенности» (140). Наконец, в качестве заключительного аккорда деятельности Александра III как «художественного просветителя» России Прахов преподносит его инициативу создания Русского музея в Санкт-Петербурге, инициативу, которая была претворена в жизнь уже при Николае II.

Прахов неоднократно подчеркивает связь эстетических референций «историческо-народного направления» времен царствования Александра III с заключительным периодом существования Московского царства. Рассказывая в статье историю двух конкурсов на проект церкви в память Александра II (будущего Храма Воскресения в Петербурге, известного как Спас на Крови), Прахов отмечает, что после первого конкурса ни один проект не был одобрен государем и «при объявлении второго конкурса было поставлено условием, что желательны проекты в стиле московских царей XVII в.»; об уже строившемся по проекту Парланда храме Прахов сообщает далее, что «он сочинен в русском стиле XVI-XVII вв.» (170).

Статья Прахова пишется вскоре после получивших широкое освещение в прессе костюмированных зимних балов, устроенных при дворе Николая II 7 и 11 февраля 1903 года. Ричард Уортман описывает их как «самую зрелищную попытку воскрешения Московии»:

Придворные переоделись в бояр, окольных (чин, следующий за боярским) и других царских слуг Московии XVII в. Их жены облачились в платья, выкроенные по образцам XVII в. и усыпанные фамильными драгоценностями. Охрана была наряжена стрельцами. На Николае были расшитая золотом парадная мантия и корона царя Алексея Михайловича, а на Александре — наряд первой жены Алексея Михайловича Марии Милославской: она была одета в расшитое серебром платье особого покроя, а на голове у нее была митра с огромным изумрудом, обрамленным бриллиантами<sup>147</sup>.

Таким образом, фоном для рассуждений Прахова об эстетике XVII века как об образце, вдохновлявшем «русский стиль» времен Александра III, была актуализация допетровской архаики в текущей политической повседневности. Существо этой повседневности Уортман описывает как род политического эскапизма, помещавшего «царя и царицу в иной пространственно-временной континуум, в культурный и эстетический универсум, далекий от петербургского общества»<sup>148</sup>. Наследие Александра III, увидевшего в политической модели XVII века единство народа и царя, «национальный» идеал, на который должна ориентироваться современность<sup>149</sup>, превращало самые эстетические

формы XVII века в привилегированные коды выражения «русскости».

Между тем в устах Прахова, бывшего члена Абрамцевского кружка, умолчание об иных образцах и источниках, вдохновлявших опыты в «русском стиле», выглядело нарочитым. Поставив себе задачу рассказать об официально санкционированных начинаниях в деле «возрождения» исконных традиций, Прахов исключил из рассказа те независимые проекты (в том числе абрамцевские), в которых связь политического и эстетического была бы размыта, — например, актуализацию наследия новгородской, псковской и владими́ро-суздальской архитектуры более ранних веков<sup>150</sup>. Правда, он констатировал, что в царствование Александра III «немало частных лиц так или иначе организуют различные отрасли народного художественного труда без отношения к какому бы то ни было правительственному учреждению» (140–142). Однако сопоставлять роль монарха в деле осуществления «национального поворота» с ролью «частных лиц» Прахов явно не намеревался, дабы наиболее прямым путем подвести читателя к выводу: «Не надо особой проницательности, чтобы отгадать, что сердцем нового народного художественного движения в нашем отечестве, тем меценатом, который прилагал свою высокую волю к очищению пути русскому национальному искусству, был царь-миротворец» (176).

Завершая свою статью, Прахов формулировал те положения, которые вытекали, на его взгляд, из деятельности Александра III:

Капитальным выводом из эпохи является убеждение, что «приспе час» организовать

художественное дело в России в его совокупности и при том без всяких колебаний в народном духе и неуклонно помнить, что этот народный художественный труд важен одинаково и как источник народного обогащения, — и весьма значительный, — и как основа национального русского искусства. <...>

Если до сих пор важнейшие выразители русского национального гения в искусстве появлялись лишь наперекор нивеллирующему влиянию иноземной школы и благодаря тому только, что им удавалось сохранить народные черты, вынесенные ими из почвенной среды, то теперь, — и это ясно, как Божий день! — все художественное обучение в Империи должно исходить из стремления бережно сохранять национальные черты в подрастающих поколениях. <...>

*Не подражать уже готовому чужому, но свое глубоко национальное, русское, поднять до значения общечеловеческого — вот идеал поколения сверстников и сотрудников царя-миротворца (178).*

Подобно Васнецову и в согласии с амбициями Двора Прахов формулировал эстетический «национальный проект» для империи как проект государственно-монархический, решаемый теми же институтами, которые прежде осуществляли проект европеизации. Последний отнюдь не подлежал осуждению, ибо он позволил «старое Московское царство с его теократическим характером превратить в великую, могущественную, гражданскую Империю, составляющую славу, гордость и счастье русского народа» (178). Концептуальная кода, завершавшая

статью Прахова, обосновывала сосуществование имперского европеизма, с одной стороны, и народного начала, питающего новую русскую эстетику, с другой:

Овладев наследием Византии и Запада, Россия вступила полноправным членом в европейскую семью наследников великой Римской империи, обширного политического здания, которым завершился длинный и сложный культурный процесс, состоявший в поисках единого обширного политического порядка, как условия обеспечения обширного мира. Новая волна из глубины русской исторической жизни, нараставшая медленно и незаметно, поднялась до высоты императорского трона при Александре III и, если можно гадать по исторической аналогии, Россия может ожидать от нее славного и продолжительного процветания, работая над великим делом мира, завещанного ей всемирной историей и пришедшегося ей глубоко по ее справедливому нутру, а русское искусство, став на *народную* почву, обещает миру новый, небывалый сияющий день красоты, и его заря уже занялась над нашими головами... (178-180)

Культурная зависимость от Византии и Запада, в традициях позднего имперско-русского мессианизма<sup>151</sup>, объявлялась Праховым знаком принадлежности России к числу наследников Римской империи. «Возрождение» же автохтонной, никак с Римом не связанной, эстетической традиции в империи закрепляло чувство национальной уникальности перед лицом других «наследников»



Рима. Оба мотива несли ярко выраженные нациестроительные коннотации и призваны были легитимизировать «национализацию» монархии посредством смены эстетической парадигмы. Артикулированный в статье Прахова, этот проект был — вплоть до революции 1905 года — живым фоном для дискуссий о национализме в искусстве, происходивших в модернистской художественной среде в России.



## **ГЛАВА 2.**

# **«МИР ИСКУССТВА»: КОСМОПОЛИТИЗМ И «НАРОДПИЧАНИЕ»**

Деятельности группы «Мир искусства» и одноименному журналу, издававшемуся ею, посвящена обширная исследовательская литература<sup>152</sup>. Первоначально возникшее как кружок единомышленников, главным образом заинтересованных во взаимном ознакомлении и сближении художественных культур России и Запада, это объединение сыграло ключевую роль в формировании программы всего русского «нового искусства». Журнал «Мир искусства» (1899–1904)<sup>153</sup> стал первым крупным опытом коллективного самовыражения русского модернизма; предоставив место на своих страницах художественной, литературной и музыкальной критике, он способствовал складыванию общей для всего «нового искусства» парадигмы эстетической и философской рефлексии.

Тот аспект эстетико-идеологических полемик внутри «Мира искусства», которому посвящена настоящая глава, ни разу не оказывался в центре внимания исследователей, хотя присутствие темы национализма на страницах журнала и разногласия

среди его авторов по поводу трактовки национального отмечались во многих работах<sup>154</sup>. Между тем вопрос о том, что́ есть национализм в русском искусстве и какова его культурная функция, оказывается в этот период одним из центральных. В полемике мирискусников не рождается общего ответа или же одной магистральной интерпретации эстетического национализма; но в них выясняется актуальность дискурса национализма для индивидуального творческого самоопределения, для обоснования художественных практик и для построения эстетической идеологии «нового искусства» в России.

\* \* \*

В мае 1897 года в письме, разосланном художникам, которых он полагал своими потенциальными единомышленниками, Сергей Дягилев так характеризовал текущую ситуацию в русском искусстве:

Русское искусство находится в настоящий момент в том переходном положении, в которое история ставит всякое зарождающееся направление, когда принципы старого поколения сталкиваются и борются с вновь развивающимися молодыми требованиями. Явление это, так часто повторяющееся в истории искусства, вынуждает каждый раз прибегать к сплоченному и дружному протесту молодых сил против рутинных требований и взглядов старых отживающих авторитетов.

Явление это наблюдается повсюду и выражается в таких блестящих и сильных протестах, каковы — Мюнхенский Secession, Парижский Champ de Mars, Лондонский New Gallery и проч.<sup>155</sup>

Помещая планируемое объединение в один ряд с европейскими движениями, стремившимися изменить и институциональные условия существования современного искусства, и его эстетическое кредо (то и другое требовало освобождения от диктата Академии), Дягилев, однако, почти сразу дополнял программу нового объединения еще одной задачей:

Отчего наши дебюты на Западе были так неудачны и мы как школа представляемся Европе чем-то устаревшим и заснувшим на давно отживших традициях? Именно оттого, что наше молодое течение, единственно интересное для Европы, не было с достаточной яркостью выделено и объединено.

Мне кажется, что теперь настал наилучший момент для того, чтобы объединиться и как сплоченное целое занять место в жизни европейского искусства<sup>156</sup>.

Таким образом, сверхзадачей задуманного предприятия для Дягилева оказывалось изменение статуса русского искусства в глазах европейского зрителя, а главной причиной малого интереса к искусству России в современной Европе ему виделось несоответствие наиболее известных его образцов новым эстетическим предпочтениям западного художественного мира. В письме к Александру Бенуа в октябре того же года Дягилев конкретизировал

программу журнала следующим образом: «...в иллюстрациях помещать истинную живопись, в статьях говорить откровенно, что думаю, затем от имени журнала устраивать серию ежегодных выставок, наконец, примкнуть к журналу новую развивающуюся в Москве и Финляндии отрасль художественной промышленности»<sup>157</sup>. В этой декларации о намерениях лишь последний пункт был конкретен и очень знаменателен: упоминание московской художественной промышленности означало включение в круг эстетических интересов журнала того направления, которое связывалось с деятельностью Абрамцевского художественного кружка. Из всех новых художественных тенденций последних десятилетий Дягилев выделил прикладное, или декоративное, искусство как наиболее близкое по своей сути интересам той группы молодых художников и критиков, которых он надеялся объединить в журнале.

Тому было несколько причин. Одну группу причин обозначил сам Бенуа в своей «Истории русской живописи в XIX веке» (1901), работа над которой совпала с первыми годами существования журнала «Мир искусства». Открывая главу «Возрождение декоративного искусства», критик писал:

Те же причины, которые придали реализму совершенно новый оттенок: развитие индивидуализма и преобладание мистического начала красоты, породили и в Европе, и у нас возрождение декоративного искусства, бывшего около 100 лет в совершенном загоне. В сущности, так называемая художественная промышленность и так называемое чистое искусство — сестры-близнецы одной матери —

красоты, до того похожие друг на друга, что и отличить одну от другой иногда очень трудно, до того близкие, что и разграничить сферу одной от сферы другой невозможно<sup>158</sup>.

Бенуа, таким образом, объяснял выдвижение прикладного искусства на передний план в современной художественной культуре созвучием его эстетических принципов с принципами «чистого» искусства. Эта причина была общей для художественной культуры Запада и России, и именно ее Бенуа ставил во главу угла. Однако намерение Дягилева включить прикладное искусство последнего периода в круг художественных интересов группы «Мир искусства», несомненно, имело и иную подоплеку.

Живопись, как известно, долго оставалась в России «государственным» искусством; профессиональная карьера возможна была для художника лишь при прямом покровительстве Императорской академии художеств. Поколение передвижников начало разрушать эту систему, а катализатором процесса стало появление новых действующих лиц на художественном рынке — меценатов из среды купечества и новой буржуазии, которые поддерживали неакадемическое направление. Однако к концу XIX века передвижники получили доступ в стены Академии и постепенно сформировали новый художественный истеблишмент, стремившийся к экспансии собственной эстетики и отвергавший уклонение от нее. Такими их увидели мирискусники.

Совсем иной ореол окружал к концу XIX века Абрамцевский кружок. Эстетика Абрамцева складывалась вне государственной поддержки<sup>159</sup> и воспринималась как продукт творчества национально

мыслящих художников, освободившихся и от пут Академии, и от тенденциозности передвижников, и от связей с «официальным национализмом». Абрамцевская колония, именно в силу своей независимости, воспринималась как предприятие, институционально родственное тому, которое стремился создать Дягилев. Безусловно, имело значение и то, что Дягилев вел переговоры с Саввой Мамонтовым, многолетним меценатом Абрамцевской колонии, о финансовой поддержке будущего журнала. Однако скорее не стремление угодить Мамонтову, но желание установить институциональную преемственность новой группы по отношению к Абрамцеву объясняло желание Дягилева включить художественную промышленность как важнейшую область достижений Абрамцевской колонии в сферу интересов «Мира искусства». То, что эта область достижений была связана с поисками национального начала в искусстве, имело важное значение. Однако оценки различных сторон абрамцевской программы и практики существенно разнились внутри «Мира искусства» с самого начала. В полемиках о национализме в искусстве, так или иначе отталкивавшихся от наследия Абрамцева, кристаллизовались различные эстетико-идеологические платформы, формирование которых и составляло важный итог деятельности этой группы.

В заметке о выставке финских художников в Гельсингфорсе, опубликованной в первом номере «Мира искусства», Дягилев писал:

Тот же народнический элемент, который так долго тормозил нашу живопись, помог им (финским художникам. — *И. Ш.*) окрепнуть и встать на ноги. Это случилось только потому,



что они вникли в дух своего народа, а не грубо фотографически относились к его неприглядным сторонам. Они подметили и передали поэзию народа <...>. И что особенно подкупает в их вещах — это их огромное умение и оригинальность техники, стоящей вместе с тем вполне на высоте Запада. Они все учились в Париже, и рисунок для них не составляет того камня преткновения, о который ломают себе голову так много способных художников. <...> Они следят за всем и знают музеи Флоренции так же хорошо, как и мастерские Парижа<sup>160</sup>.

Акценты, сделанные в этом описании, показательны, а проецирование его на современную художественную ситуацию в России очевидно<sup>161</sup>. В современном финском искусстве (в заметке упомянуты Эдельфельт, Галлен и Галлонен) Дягилев подчеркивает отсутствие противопоставленности западной школы и национальной аутентичности. Будучи представителями европейской «окраины», не имевшей до второй половины XIX века самостоятельной художественной традиции в сфере «высокой культуры», финские художники, по мысли Дягилева, с одной стороны, восприняли традиции европейской живописи, а с другой — сохранили в своем искусстве национальное начало, понимаемое как нечто вневременное («дух народа») и потому не окрашенное в тона современного социального комментария (что отличало их от передвижников и сближало с представителями Абрамцевской колонии).

Программная статья «Мира искусства» «Сложные вопросы» (№ 1/2 и 3/4, 1899), подписанная Дягилевым, но, судя по воспоминаниям другого сотрудника журнала, В. Ф. Нувеля<sup>162</sup>, написанная им в

соавторстве с Дмитрием Философовым, также поднимала среди прочих вопрос о соотношении западной традиции и национального начала в русском искусстве:

Многие говорят, что нам не надо Запада, <...> что он слишком вторгается в нашу жизнь со своими сладкими, ароматными плодами. Это неверно, это глубоко неверно. Вы можете понять, кто вы, только тогда, когда увидите, каковы другие. Необходимо всосать в себя всю человеческую культуру, хотя бы только для того, чтобы отвергнуть ее потом. Настоящая русская натура слишком эластична, чтобы сломиться под влиянием Запада. Возьмите же опять примеры, вспомните искусство Пушкина, Тургенева, Толстого и Чайковского, — и вы заметите, что лишь тонкое знание и любовь к Европе помогли им выразить и наши избы, и наших богатырей, и неподдельную меланхолию нашей песни<sup>163</sup>.

Идея не-противопоставленности западной традиции (окказионально приравниваемой ко «всей человеческой культуре») и национальной специфичности русского искусства — в той форме, в какой она сформулирована здесь, — безусловно разделялась всеми членами «Мира искусства». Между тем достаточно сравнить эту позицию со взглядами, высказанными в этот же период Виктором Васнецовым, чтобы почувствовать, сколь различны понятия, в которых мыслят мирискусники, с одной стороны, и наиболее влиятельный из представителей абрамцевского «национального направления», с другой. Вот, например, как в октябре 1898 года

характеризовал Васнецов собственное понимание задач русского искусства в письме к В. В. Стасову:

Мы тогда только внесем свою лепту в сокровищницу всемирного искусства, когда все силы свои устремим к развитию своего родного Русского искусства, то есть когда с возможными для нас совершенством и полнотой, изобразим и выразим красоту, мощь и смысл наших родных образов — нашей Русской природы и человека — нашей настоящей жизни, нашего прошлого... наши грезы, мечты — нашу веру, и сумеем в своем истинно национальном — отразить вечное, непреходящее<sup>164</sup>.

Если в риторике Дягилева и его единомышленников специфически национальное обретало свое бытие только в контексте того целого, которое являла собой западная традиция, то в риторике Васнецова национальное оказывалось самодостаточным медиумом, выражающим всеобщее на своем идиосинкразическом языке. Это были несовместимые риторики, продукты существенно несхожих идейных позиций. Однако никакой значимой конкуренции той художественной практике, которая сформировалась в Абрамцеве и которая служила мирискусникам единственным примером живой национально ориентированной эстетики, в современном русском искусстве пока не было.

В основной своей части «Сложные вопросы» были декларацией эстетического кредо новой группы. Утилитарный взгляд на искусство отвергался, что открывало путь к провозглашению автономности искусства по отношению к области внеэстетической:

«Великая сила искусства заключается именно в том, что оно самоцельно, самополезно и главное — свободно. Искусство не может быть без идеи, как оно не может быть без формы и без краски, но ни один из этих элементов не должен и не может без нарушения соответствия частей быть намеренно вложен в него»<sup>165</sup>. Гарантом этой творческой свободы должен был выступать индивидуализм: «Мы отвергли всякий намек на несамостоятельность искусства, и поставили за исходный пункт самого человека как единственно свободное существо. Все возможные рамки должны быть удалены. Природа, воображение, правда, содержание, форма, колоритность, национализм — на все должно смотреть лишь сквозь призму личности»<sup>166</sup>. В перечне элементов, которые должны занять субординированную позицию по отношению к индивидуальной творческой воле художника, национализм появлялся как признанный компонент эстетического самовыражения. Ему автор посвящал далее отдельный абзац:

Национализм — вот еще больной вопрос современного и особенно русского искусства. Многие в нем полагают все наше спасение и пытаются искусственно поддержать его в нас. Но что может быть губительнее для творца, как желание *стать* национальным. Единственный возможный национализм — это бессознательный национализм крови. И это сокровище редкое и ценнейшее. Сама натура должна быть народной, должна невольно, даже быть может против воли, вечно рефлексировать блеском коренной национальности. Надо выносить в себе народность, быть, так сказать, ее родовитым потомком, с древней, чистой

кровью нации. Тогда это имеет цену и цену неизмеримую. Принципиальный же национализм — это маска и неуважение к нации. Вся грубость нашего искусства в частности происходит от этих ложных поисков; как будто стоит только захотеть, чтобы схватить и передать сущность русского духа. И вот являются такие искатели и схватывают то, что их поверхностному представлению кажется наиболее типичным и что наиболее дискредитирует нашу народную особенность. Это роковая ошибка, и пока в русском национальном искусстве не будут видеть стройной грандиозной гармонии, царственной простоты и редкой красоты красок, до тех пор у нас не будет настоящего искусства. Взгляните же на нашу истинную гордость, новгородскую и ростовскую старину, — что может быть благороднее и гармоничнее ее? Вспомните наше величие — Глинку и Чайковского. Как тонка и изящна у них и как гигантски выражена вся Россия, все чисто русское. Конечно, в нашем искусстве не может не быть суровости, татарщины, и если она вылилась у поэта потому, что он иначе мыслить не способен, потому что он напитан этим духом, как например Суриков и Бородин, то ясно, что в их искренности и простодушной откровенности и кроется вся их прелесть. Но наши ложные берендеи, Стеньки Разины нашего искусства — вот наши раны, вот истинно нерусские люди<sup>167</sup>.

И полемический компонент, и позитивная программа в этом фрагменте выглядят, на первый взгляд, расплывчато. С одной стороны, Дягилев

атакует программных («принципиальных») националистов, то есть тех, кто искусственно педалирует национальный элемент в эстетике. Однако имен ложных «искателей» национального, которые «дискредитируют нашу народную особенность», статья не называет, а по характеру претензий, предъявляемых им, можно в равной степени предполагать, что это и поборники «русского стиля» в духе Гартмана или Ропета, и передвижники. Учитывая конфликт Дягилева с Владимиром Стасовым в 1898 году<sup>168</sup>, можно предположить, что именно фигура Стасова как пропагандиста и «русского стиля», и искусства передвижников объединяет в воображении Дягилева все то негативное, что связывается с «ложными поисками» национального. В рамках общей логики статьи «принципиальный национализм» выступает как угроза искусству, ибо он нарушает приоритет индивидуальной творческой воли над любыми императивами, сознательно привносимыми в искусство извне (например, «желанием *стать* национальным»). Противопоставленным ложному национализму оказывается «бессознательный национализм крови», который, подобно «духу народа» из заметки о финской выставке, берется из арсенала романтических штампов. Никакого способа для определения истинной «народности» Дягилев не предлагает, но постулирует ее существование. Есть художники, в произведениях которых «выражена вся Россия, все чисто русское», и примерами таковых автор считает Глинку и Чайковского. Это само по себе звучит полемично, поскольку творчество Чайковского чаще противопоставляется «национальным» тенденциям в русской музыке как проявление западничества на русской почве. «Национальное» же в современной музыке, как правило, связывается с

творчеством композиторов «Могучей кучки»; неупоминание в этом контексте крупнейшего выходца из этой группы, Н. А. Римского-Корсакова, выглядит вызовом<sup>169</sup>. С другой стороны, говорит Дягилев, есть художники, в творчестве которых русское начало приобретает специфические черты «татарщины», то есть явно противопоставляется европеизму, и они тоже суть выразители национального, поскольку «иначе мыслить не способны». Примерами этого типа художников оказываются Суриков и Бородин, объединенные здесь как авторы, обращавшиеся к историческому преданию (исторические полотна Сурикова и опера «Князь Игорь» Бородина). Соединить имена четырех названных художников под общей рубрикой «национализма» можно лишь при весьма расширительном толковании последнего, и это, очевидно, и является целью Дягилева. Русский эстетический национализм выражает себя и в адаптировании современными русскими художниками европейской эстетической парадигмы, и в использовании элементов традиционной, автохтонной, эстетики. Немаловажно, что среди памятников допетровской культуры, составляющих «гордость» русского искусства, Дягилев выделяет «новгородскую и ростовскую старину», которые были объектом интереса Абрамцевской колонии, при этом не упоминая старину «московскую», архитектуру второй половины XVI — XVII века, служившую, как уже отмечалось, референтом «русского стиля» эпохи Александра III. Таким образом, при кажущейся странности подбора примеров «национального» в приведенном фрагменте, эти примеры указывают на вполне определенную позицию. И памятники древности, и современная европейская эстетика, и модификации последней ради включения элементов

автохтонной традиции — все это представляется входящим в поле эстетических интересов «Мира искусства». Дистанцирование от некоторых манифестаций национализма в искусстве выражается лишь в форме их неупоминания и общего порицания «ложных поисков» национального. По существу, это западническая программа, отражающая опыт ревайалистских тенденций последних десятилетий, которые расширили представление европейских народов о современном в эстетике.

Свою заметку о выставке финских художников в первом номере «Мира искусства» Дягилев заканчивал установлением аналогии между ролью национального направления в финском искусстве и современной ситуацией в русском искусстве:

За последние годы в нашей живописи также чувствуется поворот к сознанию национальной силы. Недаром начали понимать Васнецова и все значение его личности. Его призыв к русскому духу в нашем искусстве не останется без отклика. И если мы, пройдя через всю горечь того, что до сих пор называлось русским стилем, все-таки вернулись к исканию своего искусства, то это многозначительно и этим мы обязаны проповеди Васнецова<sup>170</sup>.

Именно вокруг оценки Виктора Васнецова в редакции «Мира искусства» и возник первый конфликт, хотя основания этого конфликта были, безусловно, шире, чем оценка творчества отдельного художника.

К концу 1890-х годов имя Васнецова стало эмблематическим обозначением всего того направления «национального возрождения», которое



воплощала Абрамцевская колония. Он был, несомненно, самым разносторонним из ее участников: его работы включали станковую живопись, разрабатывавшую сказочные и историко-мифологические сюжеты, монументальную религиозную живопись и орнаменты (роспись Владимирского собора в Киеве), фрески в Историческом музее в Москве, архитектурные проекты в Абрамцеве, включая знаменитую церковь, легендарные театральные декорации к постановке пьесы, а затем оперы «Снегурочка», наконец — изделия прикладного искусства. Начавший выходить за месяц до «Мира искусства» журнал «Искусство и художественная промышленность», издававшийся Императорским обществом поощрения художеств, сделал Васнецова центральной фигурой первых двух номеров: в журнале была помещена обширная статья Владимира Стасова о художнике, проиллюстрированная многочисленными воспроизведениями его работ<sup>171</sup>. То, что весь первый номер «Мира искусства» был также заполнен репродукциями с работ Васнецова (а его картина «Богатыри», последнее на тот момент произведение художника, была удостоена еще и специальной небольшой заметки в разделе «Художественная хроника»<sup>172</sup>), могло означать либо открытую солидаризацию с официальным журналом, либо попытку утвердить свое, особое, понимание значения этого художника, «отвоевать» его у Общества поощрения художеств, отношения с которым с самого начала складывались у «Мира искусства» сложно. Статья о Васнецове для первого номера «Мира искусства» была заказана Адриану Прахову. Будь она написана, она невольно бы вступала в диалог со статьей Стасова в «Искусстве и художественной

промышленности». Однако статья эта написана не была<sup>173</sup>. На ее месте в журнале и была помещена статья «Сложные вопросы», напечатанная, в результате произошедшей замены, в обрамлении воспроизведенных работ Васнецова. То, что Дягилев включил в свою заметку о выставке финских художников фразу о Васнецове, скорее всего, должно было хоть как-то восполнить отсутствие более развернутого высказывания о художнике на страницах журнала. Дягилевская фраза преподносила Васнецова как художника, обратившегося к поискам национального в русском искусстве и при этом не поддавшегося соблазну ложного «русского стиля». Такая интерпретация Васнецова полемически метила прежде всего в Стасова как апологета «русского стиля»<sup>174</sup>.

Александр Бенуа, рассказывая в 1920-е годы об образовании «Мира искусства», объяснял место, отданное в первом номере журнала Васнецову, лишь привязанностью к нему Дмитрия Филофова: «Это он из смешанных соображений, в которые входили и религиозные и национальные переживания, а также и желание не слишком запугать общество, настоял на том, чтобы половина иллюстраций была отдана произведениям В. Васнецова, хотя весь наш кружок уже давно перестал “верить” в этого художника»<sup>175</sup>. Безусловно, справедливо говорить о влиянии Филофова на оценки Дягилева в этот период, однако консенсус внутри редакции «Мира искусства» вокруг фигуры Васнецова был, очевидно, более широким, чем его представлял впоследствии Бенуа. Даже свое собственное отношение к художнику тот ретроспективно корректировал. О том, как Бенуа оценивал Васнецова в этот период, дает представление его «История русской живописи в XIX

веке». Книга эта также содержит наиболее развернутое высказывание одного из лидеров «Мира искусства» по вопросу о национализме в современном русском искусстве вообще, и потому мы остановимся на ней подробнее.

В главе «Возрождение декоративного искусства» Васнецов оказывается первым в ряду художников-декораторов (включаящем также Е. Поленову, К. Коровина, А. Головина и С. Малютина), о которых говорит Бенуа. Центральным тезисом автора является утверждение, что главная и безоговорочная заслуга Васнецова состоит в реабилитации принципа декоративности в искусстве:

Васнецов дорог для людей нашего поколения не своими сказочными картинками, тем менее своей религиозной живописью. Он, правда, подал ими сигнал к новому движению, и в этом его большое значение, но он не сказал в них живых и вечных слов. Дорог для нас В. Васнецов тем, что он первым из художников снова обратился к украшению жизни <...>.

Главная заслуга Васнецова в том, что он уничтожил ужасные предрассудки, сковывающие мнение нашего общества, и в частности наших художников, относительно древнерусского декоративного искусства. Он подорвал покровительственное, порожденное Академией отношение к «варварскому русскому стилю». Только с тех пор, как Васнецов дал свои спокойные, прекрасные образчики, стало ясно, как далеки были от истинно русской красоты сухие академические пародии, а также вся превозносимая Стасовым абракадабра «петушиного стиля»,

изобретенного Гартманом и Ропетом и развитого до последних пределов безобразия их слабосильными подражателями вроде Богомолова, Шервуда и Парланда<sup>176</sup>.

Таким образом, Бенуа, как и Дягилев, резко противопоставляет декоративные работы Васнецова тому ответвлению «русского стиля», которое официально поощрялось с 1870-х годов. Он отмечает, что среди работ художника в этом роде «не столько хороша всевозможная мебель, зачастую неудобная и неудачная в конструктивном отношении (хотя и в ней есть много достоинств), сколько его разные декоративные наброски, его узоры во Владимирском соборе, больше же всего, пожалуй, постановка “Снегурочки” (исполненная для С. И. Мамонтова), дышащая непосредственной простотой и свежестью народного эпоса и прекрасная по своей народно-русской фантастике» (389). Видя главное достоинство декоративных работ Васнецова «в их красочном эффекте», Бенуа отмечает:

Он сам так непосредственно и просто увлекался чисто русскими сочетаниями и оттенками сочных, полных и непременно спокойных красок, в которых исполнены старорусские декоративные работы, что в своих произведениях он, человек конца XIX века, совершенно естественно, без малейшей натяжки, сумел передать эти сочетания и оттенки, излюбленные людьми, жившими 200 лет назад и имевшими так мало общего с нашей культурой (389).

Бенуа выделял в творчестве Васнецова то, что

делало его новатором живописного языка как такового и ставило его в ряд художников, обратившихся к расширению референтного поля современного искусства за счет включения в него традиций, прежде неизвестных или бывших в небрежении у Академии. То, что традиции, к которым обратился Васнецов, были или воображались как «русские», имело для Бенуа второстепенное значение, то есть было лишь указанием на источник, который питал оригинальные решения современного художника. Подчеркивая роль Васнецова в разработке декоративных принципов, Бенуа, как мы видели, исключал из существенных заслуг художника и его опыты в области визуализации русских сказочных сюжетов, и его религиозную живопись. Последнюю Бенуа характеризовал в следующей главе своей книги («Национализм в искусстве») как «удушливую, византийскую проповедь» (401), а в полемике, развернувшейся на страницах «Мира искусства» между ним и Философовым по поводу сравнительной оценки Александра Иванова и Васнецова как религиозных живописцев, высказался еще более определенно. Язвительно реагируя на интерпретацию Философовым религиозной живописи Васнецова как стремления сохранить «искру жизни в верованиях своего народа», «не дать ей померкнуть»<sup>177</sup>, Бенуа писал:

Не спору, в Васнецове есть *je ne sais quoi de byzantin*, что должно нравиться заезжим французам, аплодирующим в Grand Opéra «Эсclarмонде» и идентифицирующим по стародавнему трафарету Византию с Россией. Но как же человек, выросший в России, хотя бы только в детстве посещавший русские храмы с

их вдумчивыми, глубоко-мистичными, издревле установленными и потому уже священными ликами святых, может «взять всерьез» роскошную и легкомысленную феерию, которая развернулась на стенах Владимирского собора. <...> Неужели г. Философов не видит, что в этих ловких, талантливых, но очень неглубоких иллюстрациях Васнецова, в этой «церковной мудрости» царит тот же якобы древнерусский, языческий дух, который нашел себе отражение в его «сказках» и театральных постановках; неужели он не узнает в этих «святых» и отцах церкви тех же, немного балаганных берендеев, Иванушек и Василис, которые фигурируют в прежних произведениях Васнецова. С чего это взял г. Философов, что эти фрески-иллюстрации выясняют смысл языка церковной мудрости для новых поколений?<sup>178</sup>

По существу Бенуа поднимал здесь вопрос о том, на чем могли быть основаны ревайвалистские претензии современного искусства вообще. Деконструируя одну из таких претензий, он стремился показать, что у нее нет эстетических оснований, то есть, в данном случае, что нет ничего общего между древним религиозным искусством и росписью, сделанной Васнецовым. Между тем практически все ревайвалистские опыты, в той мере, в какой они не полагались на прямое заимствование элементов стиля, могли бы быть подвергнуты такой деконструкции. Вне словесной интерпретации, вне смысла, который присваивали им создатели, близкие к ним критики и направляемое последними общественное мнение, произведения ревайвалистской эстетики, в качестве таковых, не существовали. Бенуа

предъявлял религиозным работам Васнецова чисто «эстетический счет» и дезавуировал их состоятельность, указывая на чуждость изобретенной им живописной эстетики какой бы то ни было традиции. Философов же ограничивал свою интерпретацию религиозной живописи Васнецова идеологическим планом, то есть конструированием воображаемой интенции художника. Упомянув о «пресловутом разрыве народа с “интеллигенцией”», начавшемся в эпоху Петра I, он далее утверждал: «...живопись Владимирского собора <...> является замечательным событием в истории русского искусства, замечательнейшей попыткой после двухсотлетнего разрыва снова подойти к народу и поискать у него, в его церковных традициях, сил и средств для объединения двух столь мало понимающих друг друга лагерей»<sup>179</sup>. Именно за это, по Философову, «всякий русский обязан поблагодарить Васнецова»<sup>180</sup>. Внеэстетичность подобного критерия ценности ничуть не смущала критика:

Я знаю, что «художники», представители «искусства для искусства», могут мне возразить, что это не художественная оценка творчества Васнецова, что это тенденциозное пристрастие националиста, и т. д., и т. д. Но с эстетической точки зрения говорить о творчестве Васнецова я совсем и не намеревался. <...> И если бы г. Бенуа не сходил с избранной им и близкой его сердцу эстетической точки зрения, я, пожалуй, ему и не возражал бы. Но раз он ввел в свое исследование начала национальные, <...> то этим самым он отрезал себе отступление за

ширму субъективного эстетического вкуса и дал мне право с ним спорить<sup>181</sup>.

Стремясь заранее «обезоружить» Бенуа, Философов утверждал возможность ценностного суждения о произведении искусства с внеэстетической позиции. Бенуа в такой логике рассуждать был не готов и отвечал, как мы видели, именно разбором васнецовской эстетики, в которой не находил ничего, что объективно давало бы повод интерпретировать ее как возрождение традиции религиозной живописи; уже отсюда он выводил ложность ее претензии на «национальность». Возвращаясь в главе о национализме в искусстве к противопоставлению творчества Александра Иванова религиозной живописи Васнецова, Бенуа настаивал, что первый «был истинно русским художником, несмотря на то, что он одевал своих действующих лиц в римские тоги и другие “католические” костюмы и ничего общего не имел со старорусскими иконописцами» (401–402). Объяснение этому давалось чисто эссенциалистское, как и в «Сложных вопросах» Дягилева («бессознательный национализм крови»): «русский дух» проявляет себя в творчестве художников «фатально, сам собой» (402). Любопытно, что и Философов за год до этого совершенно в том же духе характеризовал национальную программу представителей «нового искусства»: «Декаденты совсем не отвергают начала национальности, поскольку оно бессознательно проявляется в самобытной творческой личности. Они только отрицают национализм как лозунг, как сознательное навязывание, стесняющее свободу»<sup>182</sup>.

Постольку, поскольку речь шла об эстетике, подобная позиция объединяла идеологов «Мира



искусства», ибо соответствовала разделяемому ими убеждению о примате творческой свободы художника. Однако сталкиваясь с националистическим воображением, эта позиция легко трансформировалась. Так, для Философова, полагавшего, что «национальное самосознание России» может развиваться лишь «в связи с религиозным возрождением», которое объединит все сословия<sup>183</sup>, эстетические явления, соотносимые с этими целями, приобретали символическое, внеположное собственно эстетическим оценкам значение. Не иначе, как мы увидим, обстояло дело и с Бенуа. Поиски национального в эстетике становились выражением поисков идеологических, а не собственно эстетических, хотя могли перекодироваться на уровне дискурса как разговоры о «чистом искусстве». Ключевым для этих поисков и находок оказывался вопрос определения традиции, которая заслуживала бы названия национальной. Риторика, к которой в ранний период прибегали критики «Мира искусства», утверждая «бессознательность» проявлений истинного национализма в искусстве, постепенно уступала место совершенно иному подходу, точнее иной проблеме — проблеме обоснования своего видения национального.

В этой связи стоит вернуться к рассуждениям Бенуа о традиции Абрамцева и обо всей текущей тенденции поисков «русского начала» в его «Истории русской живописи». Формулируя свою позицию по отношению к идеологическому императиву «национальной» эстетики последних десятилетий, он декларировал: «Тем, кому важно видеть русское искусство искренним, сильным, вдохновенным, следует всеми силами бороться за то, чтоб наконец сбросить иго национализма, появившееся еще в 70-х

годах и выросшее затем до чего-то невыносимого, кошмарного и отвратительного» (401). Бенуа отмечал при этом, что тенденция «*корчить* из себя национального художника» сделалась в России столь распространенной оттого, что «в силу исторических условий жизненная связь между художником и народом в большинстве случаев была порванной» (400). Указывая, таким образом, на укорененность специфических форм русского эстетического национализма последних десятилетий в потребности компенсировать дефицит общей, единой традиции, Бенуа высказывал, однако, уверенность в преходящести этой тенденции, в невозможности привития культуре элиты фактически «чужой» для нее традиции. Западный выбор, который сделал образованный класс два столетия назад, определил, с его точки зрения, магистральный путь для русского искусства: «Будущие дороги русского искусства вряд ли лежат в том направлении, которое наметили москвичи с Васнецовым во главе. С исторической необходимостью эти дороги поведут нас все ближе и ближе к слиянию с общезападной школой» (402). Актуальная традиция для образованного класса, уверен Бенуа, это традиция западноевропейская, по отношению к которой оригинальные эксперименты в области «русской» эстетики — явления порой интересные в художественном отношении, но не могущие переменить магистральной линии развития русского искусства:

Зачастую для вполне искреннего человека, родившегося и воспитавшегося в России, чисто русские формы кажутся несравненно более чужими, нежели западные, на которых, по крайней мере, он вырос, которые он впитал в

себя с самого детства. Хорошо сибирякам Васнецову и Сурикову или истому москвичу Малютину, *влюбленным в русское и потому* познавшим его, творить, следуя своему вдохновению, прекрасное и в то же время вполне народно-русское, но требовать того же от всех русских художников, из которых многие ничего «русского», кроме разве только тоновских церквей, не видали, — по меньшей мере нелепо (400).

Для петербуржца Бенуа «русские формы» оказывались прежде всего экзотикой, и он указывал на то, что пересмотр собственной эстетической родословной ради принятия этой экзотики в качестве своей традиции представлялся ему задачей невозможной. Отдавая должное тем, кто, как он полагал, обращался к «народной» эстетике в силу естественного тяготения, он отмечал, однако, что усилия большинства последователей этой тенденции производят впечатление «натуги, нудного, трудного вымысла» — именно в силу искусственности эстетической задачи, поставленной себе художниками, воспитанными в совершенно иной традиции:

Действительно, значение тех художников, у которых сохранилась таинственная связь с народной эстетикой, — огромно. <...> Однако «петербургский» период не прошел даром для русской культуры, а, напротив того, наложил неизгладимую печать на всю нашу жизнь. Мы, и не одни только образованные классы, настолько в данное время заражены западным духом, мы настолько отучились от своего, или,

вернее, западное и чисто русское настолько переплелось и смешалось, что, с одной стороны, сомнительно, чтоб эти московские начинания могли иметь общерусское значение, с другой же стороны, не подлежит спору, что полного внимания заслуживают и те художники, которые не ищут непрямого спасения в чисто русском, а, выражая вполне искренне свои идеалы, являются при этом настоящими космополитами (400–401).

Таким образом, внесение народной эстетики в современное искусство осмыслялось Бенуа как частное проявление художественных поисков, занимавшее определенную, хотя и не слишком значительную, нишу. Осознанно полемизируя с эстетико-идеологическим проектом, потенциал которого он был еще не в силах оценить, Бенуа опирался на тот же постулат «нового искусства» о свободе творчества как высшей ценности, что и Дягилев: «Свобода — вот первое условие художественного творчества <...>. Национальный характер есть уже придаток, сообщающий, правда, грандиозный ореол некоторым произведениям, но придаток, без которого можно обойтись и, скорее, даже *должно* обойтись, когда он не вложен самой природой в руку художника» (401). Любопытно, однако, что на той же странице Бенуа делал оговорку: «...“русский дух” лежит не только в тех или других (например, васнецовских) формах, но гораздо глубже, во всем иногда неуловимом, неопределенном мирозерцании художника» (401). Неустойчивость языка, выбора слов в этой цепочке высказываний была симптоматична. С одной стороны, художники «западнического» толка именовались

«космополитами», с другой — «русское» начало в их творчестве предполагалось выраженным всего лишь иным способом, чем в творчестве представителей «национального» направления. Специфическая узость семантики «национального» становилась при этом особенно очевидна. Бенуа пока никак не разрешал этой языковой проблемы, завершая главу другим терминологическим выбором, а именно — противопоставляя культуру «петербургскую, вернее, современно русскую» культуре «московской, вернее, старорусской». Тут же в примечании он указывал, что «наиболее талантливые и зрелые из москвичей уже отказались от васнецовских старорусских форм» и потому могли быть причислены к «группе “общеевропейских” или, вернее, свободных художников»; названными в этой связи оказывались Поленова, Якунчикова, Головин и Коровин (402)<sup>184</sup>. Таким образом, интеллектуальная позиция Бенуа была типологически противоположна позиции Маковского, представлявшего именно возврат к «национальным мотивам» в русском искусстве конца XIX века как выражение «независимости», свободного поиска<sup>185</sup>. Произвольность квалификации тех или иных эстетических решений как признаков «независимости» или «свободы» оказывалась благодаря такому контрасту особенно наглядной.

Эта произвольность, однако, и делала дискурс, риторику столь значимым орудием «борьбы» за облик национальной традиции. Как отмечалось в предыдущей главе, опыт Всемирной выставки 1900 года в Париже должен был оставить в сознании представителей русского «нового искусства» четкое понимание: спрос на национальное на международном рынке чрезвычайно высок<sup>186</sup>. Комментируя этот феномен, как мы помним, Игорь

Грабарь иронически остранил сам принцип национализма в искусстве, указывая, что художникам прошлого не пришлось бы в голову писать «в национальном роде»<sup>187</sup>. Свою иронию Грабарь далее дополнял опасением, что «слишком определенно предъявляемое требование национальности может при известных условиях явиться сильным тормозом в развитии искусства»<sup>188</sup>, и приводил примеры того, как эксплуатация этого требования современными западными художниками быстро вырождается в эпигонство. Наиболее развернутую характеристику он давал в этой связи поискам национального стиля в России последних десятилетий:

Начиная с Тона, мы усиленно принимаемся сочинять «в русском духе». И Боже, как сочиняем! Забавнее всего то, что как только мы что-нибудь сочиним, так и славим на весь свет, что вот уж и найдена Русь. Нашел ее Тон, и все поверили, что это и есть Русь. Потом нашел Шервуд. И опять поверили. Курьезнее всех Ропетовский эпизод. Этому поверил даже такой тонкий человек, как С. И. Мамонтов. И все верили Ропетовским петушкам. Потом явилась Стасовская Русь и уж казалось, что это и есть самая настоящая. Явились Московские ряды, Игумновский дом, а Руси нет, как нет. Я рискую прослыть за человека, очень мало оригинального, но думаю, что первый ее почувствовал В. М. Васнецов и совсем почувствовал Суриков. <...> После В. Васнецова и Сурикова много нашли Левитан, Нестеров, А. Васнецов, Поленова, Якунчикова, Головин и М[а]лютин (51-52).

Пожалуй, никто из критиков этого круга не описал превращение «русскости» в объект нескончаемого и никогда не удовлетворяющего поиска столь выразительно. Несколько страниц спустя Грабарь подчеркивал, что и теперешняя уверенность в том, что «Русь найдена», скорее всего, столь же эфемерна и что плата современного художника в погоне «за этим фантомом, этой загадочной, неуловимой Русью» неадекватно велика:

Тон ее не нашел, Ропет и Шервуд не нашли, Стасов тоже промахнулся не меньше этих. Теперь нам кажется, что ново-московская редакция пока ближе всего подошла к разрешению загадки. Но можем ли мы быть совершенно уверенными в том, что новейшая редакция не окажется через десять лет также устаревшей, как и Стасовская? Несомненно и в ней окажется много забавного, если и окажется кое-что нетронутым. Надо перестать тужиться, мудрить и насиловать самое дорогое, что только имеет художник: свою свободу (55).

Таким образом, та надежда, которая сопровождала эстетические поиски национального в последние десятилетия, — надежда обретения устойчивого представления о традиции — представала в описании Грабаря как несостоятельная. Посвящая свою статью прикладному искусству как сфере, в которой эстетический национализм проявился наиболее ярко в последние годы, он косвенно указывал на отсутствие поддающегося формализации критерия, который позволял бы оценивать результаты современных ревайалистских опытов с точки зрения их аутентичности: «находки», убедительные сегодня,

обнаруживали свою несостоятельность завтра. Кроме того, отступление от современного вкуса, культивирование нарочитой грубости изделий прикладного искусства во имя придания им ауры аутентичности, делало их нефункциональными в современном культурном пространстве. Мебель, которая «топорна, тяжела и в сущности адски неудобна», как и создаваемая ею обстановка, в которой «не хочется жить» (54), с точки зрения Грабаря, являлись решающими аргументами против тенденции, развившейся в последние десятилетия в прикладном искусстве России.

Был ли обречен, в таком случае, сам поиск национального в русском искусстве? Нет, полагал Грабарь, следовало лишь изменить направление этого поиска:

Современная жизнь сложилась так, что в обыденной обстановке хочется известной уютиности, спокойствия, хочется удобно сесть, удобно прилечь, не иметь против глаз на стене без конца ползущих на вас, как стекла калейдоскопа, линий и красок. И этого-то недостает. А между тем когда-то была у нас как раз такая мебель и именно такие стены. И до чего изящная мебель и что за дивные стены! Я говорю о мебели и стенах нашего милого старого empire'a (54).

Понимая парадоксальность предложенной им замены, Грабарь спешил установить основания для нее именно в сложившейся традиции:

Кстати, странная особенность нашего empire'a; у нас он получил совершенно другой



характер, чем имел в Европе. Если можно различать его оттенки во Франции и в Германии, то у нас он окончательно обрусел. Я боюсь увлечься, но мне кажется, что есть не только русский empire, но есть петербургский и московский. <...> Как бы то ни было, свой русский empire у нас бесспорно есть. Другими словами, у нас есть нечто, что совершенно неизвестно старой Руси и нечто все же глубоко русское. Мы взяли его когда-то с запада и тотчас же устроили все на свой лад, как нам милее, жилее и удобнее. И как все изящно, какая тонкость работы, какая чеканка бронзы! (54-55)

Объявляя ампи́р русской традицией, Грабарь демонстративно релятивизировал понятие национальной традиции вообще. Духу эссенциализма, представлению о традиции как о замкнутом в себе и статичном объекте «поиска», он противопоставлял понимание традиции как динамического процесса освоения и адаптации гетерогенных культурных влияний. Эстетика допетровской Руси, по Грабарю, имела в принципе равные права с ампи́ром называться национальной. Свое предпочтение последней он объяснял ее близостью современному вкусу. Развенчивая идею возрождения «исконной» традиции, Грабарь предлагал образованному классу другой путь — закрепление той традиции, которая воспитала его, как национальной. Это, в свою очередь, требовало отказа от идеологизации допетровских форм как «естественного» эстетического маркера национального:

Мне хотелось бы верить, что наше молодое

прикладное искусство не застынет в своей тенденции уверять нас в том, что мы были всегда грубы и что мы в сущности и теперь грубы и никакой мебели, кроме грубой, не стоим, потому что она нам к лицу. Неужели мы не скоро еще утратим эту забавную нежность к скрипящим и визжащим дверцам шкапов и к треснувшим столам? Неужели и в этом есть известная прелесть и свой *sachet*? (55)

Предлагая свою альтернативу опытам «поисков Руси» последних десятилетий, Грабарь соглашался, что его версия национального лишена маркеров «русскости», ставших уже привычными, однако заострял внимание на конвенциональной природе самих этих маркеров: «Может быть на первых порах нам, привыкшим в последнее время чувствовать Русь лишь в той редакции, в какой ее дает молодая Москва, покажется, что от нее не слишком будет “пахнуть Русью”. Но нужен ли, необходим ли этот острый запах? Не будем ли мы ближе к цели, если предоставим дело течению времени?» (55)

Грабарь, таким образом, пытался развенчать идеологический по своей природе конструкт «национального стиля» средствами эстетической критики, что по существу было невозможно. Включение искусства в процесс «изобретения традиции» как базовый проект национализма было в России начала XX века состоявшимся фактом, и конкуренция между предлагаемыми версиями традиции воспринималась как состязание за наилучшее выражение национальной уникальности, а не как эстетическое соперничество в изяществе форм. Расширение референтного поля «высокой культуры» за счет «народной» эстетики давало более надежную

почву националистическому воображению, чем его сужение до пределов рафинированной культуры образованного сословия, за которой прочно закрепилось наименование «западной». Грабарь должен был вскоре убедиться на практике в проблемности своей программы для прикладного искусства: задуманное им предприятие «Современное искусство» в Петербурге (выставочный салон, в особенности делавший ставку на современное русское прикладное искусство в «новом стиле», близком западному модерну) просуществовало немногим больше года и должно было закрыться, не вызвав достаточного интереса у столичной публики<sup>189</sup>.

Тем не менее именно точка зрения, выраженная в статье Грабаря, ближе всего сходилась с позицией и художественной практикой того фланга «Мира искусства», идеологом которого был Бенуа и который включал Константина Сомова, Льва Бакста, Евгения Лансере, Мстислава Добужинского, Анну Остроумову-Лебедеву. По одной из сторон своей эстетики творчество ряда представителей этой группы получило в критике того времени наименование «ретроспективизма». Под этим подразумевалось сознательное обращение художников к живописному языку, а также реалиям иной эпохи, эстетизировавшее или иронически остраивавшее элементы стиля той эпохи. Это направление можно было бы считать еще одним ответвлением стилизаторской эстетики, типологически сходным с обращением к допетровской или народной эстетике. Однако в России рубежа XIX–XX веков оно находилось на противоположном идеологическом фланге по отношению к последним: ретроспективизм мирискусников с его сосредоточенностью на эстетике XVIII века, как и превращение ими Петербурга в

новую тему современного русского искусства, был утверждением европейской эстетической парадигмы имперского периода как основания национальной традиции.

В 1911 году, вспоминая середину 1890-х годов, Бенуа подчеркивал дефицит интереса к художественной истории имперского периода в это время:

Еще допетровской Россией кое-кто интересовался, но до XVIII века или до модного ныне (увы, модного!) «ампира» никому не было дела. К допетровской России относились с уважением (это еще были дни царствования императора Александра III), и даже воображали, что возможно возобновление, с перескоком через века, каких-то древних традиций. Но кому было дело до русского барокко и рококо, кого беспокоило художественное значение русского классицизма? <...> Кто думал, кроме кучки чудаков-юношей, «декадентов» и «гробокопателей» в 1880-х и 1890-х годах о Левицком, о Боровиковском, о Растрелли, о Томоне? Над ними, энтузиастами прошлого и произносившими восторженные в честь прошлого речи, смеялись и смотрели на них как на безумцев и позеров<sup>190</sup>.

В полемике с народническими тенденциям второй половины XIX века западнический фланг «Мира искусства» выдвигал XVIII век как истинную точку отсчета актуальной национальной традиции. Логика национализма требовала дезавуирования конкурирующих версий национального, и

полемиическая активность Бенуа сосредотачивалась именно на этом. Так, обозревая первую Всероссийскую кустарную выставку, устроенную в 1902 году в Таврическом дворце в Петербурге, Бенуа констатировал полный упадок той отрасли, которая служила референтом современной народнической эстетики и объектом возрождения в рамках недавних эстетических экспериментов:

Разные земства и частные лица устроили кустарные мастерские на новый лад, вняли проповеди Васнецова и Поленовой, чуть-чуть даже пустились в русско-народное «Коровинское» декадентство. Когда-то и я смотрел на эти затеи с сочувствием и, действительно, в первое время существования этих мастерских они работали с таким увлечением, с такой страстью, что получались в них вещи, если и вздорные, чудаческие, то все же по крайней мере художественные, иногда даже красивые. Разумеется, и это была игра в «пейзан», художники, вслед за народниками 70-х годов, франтовато оделись в русские рубахи и ямские шапочки и устроили своего рода весьма занятный и милый маскарад. Нам тогда казалось, что этот маскарад барицей заставит мужичков с бóльшим уважением отнестись к себе, заставит их вернуться к себе, к старине, к красоте. И намерения, и надежды были самые симпатичные и почтенные, но на самом деле получилось только «пейзанство», любительство, игра в мужичков, а того, что хотелось, — прививки народу искусства — не получилось ни на йоту. Теперь художники охладели к маскараду, и все эти мастерские клонятся к

быстрому упадку<sup>191</sup>.

Бенуа, таким образом, указывал, что ревайалистский проект, в который была вовлечена художественная элита, находился в противофазе с теми процессами, которые происходили в народной среде. Действительно, как отмечалось в предыдущей главе, престиж традиционного ручного производства падал, так как оно утрачивало экономическую целесообразность, и лишь превращение кустарных промыслов в символическое «национальное достояние» могло тормозить их упадок. Успехи же последнего проекта, невзирая на энтузиазм, вложенный в него первоначально, представлялись теперь краткосрочными, что, вкупе с идеологически сомнительным компонентом «игры в пейзаж», заставляло Бенуа произнести ему свой приговор. Бенуа отмечал далее, что результатом вмешательства образованного класса в традиционные отрасли кустарного производства было либо внесение в него «западнических» заимствований, либо нарочитое утрирование «народного» стиля: «Куда ни взглянешь — упадок, тоска, безвкусица, самая жалкая, холопская погоня за западом или, пожалуй, еще более жалкая и пошлая попытка творить в народном духе. Какой это ужас, какая нелепость — народ, старающийся творить в народном духе!» (48)

Любопытно, что это суждение Бенуа находило соответствие в дискуссиях о соотношении традиции и новаций в художественных промыслах, которые вели в этот период представители образованного класса, близко стоявшие к работе в области возрождения кустарной промышленности. В том же 1902 году в Петербурге проходил Съезд деятелей по кустарной промышленности, в материалах которого можно

прочитать такое, например, краткое изложение дискуссии под рубрикой «Национальный характер изделий»:

Е. Н. Половцева отметила, что художественное направление в изделиях прежде всего должно заключаться в поддержке национального стиля. Важно обереечь кустаря от новых веяний в искусстве, могущих сбить его с толку и парализовать самобытность. Такое печальное влияние оказывало, например, местами декадентство (в худшем смысле этого слова). Необходимо сохранить кроме того и местный колорит.

Вполне соглашаясь с необходимостью поддерживать национальный характер изделий, К. К. Вебер прибавил, что следует в то же время соотносываться с рынком. Если последний предъявляет требования на какие-либо новые направления искусства, то нельзя их чуждаться, а следует только заботиться о том, чтобы не изменять национальным чертам. Поучительным примером в этом отношении может служить Финляндия. На Парижской выставке 1900 г., а частью и на Всероссийской кустарной, произведения этой страны представили очень удачное приспособление стиля modern к национальным мотивам.

Кн. П. Д. Долгоруков указал, что точно так же поступали и другие страны (Скандинавия, Венгрия, Япония). Они в своих изделиях, так сказать, модернизировали свои национальные черты, соотносясь с рынком. И русский кустарь должен следовать тем же путем. Удачным образцом последнего могут служить

произведения Васнецова, который тоже модернизировал национальные древние мотивы. Это и есть истинно-художественное направление кустарной промышленности. За желательность и полную возможность следить за новшествами в искусстве, не изменяя национальному характеру изделий, высказался также П. П. Марсеру<sup>192</sup>.

Подтверждая наличие обеих тенденций в кустарных промыслах (влияния западного модерна и культивирования определенных техник и мотивов в качестве маркеров «народности»), приведенные мнения позволяют ощутить специфичность позиции, которую занимал Бенуа. Апологеты кустарных промыслов видели залог их дальнейшего существования именно в возможности их адаптации к условиям рынка, в возможности эволюции их эстетики. Идеологическая «нагрузка» народной традиции, присваиваемые ей функции в рамках национального проекта были важны, но граница между профессиональным искусством «в народном духе» и традиционными кустарными промыслами все более воспринималась ими как условная и не нуждающаяся в охране. Собственно, именно размывание этой границы и должно было бы означать торжество данной традиции как национальной, то есть всесословной.

Бенуа, напротив, желал видеть в народе аутентичного Другого, чья традиция была интересна, поскольку она была вполне «чужой» и могла эстетизироваться как таковая; историческое время Другого не могло совпадать с историческим временем субъекта, который его наблюдал<sup>193</sup>, и всякое нарушение этого принципа (например, пересечения с



традицией субъекта) трактовалось как дефект. При таком подходе идеологический проект, в рамках которого образованные классы осваивали и поддерживали народную традицию, утрачивал свой изначальный смысл, состоявший в сближении, если не в «воссоединении», традиций разных социальных слоев. Соответственно, идеальный Другой, чья традиция могла быть противопоставлена традиции элиты и, в качестве «чужой», эстетизирована, существовал для Бенуа лишь в прошлом, например в конце XVIII столетия, в эпоху, когда по проекту И. Е. Старова строился Таврический дворец, предоставивший теперь свои залы для экспозиции кустарной выставки:

Существовавшее еще в тот век народное творчество, я убежден, весьма выгодно отличалось бы своим ярким, живым, веселым и остроумным видом от фона полированных, белых и, сказать правду, несколько скучных колоннад Старовской постройки. В то «европействующее» время русский народ был, действительно, еще русским, в нем жила мощная своеобразность и главное, несмотря на все давление крепостничества, истинная радость жизни, понимание ее прелести (49).

Произнося приговор «современному» Другому и его традиции («народ наш в полном упадке» (50)), Бенуа средствами риторики снимал вопрос о выборе традиции для образованного класса, указывая на единственную оставшуюся у него традицию, даже если ее принято было теперь именовать «не нашей»: «Старовские колоннады не наши, но они прекрасны, однако выставленные, якобы наши, изделия тоже не

наши, и в то же время вовсе уже не прекрасны» (49). Как и Грабарь, развенчивая идею поисков национальной эстетики в традициях низших классов, Бенуа иронизировал над «раздвоенностью» культурного сознания элиты, развившейся вследствие этих поисков:

Мы воображаем, что возвращаемся к народу. Гуляя по грандиозным, но напыщенным и холодным хоромам Таврического дворца и глядя на всю ту мишуру, которая теперь расположилась вдоль стен и колоннад этого палаццо, наверное не меня одного поразило это удивительное сопоставление старого и нового, европеизированного барства и скромной, «чисто народной» жизни. Однако мы при этом настолько изоврались, настолько все заражены шовинизмом, что не видим истинного смысла этого сопоставления, не видим или не хотим видеть, на чьей стороне преимущество, на стороне ли зараженного западом XVIII века, или на стороне «зараженного народничеством» начала XX века. — Мне удалось слышать такие, напр., фразы: «все это и мелко, и убого, но зато свое»; «нам мило все это творчество наших мужичков, потому что оно искренне». Какой вздор! (49)

Бенуа, таким образом, предъявлял образованному классу счет за увлечение фантомом национальной традиции, которую тот не мог назвать своей, не лицемеря. При этом на протяжении статьи Бенуа постоянно балансировал между двумя риториками: с одной стороны, он описывал упадок народного искусства как проблему, требующую вмешательства

образованного класса («надо поднять вопль, рвать на себе волосы, попытаться спасти погибающее» (48)), с другой, призывал образованный класс осознать, что его истинная традиция — европейская. С точки зрения позиции Бенуа, здесь не было противоречия: народ был Другим, и его традиция имела, в принципе, самодостаточную ценность; образованный класс лишь не должен был «предать» свою, европейскую, традицию ради «чужой». Однако именно последняя тенденция, по мнению Бенуа, развивалась пугающими темпами; подчеркивая ее эстетическую тупиковость, он стремился дезавуировать ее идеологический потенциал.

Действительно, экспансия народной и допетровской эстетики, при активной поддержке государства, в первые годы XX века шла быстрыми темпами. «Русский стиль» захватывал уже петербургские улицы<sup>194</sup>, кустарная промышленность (в противоположность впечатлению, создаваемому отзывом Бенуа) была накануне своего расцвета<sup>195</sup>. Бенуа оказывался в положении защитника культурного наследия имперского (петербургского) периода как национального именно тогда, когда вектор усилий правящей элиты был направлен в противоположную сторону. И как редактор «Мира искусства» и сборников «Художественные сокровища России», и как критик и художник Бенуа стремился защитить свою версию национальной традиции, цельным культурным воплощением которой был для него Петербург. В противовес мифу о «безобразии» Петербурга и подражательности его архитектурного облика Бенуа выдвинул свой миф о Петербурге как об оригинальном, ни на что не похожем пространстве, сотворение которого было равнозначно основанию новой независимой культурной традиции:

Что касается погони за западом, то ведь вот что странно: погоня за западом существовала с самого возникновения Петербурга, самое его появление на свет было вызвано этой погоней, а между тем за первые 150 лет его существования не было в этой погоне ничего лакейского. Напротив того, Петербург рос и развивался удивительно самобытно и с удивительной силой. Взгляните на старинные виды Петербурга. Ведь это не общеевропейский город и вовсе, с другой стороны, не русский, а какой-то совершенно особенный, безусловно прекрасный и грандиозный. Тип домов, церквей, дворцов, размер улиц, план — все было у него свое, совершенно особенное. <...> Казалось, точно иностранцы-архитекторы, попадая в своеобразные условия петербургского быта, сразу приноравливались к ним и забывали заветы своей родины<sup>196</sup>.

В той родословной национальной традиции, которую писал Бенуа, Петербург оказывался и символом истока и наиболее последовательным воплощением русско-европейской эстетики. Воспроизведение, «тиражирование» его облика само по себе должно было стать способом утверждения традиции, которую этот облик воплощал: «Нам казалось бы, что теперь должно наступить возрождение петербургского искусства: говоря вообще — возрождение искусства, не упирающегося на условные фундаменты народничества и археологии, говоря в частности — возрождение художественного отношения к заброшенному Петербургу»<sup>197</sup>. Именно реализацией этой программы было, после полувекового забвения («никто из

художников последних 50 лет не пожелал пользоваться им»<sup>198</sup>), превращение Петербурга в 1900-е годы в центральную живописную тему произведений ряда мирискусников, таких как Лансере, Бенуа, Добужинский, Остроумова-Лебедева.

Резкость, с которой Бенуа-полюемист мог противопоставлять петербургскую культуру допетровской, живо свидетельствовала о накале страстей в том состязании риторик, которое сопровождало борьбу за традицию. Так, комментируя разрушение правого флигеля Михайловского дворца в Петербурге, он писал:

Очевидно в нашей превосходной Академии, приютившей в своих стенах «искусство» передвижников, утвердилось наивное презрение к «скучному» и «холодному» стилю «Empire». Она посылает молодых архитекторов вымерять и срисовывать всякий археологический вздор: какие-то кубики, на которые поставлены цилиндрики, увенчанные жалкими луковицами. Многие «ученые архитекторы» бьются доказать прелесть всяких порождений грубиянства и невежества, печатаются роскошные книги, посвященные отечественному убожеству, и в то же время производится на глазах у всех разрушение дивных и грандиозных памятников лучших представителей высшей точки нашей культуры, созданий, отличающихся почти такой же красотой, как те произведения, на любованье которыми паломничает весь свет в Рим, в Париж и в Велу!<sup>199</sup>

Стиль амбир как выражение духа русско-

европейской культуры, вытесняемый из сознания современников «какими-то кубиками, на которые поставлены цилиндрики, увенчанные жалкими луковицами», — в этой картине воплощалось, с точки зрения Бенуа, предательство национального. Оговорка, которая следовала затем, смягчала эффект, произведенный приведенным пассажем, но никак не меняла смысла сказанного:

Избави меня Бог протестовать против охранения произведений нашего отечественного и народного зодчества. <...> Но все же мне до слез обидно, что в то время, как те памятники, часто весьма сомнительного художественного достоинства, окружаются своего рода культом (положим, тоже очень жалким), тем временем дивные и вполне *прекрасные* произведения (которых у нас так мало) оставлены на произвол судьбы и ничем не гарантированы от покушений невежд и эксплуататоров<sup>200</sup>.

Вытеснение на культурную периферию достижений русско-европейской культуры было главным поводом для протеста Бенуа: «чужое» замещало «свое», «чуждое, для нашего времени и нашей культуры, древнерусское зодчество»<sup>201</sup> замещало живую традицию «высокой культуры» последних двух столетий. Если автор «Истории русской живописи в XIX веке» допускал эксперименты в «народном» духе как имеющие положительный, хоть и ограниченный, эстетический потенциал, то рефлексия над сопровождавшим это «народничество» пересмотром высокого ценностного статуса эстетической традиции имперского периода

радикализовала позицию Бенуа.

На эскападу Бенуа на страницах «Мира искусства» ответил Философов. Он оспаривал необходимость принесения в жертву одной из традиций ради возвышения другой и указывал, что подпадающая под описание Бенуа «вся церковная архитектура Новгорода и Пскова» («какие-то кубики, на которые поставлены цилиндрики, увенчанные жалкими луковицами» из статьи Бенуа), может быть объектом эстетического восхищения так же, как ампир, и вне всякой связи с «чувством “квасного патриотизма” и идеями “Русского собрания”». Приписываемое древней архитектуре «историческое, национальное и культурное значение», с точки зрения Философова, было лишь производным от ее эстетического значения, что выгодно отличало ее от произведений «русского стиля» последних десятилетий:

Кубики кубикам рознь. Насколько грубы, нехудожественны, бездарны, не самостоятельны и оскорбительны для всякого художественного глаза те «судки» колоссальных размеров, которые воздвигли в городах русских окраин, «на зло надменному соседу», разные наши патентованные профессора, настолько истинно прекрасны памятники зодчества, хотя бы столь ранние, как церкви Пскова и Новгорода<sup>202</sup>.

Стремление Философова отделить разговор об эстетических достоинствах памятников древнерусского зодчества от практики использования их как инструмента индоктринации в «национальном» духе выглядело более взвешенным, чем страстные инвективы Бенуа. Однако Бенуа вел уже спор не об

эстетике как таковой, но об эстетике, ставшей рупором идеологии. Тот выбор традиции, который предлагался идеологией «национального поворота», вызывал у него тем более яростный отпор, чем более этот выбор ставил под сомнение культурные ценности русского европеизма.

Преобразование допетровской и народной традиции в орудие идеологической индоктринации вызывало отторжение не только у западника Бенуа. Позиция Ивана Билибина, художника, представлявшего противоположный в эстетическом отношении фланг «Мира искусства», особенно интересна в этом смысле. В 1904 году Билибин опубликовал на страницах «Мира искусства» статью «Народное творчество севера», материал для которой дали ему экспедиции 1903 года по Вологодской, Олонецкой и Архангельской губерниям. Помимо описания состояния памятников архитектуры и характеристики сохранившихся народных промыслов, статья Билибина содержала ряд важных полемических замечаний, касающихся понимания им возможностей дальнейшего развития традиционного народного творчества и перспектив «национальной» эстетики в творчестве современных художников.

«Несомненно, что русское народное творчество умирает, почти умерло»<sup>203</sup>, — начинал Билибин свой рассказ. Однако, в отличие от Бенуа, он не видел в этом ни причины объявлять об «упадке народа», ни повода говорить о необходимости «возрождения» того, что умерло. Закат народного творчества представлялся ему процессом объективным и необратимым: европеизация и модернизация страны, хоть и очень медленно, но проникала в крестьянскую среду, лишая следование вековым традициям и культурного престижа, и экономической



целесообразности. Смерть народного творчества, по Билибину, означала, что «народ перестал быть автором дальнейшего развития своих узоров и рукоделий» (304). В этой ситуации современный художник мог попытаться занять место учителя крестьян-мастеров — «дать им их же деревенские старые образцы и дальнейшую художественную разработку их, втолковав им, что это-то и красиво». Именно такому обучению была посвящена на протяжении последних двух десятков лет деятельность ряда художников (прежде всего в Абрамцеве) и государственных учреждений (Кустарных музеев в Москве и Петербурге). Однако, иронически замечал Билибин, предлагаемому им представлению о красоте «бабы, по большей части, не верят и упорно вышивают по канве розаны и попугаев» (304).

Отказ народа быть носителем «народного» элемента, предпочтение им иных традиций — факт, который вызывал у Билибина не ламентации об «упадке», а признание того, что престижность той или иной эстетики — феномен социальный. «Всякий человек склонен подражать тому, что у других, по его мнению, лучше и красивее», — констатировал он, отмечая, что и народное творчество допетровского периода подражало «предметам тогдашнего комфорта и тогдашней роскоши», которыми обставляла свою жизнь знать (303). По этой же причине Билибину, в отличие от Бенуа, не свойственно было видеть в народном творчестве некую замкнутую в себе традицию:

Народное творчество, как и жизнь, никогда не стояло на месте; являлись всегда разные новинки, которые, примешиваясь к старому,

впитывались в общее целое, перерабатывались, переваривались, и получалось, хотя и родственное, но уже дальнейшее. И так далее. Новинки эти шли и от высших классов, и от пришлых иноземцев, и от завоевателей, и от завоеванных, и все это сносилось в общую казну народного творчества, смешивалось и жило дальше (303).

Традиция народного творчества развивалась по тем же законам, что и всякая традиция, утверждал, таким образом, Билибин. Именно поэтому современный художник мог продолжать ее (а не только подражать ей), то есть индивидуальным усилием развивать ту эстетику, которая прежде вырастала как продукт коллективного творчества: «Художникам-националистам предстоит колоссально трудная работа: они, пользуясь богатым старым наследием, должны создать новое серьезное, логически вытекающее из того, что уцелело» (317). Правда, это не снимало для Билибина вопроса об «истинности» или «ложности» тех вариантов продолжения народной традиции, которые могло предлагать современное искусство. Как будто в подтверждение выраженной Грабарем два года назад неуверенности в том, что «новомосковская редакция» русского стиля надолго сохранит свою убедительность, Билибин замечал:

Многие из исканий, казавшиеся очаровательными вчера, уже надоедают сегодня и на них не хочется смотреть. Много крупных художников, казавшихся вчера создателями новой национальной эры, сегодня кажутся только искателями и, может быть,

предтечами. Создалась, наконец, целая полоса какого-то русского модерна, чисто западное веяние, заимствовавшее от русского только некоторые внешние формы. Многие из узоров Поленовой, Якунчиковой и Давыдовой очень красивы и декоративны, но это не русский стиль (317).

Указывая на неудачи прежних поисков «русского стиля», Билибин, в отличие от Грабаря, не видел в этой череде быстро сменяющих друг друга версий «национального» предостережения против продолжения поисков; напротив, его мечты были о том моменте, когда «создастся, наконец, новый русский стиль, вполне индивидуальный и не мишурный» (317). Однако так же как Бенуа, Билибин находил неприемлемым превращение «русского стиля» в инструмент идеологического проекта, посвященного трансформации современной культуры образованного класса. В частности, он писал:

Есть у нас одно учреждение, именуемое Русским Собранием. Года три тому назад ко мне пришел один представитель его и сказал мне, что у него возник в голове проект переодеть всех чиновников Российской Империи в охабни и кафтаны...

И вот, когда слышишь такую «удачную» мысль, то становится больно за все национальное и народное. Неужели же нельзя придумать чего-нибудь иного, как переодевать в национальное платье гг. чиновников и строить скверные пародии на Василия Блаженного<sup>204</sup> там, где это более, чем не идет?

Неужели же они не понимают, что если бы

даже бороды русских бояр не были насильно обрезаны, то теперь все же не носили бы больше ни горлатных шапок, ни кафтанов с бесконечно-длинными рукавами. Ведь при Рюрике одевались так, а при Андрее Боголюбском иначе; при Иване Калите не так, как при Иване Грозном и так далее. <...>

Все подобные квасные русофильские мероприятия, основанные, по большей части, на ретроградных политических упорствованиях, только отвращают от русского национального стиля, а не приближают к нему. Не надо забывать, что все старинные церкви, старинная утварь и старинные вышивки — искусство, а следовательно, совершенно свободны от всяких государственных тенденций. Все это делалось потому, что считалось красивым и только; и когда баба вышивала на полотенце двуглавого орла, то делала она это, очевидно, только потому, что ей нравился этот узор (315–316).

Эстетизация продуктов народного творчества, в риторике Билибина, должна была «защитить» их от идеологизации, от использования в целях эстетической оркестровки «государственных тенденций» и «ретроградных политических упорствований». Перенос модернистской доктрины о «свободе искусства» на народное творчество был для Билибина способом защитить его от угрозы идеологической эксплуатации. Использование национальной архаики современным художником, соответственно, не должно было иметь никаких политико-идеологических импликаций. «Было бы нелепым абсурдом делать скачек назад на двести лет и стараться снова возродить эпоху Тишайшего Царя»

(317), — говорил Билибин, имея в виду и предложенный ему план «переодевания чиновников», и официальную эксплуатацию эстетики XVII века как инструмента «национальной» индоктринации в целом. Защищая автохтонные традиции и их современные адаптации от политической эксплуатации, Билибин резко разводил понятия «государственного» и «национального», что делало его рассуждение чрезвычайно любопытным:

Народное искусство не государственно, но национально; так же национально, как родная речь, которой пользовались и Иван Грозный, и Пушкин.

Национализм есть мощь народа, но только если понимать его так, что он основан на инстинктивной и бессознательной любви к лучшим духовным проявлениям нации, а не на приверженности к ее случайной внешней политической оболочке (316).

Рассуждение Билибина было построено как обобщение: «политическая оболочка» представляла в нем чем-то в принципе «внешним» и «случайным» по отношению к нации (народу) и национализму, о каком бы народе или государстве ни шла речь. Однако укорененность такого суждения в опыте Билибина как жителя Российской империи была несомненна. Официальный национализм, с его эксплуатацией эстетических форм прошлого как инструмента индоктринации, с точки зрения Билибина, лишь скомпрометировал эти формы. Между «нацией» и ее «политической оболочкой» оставалось зияние, заполнить которое эстетическими средствами было невозможно, и это констатировал Билибин. Стремясь

освободить автохтонную эстетику от бремени политических ассоциаций, Билибин интуитивно находил для этого лишь один путь: противопоставить «национальное» и «государственное», денонсируя тем самым политический национализм и оставив национализму лишь одну нишу — культурную<sup>205</sup>.

Если вспомнить упрек Бенуа организаторам Русского отдела на Всемирной выставке 1900 года в Париже в том, что «России, как нации, как государства, вовсе на выставке нет» (см. с. 40), контрастность понимания нации Билибиным и Бенуа становится очевидной, и это различие, как нам представляется, существенным образом соотнесено с их художественными программами и практиками. Для Бенуа нация и государство — синонимы, и исходя из этой презумпции, основанной на модели политической нации, успешно осуществляющей себя в Западной Европе, Бенуа стремится осмыслить Россию. Проблемность указанной синонимии для России не входит в круг его размышлений, и неспособность либо нежелание государства (империи) выразить нацию (читай, русскую культуру имперского периода) он воспринимает как досадный дефект. Билибин, напротив, видит связанность государства и нации как угрозу свободному самовыражению последней, как установление недолжной связи между политическими институтами и культурными формами. В творчестве, как и в эстетической идеологии, национальное и государственное для Бенуа — прежде всего продукты одной, общей истории. Отсюда темы и принципы репрезентации национального в его творчестве, как и в творчестве других «ретроспективистов», и стилизация как инструмент модернистского острашения и эстетической актуализации исторического. Для Билибина история

«политической оболочки» (государства) и история национальных эстетических форм взаимно не обусловлены и связь их «случайна». Притом что историческая изменчивость национальных форм Билибиным не отрицается, его поиски «русского стиля» несут в себе элементы поиска некой довременной или вневременной сущности, и именно ее он делает тематическим центром своей художественной программы, выбирая былины и сказки как единственно подходящий для подобной программы материал. Его стилизация в большинстве случаев внеисторична по сути: «всевременность» национального как раз и отличает его от «случайной внешней политической оболочки» государственности, подверженной произвольным историческим изменениям.

Почти одновременно Бенуа и Билибин работают в середине 1900-х годов над иллюстрациями к произведениям Пушкина: Бенуа выбирает «Медный всадник», Билибин — «Сказку о Царе Салтане», а вслед за ней другие сказки Пушкина. Пожалуй, ничто более наглядно не характеризует различие двух полюсов мирискуснического национализма, чем эти работы: Петербург, историзованный и эстетизированный, становится темой у Бенуа; мир сказки, деисторизованный и наполненный узнаваемыми, но от этого не менее условными формами народной архаики, открывается в билибинских иллюстрациях.

\* \* \*

Журнал «Мир искусства» прекратил свое существование в канун первой русской революции. Для этого были непосредственные финансовые причины<sup>206</sup>, однако перегруппировка сил, происходившая внутри модернистского лагеря в ближайшие годы, должна была бы привести к существенной трансформации программы журнала, продолжи он свое существование. Эстетические и политические дебаты в художественной среде стремительно эволюционировали в годы революции; менялись позиции прежних участников дебатов на страницах «Мира искусства»; менялся среди прочего репертуар форм воплощения национального.

Западническая эстетика с ее опорой на культурное наследие имперского периода, сохраняя свое присутствие в эстетическом поле, постепенно теряла свое место в поле дискуссий о национализме в искусстве. Сергей Дягилев, как и Бенуа, посвятивший немало усилий «открытию» XVIII века<sup>207</sup> и популяризации живописи передвижнического периода вообще, в разгар революционных событий, в марте 1905 года, произнес на торжественном обеде в Москве свою известную речь в связи с организованной им большой Историко-художественной выставкой русских портретов XVIII-XIX веков, проходившей в это время в Петербурге:

Не чувствуете ли вы, что длинная галерея портретов великих и малых людей, которыми я постарался заселить великолепные залы Таврического дворца, — есть лишь грандиозный и убедительный итог, подводимый блестящему, но увы, и омертвевшему периоду нашей истории? Пропитанный эстетическим мирозерцанием, я умиляюсь перед



театральным блеском фаворитизма XVIII века, так же как перед сказочным престижем султанов 18[12] — го года. Но сказки эти помнят теперь лишь старые няни, да плодовитый Доу с ноткой неуволимого сарказма наводит нас на мысль, что мы не способны верить в романтический героизм страшных касок и непобедимых жестов<sup>208</sup>.

Переживание современности как чего-то бесконечно далекого той эстетике, образцы которой были собраны на выставке, отражало перемены, вызванные революционными событиями. Не допетровская Русь, а послепетровское время вдруг сделалось «чужим», а его культурные продукты — архаическим воплощением «доживающего быта» («глухие заколоченные майораты, страшные своим умершим великолепием дворцы»<sup>209</sup>). Дягилев не жалел пафоса, говоря о конце текущей эпохи, ее деятелей и ее эстетики, и риторические эксцессы его речи не ослабляли серьезности заявляемого:

Окунувшись в глубь истории художественных образов и тем став неуязвимым для упреков в крайнем художественном радикализме, я могу смело и убежденно сказать, что не ошибается тот, кто уверен, что мы — свидетели величайшего исторического момента итогов и концов во имя новой, неведомой культуры, которая нами возникнет, но и нас же отметет. А потому, без страха и недоверья, я подымаю бокал за разрушенные стены прекрасных дворцов, так же как и за новые заветы новой эстетики<sup>210</sup>.

В чем могла состоять новая эстетика, сформулировать еще никто не был готов. Роль в формировании этой новой эстетики тех тенденций, которые именовались в предшествующую эпоху «русским стилем», выяснялась лишь постепенно. Так, в 1905 году издательство «Содружество», выпуская в свет книгу «Талашкино», с многочисленными репродукциями работ кустарных мастерских и со статьями Николая Рериха и Сергея Маковского, предпослало ему предисловие, в котором декларировалась связь между революционными событиями и предметом книги:

На развалинах прошлого строит Россия здание своей свободы. Во имя культуры, во имя задач созидательного будущего русское общество, в первые же дни гражданского освобождения, должно узнать о том, что сделано накануне этих дней русскими людьми во имя искусства. <...>

Национальное самосознание должно отныне крепнуть в России — Россия свободная нация. Художественные изделия Талашкина — опыт воскрешения народного вкуса. Они доказывают жизненность народной красоты. И нельзя отнести к ним иначе, как с чутким и серьезным вниманием<sup>211</sup>.

В этой риторике ревайвалистская эстетика Талашкинской усадьбы княгини Тенишевой (предприятия, идейно близкого к Абрамцеву) представала включенной в национальный проект как строительный материал новой культуры «свободной нации». Между тем рецензия на книгу, появившаяся в следующем году на страницах нового журнала

«Золотое руно», намеревавшегося продолжать традиции модернистского литературно-художественного и критического издания, заложенные «Миром искусства», весьма скептически оценивала представленный на страницах книги материал:

«Русский стиль». Стоит произнести эти два слова, и в памяти встают аляповатые «полочки», «стенные шкапики», кресла и диваны самых причудливых форм и красок, на которых неудобно сидеть, которые не знаешь, куда поставить, и покупаешь больше «для курьеза». Грубые, ненужные вещи, почему-то считающиеся нашим, русским «прикладным» Искусством. <...>

Когда просматриваешь снимки с изделий мастерских кн. М. Кл. Тенишевой, находящихся в ее имении Талашкино, по имени которого и названа книга, то еще более убеждаешься, что все это не имеет никакой будущности, так как воскрешается не дух народный, а лишь копируются те формы, в которые этот дух выливался и которые мертвы для нас. Мертвы потому, что не можем мы вернуться *назад*, не можем отбросить, как ненужные, века, отделяющие нас от этих отошедших форм народного творчества.

Умер великий Пан.

Умер и уже не может воскреснуть в том самом виде<sup>212</sup>.

Этот отзыв подводил своеобразный итог периоду формирования нового вкуса в русском «новом искусстве». Ревайвалистские тенденции

протомодернистского периода и раннего модерна оказывались для этого вкуса уже чужими. О том же говорил Сергей Маковский, объясняя стремительную переоценку Васнецова в 1905 году: «Он разочаровал как-то сразу. <...> На последней выставке в Академии художеств (1905 года) все чуткие поняли: великого Васнецова не стало...» Спрашивая себя, каким образом «в промежуток пяти-шести лет могла произойти такая “переоценка”», критик ссылаясь на завершение в России в это время «эволюции художественного вкуса, которая началась еще в 90-е годы»<sup>213</sup>. Теперь, утверждал Маковский, ни «национальность», ни «самобытность» не были более самодостаточной ценностью; ценность принадлежала «новому разрешению живописных задач»<sup>214</sup>, то есть определенному новому качеству реализации свободного эстетического поиска.

Однако революционные события, разворачивавшиеся в 1905-1907 годах в стране, стремительно меняли повестку «нового искусства». Результатом этих событий стала новая, небывалая, волна эстетического национализма в России. Формы, в которых он воплощался, уже не несли стигмы потенциальных ассоциаций с «государственными тенденциями» или с «ретроградными политическими упорствованиями»; агенты и идеологи новых эстетических адаптаций «народной традиции» сознавали себя независимой силой по отношению к идеологии и практике официального национализма. Для характеристики масштаба парадигматических перемен, которые происходили в поле эстетики, достаточно напомнить, что Александр Бенуа, начинавший первое десятилетие XX века борьбой с «народничеством», закончил его как автор либретто и художник наиболее успешного «русского»

художественного проекта антрепризы Дягилева — балета «Петрушка».

В следующих двух главах мы проследим, каким образом национально окрашенная архаика оказалась включенной в эстетический эксперимент и в новый идеологический проект изобретения национальной традиции.



# **ГЛАВА 3. «РИМСКАЯ НАЦИОНАЛЬНАЯ ИДЕЯ»**





# Альтернативное зрение, или Век империн

В своем исследовании о развитии русского национализма в эпоху Великих реформ Ольга Майорова показала, что, конструируя различие между «русским народом/нацией» и «империей», национально мыслящие идеологи склонны были тем не менее рассматривать империю как неотъемлемый атрибут национального существования<sup>215</sup>. Новые шаги по «национализации» империи в последние десятилетия XIX века еще более осложнили задачу «разделения» империи и нации, и для интеллектуалов этой эпохи империя легко представлялась идиосинкразической формой национального государства. Однако мера несовпадения этой конструкции с западноевропейской парадигмой национального государства не могла не вызывать дальнейшей рефлексии.

Одним из направлений такой рефлексии оказывалась проблематизация значимости национализма вообще и значимости его в России в частности. В 1880-е годы Владимир Соловьев выдвинул в качестве положительной программы для России идею «национального самоотречения», отказа «от народного обособления и эгоизма» и начала процесса «интеграции или исцеления разделенного человечества»<sup>216</sup>. Представляется, что сама возможность такой постановки вопроса (вне и помимо ее отношения к общей системе соловьевской

философии «всеединства») вызывалась ощущением тупиковости «имперского» национального проекта как он осуществлялся в России в последние десятилетия. Контрапунктом к тенденциям «национализации» империи оказывалась критика национализма как принципа политического существования народов, и этот контрапункт играл свою роль в формировании интеллектуального фона эпохи.

В первом номере журнала «Новый путь» (1903) молодой Валерий Брюсов, откликаясь на последние события на Балканах, связанные с восстанием против Османского владычества в Македонии (заметка датирована декабрем 1902 года), попытался подвести итог европейской истории XIX века и сделать прогноз о судьбах империй и наций в новом веке:

Не случайно зарей XIX века был романтизм — учение о самостоятельном значении каждой народности. Национальное объединение стало руководящей политической идеей закончившегося столетия. Народы наперерыв добивались политической свободы и обособленности, и согласие с духом века давало силу самым неподготовленным попыткам. Освободилась Греция, отделилась Бельгия, осуществилась единая Италия и единая Германия (что казалось немислимым теоретикам близкого прошлого), восстали из четырехвекового небытия южно-славянские государства. Мы все до сих пор немного пьяны этой романтической поэзией национального героизма. Все согласное с ним нам представляется прекрасным и справедливым, все несогласное — отступлением от нормы. С

этой точки зрения мы смотрим на карту западных пределов Европы как на вполне законченную, так как Испания, Португалия, Франция, Италия и Англия замкнулись в границы своего языка и народа. Между тем каждое столетие перемежевывало их земли, и думать, что этого уже не случится в будущем — обычное ослепление современностью. Теперешний строй европейских держав длится всего 90 лет; тогда как политические деления, независимые от племенных, существовали целые тысячелетия (Римская империя, феодализм)<sup>217</sup>.

Взгляд на историю XIX века, предложенный Брюсовым, схож со взглядами тех историков и теоретиков национализма последнего времени, которые подчеркивают современные корни этого феномена, то есть новизну национализма как идеологии формирования государств «в границах своего языка и народа». Однако под пером Брюсова эта новизна и становится причиной усомниться в долгосрочности действия самого принципа: столетие национализма в риторике Брюсова редуцируется до эпизода, значение которого преувеличено лишь обычным «ослеплением современностью». Ближайшее будущее, ожидает Брюсов, бросит вызов этим иллюзиям: «И вот на рубеже нового столетия история уже переходит к решению иных задач. На место национальных государств XIX века выдвигаются гигантские союзнические и колониальные империи — эти воплощающиеся грезы политического универсализма» (165). И колониальный раздел мира между крупнейшими европейскими державами, и появление двойственных и тройственных союзов

между государствами, и новый масштаб войн и откликов на войны<sup>218</sup>, и вмешательства одних государств во внутренние дела других<sup>219</sup> — все это описывается Брюсовым с помощью категорий «империи» и «империализма». Смысловая сердцевина этих понятий для него — «политический универсализм», причем «универсализм» употребляется здесь Брюсовым в своем первоначальном значении — «всемирность». Сосуществование национализма и империализма в современности Брюсов объясняет обычным в истории наложением, пересечением старого, уходящего, и нового, нарождающегося:

Эти два течения — еще не иссякшее *националистическое* и новое *империалистическое* — часто скрещиваются и идут наперекор одно другому. Тогда в странах передовых обычно торжествует второе, а в отставших, живущих идеями прошлого, — первое. Резко столкнулись они в бурской войне. Вся Европа, увлекаемая привычными романтическими мечтами о святости национальной свободы, сочувствовала бурам. <...> Но в этом деле, как и во всяком, не могло не одолеть то, что́ имеет перед собой более широкое будущее: ограниченный *eo ipso* «домашним кругом» национализм должен был уступить универсальной исторической задаче империализма (166).

Таким образом, в исторической концепции Брюсова империализм шел на смену национализму как двигатель истории. Можно предположить, что причины, подталкивавшие Брюсова хоронить

национализм, были сходны с теми, что заставляли Соловьева говорить о «национальном самоотречении» как пути для России. Нетрудно заметить, что перечисляя успехи национализма в XIX веке, Брюсов вообще не находил места для упоминания России: ее развитие, очевидно, не вписывалось в предложенный нарратив. Россия появлялась в его тексте только как империя, и в этом качестве она олицетворяла «передовое» историческое звено по сравнению с народами, все еще одержимыми национально-освободительной борьбой. Подчеркивая, что славянским народам Балканского полуострова, а также Австро-Венгрии и Германии «далеко еще до империалистских идей» (166–167), Брюсов оправдывал их националистический порыв тем, что они находятся во власти культурно чуждых им народов. При этом, невзирая на известные трения внутри славянского мира, Брюсов был убежден, что «славянская рознь» «стала полным анахронизмом в век политической и культурной интеграции» (166), и указывал на необходимость «заняться скучным и “моветонным” панславизмом под надвигающейся грозой “берлинской опасности”» (166). Из дальнейшего становилось очевидно, что панславизм интересовал Брюсова как потенциальная движущая сила имперского, постнационалистического развития для славянских народов:

Вопрос «панславизма» особенно интересен тем, что здесь выдвигается проблема сочетания могучей *Империи* очевидного всемирного значения с национальным строем разнохарактерных «местных» ячеек. И, быть может, именно в славянском деле оба течения — национализм прошедшего века и

империализм наступающего — дадут свой естественный синтез (167–168).

Панславистские идеи второй половины XIX века, как убедительно показала Майорова, были в частности связаны с мифологизацией «общеславянского прошлого» как части русской национальной истории, понимаемой прежде всего как история народа, а не государства: общность письменного языка и религиозное единство были основаниями этого «национального мифа»<sup>220</sup>. При этом, как отмечает Майорова, империя в панславистской репрезентации рассматривалась одновременно как средство и как цель национального развития:

Она (империя. — *И. Ш.*) служит предпосылкой и инструментом для выживания славянства, а также для усиления России в мире расширяющих свое влияние наций. В то же время она является развивающимся проектом, который служит подтверждением имперского призвания русских и их права контролировать другие народы. Расширяя славянское ядро империи Романовых, русские изменили бы ее этнический состав, чтобы придать империи более национальный характер, но такая трансформация ни в коем случае не означает, что этнические различия обречены исчезнуть или что русские в конце концов перестанут держать в подчинении другие группы. Имперская миссия русского народа вновь вписывается в национальную мифологию<sup>221</sup>.

Политические проекты «восстановления» утраченного единства славянских народов не увенчались какими-либо успехами в XIX веке; их актуальность для Брюсова, на фоне отрицания национализма, кажется весьма сомнительной, ибо панславизм попадает в его размышления в отрыве от базового мифа о славянской общности как колыбели русской нации. «Скучный и “моветонный” панславизм» актуален лишь как инструмент грядущего возвышения России. «Империя очевидного всемирного значения» вообще лишена в статье Брюсова конкретно-исторического облика, зато отчетливо сопоставляется с другой упомянутой в тексте империей — Римской, к величию которой на новом историческом витке, как представлялось Брюсову, могла бы приблизиться Россия<sup>222</sup>. Таким образом, по мысли Брюсова, век империи открывал России возможность быть в историческом авангарде, которая была закрыта для нее в век национализма, а наследие последнего (представление о родстве языков как родстве народов) должно было помочь ей на пути реализации собственного имперского проекта.

Установление параллелей между Римской империей и современной Россией было тенденцией весьма широкой<sup>223</sup> и отнюдь не предполагавшей аннигиляции национализма. Напротив, как мы видели у Прахова (см. главу 1, с. 71–72) и как будет показано далее в этой главе на других примерах, римские коннотации разнообразно использовались в конструкциях русского национализма. Специфика позиции Брюсова состояла как раз в том, что его Рим и его мечты о «римском величии» России основывались на вере, что грядущая эпоха лишает национализм исторических перспектив. Интересны в этой связи не только римские референции у Брюсова

как таковые, которым исследователи уделили немало внимания<sup>224</sup>, но вся его эстетическая программа зрелого периода: она, как представляется, как раз и была сопряжена с пониманием наступающей эпохи как эпохи «политического универсализма», века империи. В качестве эстетического эквивалента этого «политического универсализма» Брюсов стремился предложить «Империи очевидного всемирного значения» проект расширения «эстетической вместимости» русской литературной традиции. Широкий спектр культурных референций и стилистических имитаций был свойствен поэзии и прозе Брюсова с конца 1890-х годов, но особенно показателен ряд крупных литературных замыслов, сложившихся у него на стыке 1900-х и 1910-х годов. В 1909 году он задумал обширный сборник «Сны человечества», частично осуществленный к началу Первой мировой войны. В одном из сохранившихся набросков предисловия к сборнику Брюсов так объяснял свое намерение: «Я хочу воспроизвести на русском языке в последовательном ряде стихотворений все формы, в какие облекалась человеческая лирика»<sup>225</sup>. Он пояснял далее, почему он отдает предпочтение оригинальным имитациям перед переводами: переводы представляли бы отдельные тексты, тогда как имитации представляют традицию в целом. Облечение чужих традиций в русскую языковую ткань, по-видимому, и было брюсовским методом внедрения «всемирности» в традицию национальную. Работая над «Снами человечества», Брюсов задумал второй поэтический сборник сходного характера, «Опыты по метрике и ритмике, по евфонии и созвучиям, по строфике и формам», частично осуществленный к 1918 году. Наконец, к 1910-м годам относится и его замысел



прозаического сборника, в котором в коротких фрагментах должны были бы быть запечатлены различные фазы в истории мировых цивилизаций<sup>226</sup>.

Несмотря на то что вера Брюсова в Россию как «третий Рим» не раз была поколеблена, его представление о векторе исторического развития человечества не оставляло России иного пути, кроме имперского. В статье 1913 года «Новая эпоха во всемирной истории» Брюсов отмечал, что к началу XX века «сцена всемирной истории расширилась до пределов всей земли»<sup>227</sup>, и это было одним из последствий освоения мира современными империями. «Политический универсализм» оказывался императивом и подразумевал среди прочего конец евроцентрического сознания в западном мире: «“История XIX столетия” будет явно неполной, а “История XX столетия” прямо невозможной, если в нее не будут включены события других частей света»<sup>228</sup>. «Открытие мира» как один из результатов эпохи европейских имперских завоеваний, стремление империй включить человечество во всем его многообразии в круг своих интересов и научных исследований безусловно стимулировали творческое воображение Брюсова, как и многих художников его поколения на Западе. От художника новый мировой порядок, как понимал его Брюсов, прежде всего требовал эстетической поливалентности. В этом смысле «Сны человечества» и «Опыты» были лишь концентрированным выражением «универсалистской» эстетической установки Брюсова, которая в равной мере проявляла себя и в имитации немецкого текста XVI века в «Огненном ангеле», и в богатстве античных референций в лирике, и в реинкарнации Рима времен упадка в «Алтаре победы».

Пример Брюсова представляет линию в развитии модернистской эстетической идеологии, во многом противоположную той, что является главным предметом этой главы (и книги в целом). Не выдвигание «народной» культуры как базы имперского национализма, а усвоение империей мирового культурного наследия виделись ему адекватным ответом на вызовы исторического момента. Убежденность в исторической обреченности национализма освобождала Брюсова и от необходимости оправдания «культурного импорта» ссылками на его состоявшуюся национальную адаптацию — род риторики, который, как мы видели в главе 2, был свойствен западникам из круга «Мира искусства». Расширение пределов национального до масштабов «всемирного», «империализация» нации вместо «национализации» империи превращали «чужие» традиции в естественный материал для эстетических адаптаций.

Существенная часть наследия русского литературного модернизма связана с описанной прагматикой. Ее рефлексы очевидны и в «конквистадорской» маске Гумилева, и в его поэзии экзотического, и в мандельштамовском видении традиции как пространства человеческой памяти, не знающего внутренних (национальных, как и временных) границ, и в его легендарном определении акмеизма как «тоски по мировой культуре». Тесно связанная с основами русской литературной традиции послепетровского периода, эта линия в русском модернизме редко описывается как противостоящая «национальному» направлению. Причин тому несколько.

Прежде всего, эксперименты в области национальной эстетики в литературе модернизма

лишь в своих крайних, авангардных, манифестациях сопровождалась заявлениями об их противопоставленности линии «универсалистской», западной. Иначе говоря, в литературе, в отличие от живописи, поиски новой национальной эстетики претендовали быть не столько орудием смены парадигмы, сколько орудием ее диверсификации. Связано это было с исключительностью статуса, завоеванного литературой в русской «высокой культуре» в последние десятилетия XIX века. Это обстоятельство было к концу XIX века вполне оторефлексировано. Вот, например, как в своей лекции, произнесенной в сентябре 1897 года в Петербургском университете, описывал место литературы в современной русской культуре С. А. Венгеров:

Нигде она (литература. — *И. Ш.*) не является таким *исключительным* проявлением национального гения, как у нас. В жизни других народов литература есть только частный случай общего культурного состояния страны, частное проявление духовных сил, которые более или менее равномерно распределены по всем отраслям национальной жизни. У нас этого соответствия нет, литература могущественно развивается у нас по своим особым внутренним законам, при полной дремоте общественных сил и общественной инициативы<sup>229</sup>.

При сложившемся восприятии литературной традиции имперского периода как квинтэссенции национальной культуры новации, связанные с внедрением «народного» элемента в литературу, не

могли уже быть значимым ресурсом повышения ее культурного статуса. Кроме того, будучи искусством слова, литература могла выражать пафос национализма не только эстетическими, но и чисто идейными средствами, а литературная критика и эссеистика ее в этом успешно поддерживали. Международный успех русской литературы в последние десятилетия XIX века воспринимался как прямое подтверждение ее эффективности как аккумулятора национального. Венгеров в той же лекции свидетельствовал: «На наших глазах происходило чудесное превращение, глубоко умилительное для нашего национального самолюбия. Русская литература, которой еще так недавно в западно-европейских руководствах отводилось четыре-пять страниц, — столько же, сколько литературе румынской и новогреческой, — вдруг стала возбуждать в Европе удивление, близкое к энтузиазму»<sup>230</sup>.

Поколение модернистов входило в литературу под впечатлением этих стремительных перемен. Прочитанная в Европе как выражение культурной уникальности *par excellence*, русская литература XIX века стала объектом аналогичного прочтения в России именно в начале XX века, и роль модернистского литературного круга в таком прочтении трудно переоценить. Философско-литературная эссеистика Мережковского, Шестова, Розанова, Вяч. Иванова, Белого и др. была в частности посвящена выявлению и осмыслению рефлексов национальной уникальности в литературном наследии XIX века.

Таким образом, при сложившемся к концу XIX века понимании литературы как ядра национальной культуры, нужен был толчок особого рода, для того

чтобы эстетические новации, основанные на обращении к автохтонным традициям, показались литературе необходимыми. Таким толчком стала неожиданно разразившаяся в 1904 году русско-японская война и начавшаяся вслед за ней первая русская революция.



# **«Кто мы?»: русско-японская война в публицистике модернистского круга**

Историки не раз отмечали существенный разрыв между тем, как русско-японская война воспринималась, с одной стороны, ее современниками и непосредственными наблюдателями и, с другой стороны, последующими поколениями. Заслоненная другими военными конфликтами первой половины XX века, она не могла не потерять того места в историческом воображении, которое ей прочилось первоначально. Современникам же эта война представлялась поворотным событием всемирной истории. Так, Сидни Тайлер, британский военный корреспондент и автор одной из первых книг о русско-японской войне, замечал: «Лорд Беконсфилд (британский премьер-министр Бенджамин Дизраели. — *И. Ш.*) сказал однажды, что в истории было лишь два события — осада Трои и Французская революция. Представляется весьма вероятным, что русско-японская война будет признана как третье событие исключительной важности в мировом развитии»<sup>231</sup>. А молодой Сергей Булгаков писал в начале 1905 года:

Минувший год выделяется из длинного ряда столетий как кровавая вежа, в течение его

перевернулась старая и открылась новая страница всемирной истории. В 410 году было падение Рима, в 1453 году пала Византийская империя, в 1492 году открыта была Америка, в 1774 году отложились от метрополии Северо-Американские Соединенные Штаты, а в 1904 году началась победоносная война Японии с Россией, вот однохарактерные, хотя и не равнозначные даты, когда менялась более или менее значительно историческая карта, когда передвигался центр тяжести мировой истории, когда перераспределялось историческое могущество<sup>232</sup>.

Из приведенных высказываний очевидно, что историческое значение, приписывавшееся этому конфликту, не объяснялось масштабами боевых действий как таковыми. Русско-японская война с самого начала была воспринята в контексте той культурной мифологии, которая олицетворяла страхи западной цивилизации перед Азией: война представлялась знаком начавшейся трансформации мирового порядка. Американский военный корреспондент писал, например, что эта война «может распространяться, пока не охватит Европу и Азию целиком», и оставлял открытым вопрос о том, кто в ней окажется победителем, а кто побежденным<sup>233</sup>.

Дэвид Схиммельпенник ван дер Ойе показал, что внутри России в годы, непосредственно предшествовавшие конфликту, сложилось несколько концепций, определявших перспективы взаимоотношений страны со своими восточными соседями<sup>234</sup>. Среди них было и «восточничество», питавшееся живым интересом к культурам юго-



восточной Азии, и идеология «*pénetration pacifique*», делавшая ставку на экономическую экспансию в регион без использования военной силы, и противоположный ей «конквистадорский империализм», ставивший во главу угла вооруженное завоевание земель, и наконец, оборонительная доктрина, которая основывалась на страхе «желтой угрозы» (или «желтой опасности»). Миф об этой угрозе получил особый статус в культурной среде в России благодаря увлечению им Владимира Соловьева. В ситуации начавшегося военного конфликта России и Японии эти доктрины оказались востребованы в той мере, в какой позволяли сформулировать смысл противостояния.

Русско-японская война началась в ночь на 27 января 1904 года (9 февраля по европейскому и японском календарю) атакой японских военноморских сил на российский флот в Порт-Артуре. Во втором номере журнала «Мир искусства» за этот год, в разделе «Смех и горе», было перепечатано объявление, появившееся в «Санкт-Петербургских ведомостях» две недели спустя после начала войны: «На днях художник Рерих окончил аллегорическую картину, изображающую нападение японцев на русских богатырей, представленных в спокойных позах и напоминающих нам богатырей древнего эпоса. Эта картина пожертвована художником Красному Кресту»<sup>235</sup>. В другой газете («Заря») та же информация появилась на день позже с уточнением, что картина предназначена для тиражирования на почтовых открытках<sup>236</sup>. В следующем, третьем, номере журнала Рерих опроверг существование подобной картины, написав, что «на тему японской войны [им] сделан маленький шуточный набросок, не имеющий серьезного значения»<sup>237</sup>. Речь шла об

эскизе открытки его работы под названием «На Дальнем Востоке»; открытки были отпечатаны Красным Крестом, снимок эскиза появился и в журнале «Открытое письмо»<sup>238</sup>.

Неясно, искренне ли Рерих именовал свой набросок «шутливым», но во всяком случае газетные сообщения о «картине» явно не подразумевали этого; в ироническую рамку поместил это объявление именно «Мир искусства». Для журнала эта ирония оказывалась инструментом сведения эстетических счетов с определенным художественным направлением — тем, которое делало ставку на архаический модус репрезентации национального. В соотнесении с текущими событиями «аллегоризм» картины (как он описан в сообщении) выставлял в комическом свете избранный эстетический код как таковой. Между тем одним из ближайших итогов русско-японской войны в сфере культурной стала именно реабилитация архаического как актуальной эстетической парадигмы; на этом фоне (как будет показано в главе 4) пережила стремительный взлет и репутация Рериха как художника-модерниста. Чтобы понять, каким образом это произошло, нам придется проследить динамику рефлексии о войне и поиск тактик позитивного самоутверждения перед лицом военных неудач в кругу «нового искусства» и родственных ему кругах.

Отражение русско-японской войны в литературе и искусстве становилось предметом интереса исследователей не раз; немало внимания уделялось при этом и произведениям «нового искусства»<sup>239</sup>. Однако публицистические высказывания, появлявшиеся на страницах русских модернистских изданий непосредственно в период конфликта, объектом специального интереса до сих пор не были.

Между тем публицистика журналов «Новый путь», «Вопросы жизни» и «Весы» дает существенный материал для описания динамики настроений того круга, который был связан с «новым искусством» или близок к его интересам. Она свидетельствует о том, что для литераторов и публицистов этого круга война с Японией стала катализатором их вовлечения в дискуссию о цивилизационной принадлежности России и в обсуждение вопросов национальной идентичности вообще. То и другое имело значимые последствия и для сферы эстетической.

Адриан Джонс, анализирувавший реакцию на события войны в публицистике другого сегмента — левой и либеральной прессы, отметил, что для представителей этой среды не столько фактические итоги войны, сколько изменение всей парадигмы, в которой, после военного поражения, стало возможным размышлять о политической повестке для России, имело наибольшее значение:

Странности войны сделали возможным совершенно новый взгляд на власть. Хорошо известно, что война помогла продемонстрировать слабость государственной патерналистской системы. Однако не достаточно пока осмыслено то, насколько война раскрепостила интеллигенцию, сняв определенные барьеры в осмыслении действительности. И то и другое сыграло ключевую роль в крушении старого режима. Однако именно ролью второго до сих пор пренебрегали. Я предполагаю, что это пренебрежение связано с общим нежеланием историков, по крайней мере до недавнего времени, обращаться к анализу

националистических и расистских оснований в риторике «прогрессивных» интеллектуалов<sup>240</sup>.

Притом что повестка левой и либеральной политической печати в целом существенно отличалась от повестки ранних модернистских журналов, наблюдение Джонса уместно и для характеристики тех сдвигов, которые война спровоцировала в мышлении представителей модернистского лагеря.

Уже в мартовском номере «Нового пути» за 1904 год Василий Розанов, откликаясь на последние события, предлагал очерк новой повестки дня, открытой военным конфликтом: «Может быть, никогда Россия не нуждалась в самосознании, как сейчас. Кто мы? Что мы в мире? Для чего мы существуем? Горит ли звездочка в душе нашей? Об этом спросить невольно хочется, когда вокруг существования России поднимаются какие-то туманы и заволакивают со всех сторон наш горизонт»<sup>241</sup>. Таким образом, перед лицом исторического испытания насущным оказывался вопрос об основаниях коллективной идентичности. В понимании Розанова, это был прежде всего вопрос об общих для разных сословий объектах позитивной идентификации: «Да что мы более всего в себе любим? что любим согласно, не разделяясь? Вот это, мне кажется, и есть “звездочка” нашей души» (193). В последующем рассуждении Розанов интуитивно намечал тот тип коллективной идентичности, который современный историк ассоциирует с понятием нации. Приведя несколько примеров, характеризующих, на его взгляд, точки согласия и единства, существующие для русских вне зависимости от их политических убеждений и социального статуса, Розанов заключал:

*Любят все русские без изъятия народную песню и народный склад жизни.*

Это уже много.

Может быть, никто не станет протестовать, если я расширю указание это и скажу так: *сливаются все русские в уважении к слову, художеству, поэзии русской, и вообще к духу русскому в основных, тысячелетних и всюду распространенных его чертах* (195).

Разумеется, список маркеров национальной идентичности, приведенный Розановым, весьма неполон по сравнению с тем, который предложил бы современный теоретик национализма, однако этот список очень показателен. Народные традиции, словесность как воплощение уникального национального языкового гения, а также связующий эпохи и пространства народный «дух» — все это типичные и совершенно необходимые компоненты в арсенале референций культурного национализма. Становление коллективной идентичности описывается Розановым как происходящее здесь и сейчас: «Она еще не материк, она архипелаг. Острова, островки, подводные скалы, мели — еще не выросли, не поднялись, не соединились и не слились в материк. Россия вся еще растет; и всё растет еще в ней, формируется, образуется. Готового ничего нет. И вот это один из важных залогов, это есть “звезда” над нами» (196). Процесс становления, образования устойчивого единства («мы») предстает под пером Розанова как главное основание для надежды на благоприятный исход событий. В этой части рассуждения нетрудно заметить отсутствие одного ожидаемого элемента: говоря о началах, объединяющих людей, Розанов ни разу не упоминает

государственность, империю.

Однако вопрос «Кто мы?» имеет у Розанова и второе, телеологическое, уточнение: «Для чего мы существуем?» Потребность ответить на этот вопрос сразу переводит рассуждение в плоскость имперской мифологии. «Не бывало еще великого царства без великой миссии» (193), — говорит Розанов, указывая на великие империи прошлого (Персия, Вавилон) как на «целые религиозно-государственные культуры». Последнее определение важно, так как объединяет вероисповедание и политику, связывая «миссию» одновременно и с религиозной идеей и с государственной мощью. Сама постановка вопроса о «миссии» включает рассуждение Розанова в довольно широкий и аморфный дискурс об исторической миссии России, однако на страницах журнала «Новый путь» этот дискурс имеет свои специфические особенности.

Журнал был основан в 1903 году как орган, близкий к Религиозно-философским собраниям<sup>242</sup>. Его главными идеологами до осени 1904 года были Дмитрий Мережковский и Зинаида Гиппиус, а редактором (до середины того же года) Петр Перцов. Для этой группы, искавшей путей сближения между интеллигенцией и церковью и при этом, на раннем этапе, лояльной по отношению к монархической власти, соположение религии и государственности питалось, в частности, идеями Владимира Соловьева о грядущей «свободной теократии» как идеале для человечества. Значительная часть ранних откликов на русско-японскую войну на страницах журнала так или иначе вращалась вокруг интерпретации места этой войны в выяснении исторической миссии России, понятой, в частности, как миссии религиозной.

Если Розанов лишь ставил вопрос об этой миссии,

то другой автор «Нового пути», молодой филолог Александр Смирнов, развернуто высказывался на эту тему еще в предыдущем номере журнала, в статье «О войне». «Неужели вся эта война — не что иное, как самозащита против агрессивной политики врага?» — задавался вопросом автор. Нет, полагал он, ибо подобная цель не могла бы служить оправданием тех жертв, «которые мы принесли уже и еще принесем». Чтобы понять действительную цель начавшейся войны, продолжал Смирнов, следует осознать ее роль в судьбе человечества: «Надо вспомнить, что идея, влекущая нацию на какой-нибудь путь — не что иное, как прозрение своей цели, и что чем глубже и величественнее цель, тем труднее это прозрение. Народами движут бессознательные цели, раскрывающиеся иной раз только через многие столетия после их осуществления проницательному взору историка»<sup>243</sup>. Истинной целью войны, в свете сказанного, оказывалось доказательство преимущества христианской духовности и религиозной этики, а точнее — всей культуры, основанной на них. Япония, по контрасту, представляла не носителем иной религиозной культуры, но воплощением ее отсутствия: «Отсутствие всякой религии, и даже всякой этики делает их жалкими в наших глазах, а фанатизм, живучесть и прогресс внешней культуры — страшными» (263). Эта риторика, вне всякой связи с реальными причинами войны, позволяла далее интерпретировать конфликт на Дальнем Востоке как конфликт цивилизаций, которые столь противоположны, что не могут сосуществовать бок о бок: «Тут происходит борьба не двух наций, а двух мировоззрений, двух форм мировой души. Со стороны Азии могли быть и не японцы, а иная любая из монгольских народностей, со стороны

Европы — любое из арийских племен. Но судьба устроила так мудро, что сошлись как раз самые крайности — самый верующий из религиозных народов и самый безбожный из атеистических» (263–264). Увиденная в подобной перспективе, русско-японская война представляла как война религиозная, в которой Россия олицетворяла христианскую цивилизацию вообще: «Россия проливала много своей крови за братьев, за ближних; теперь она прольет ее за весь мир, за Бога» (265).

Статья Петра Перцова «Желтые или белые?», опубликованная в том же номере «Нового пути», помещала разговор о русско-японской войне в контекст последнего полувека русской истории, сопоставляя ее с двумя другими крупными военными конфликтами этого периода — Крымской войной и русско-турецкой войной 1877–1878 годов. Имея в виду первую из них, Перцов писал:

Нужна большая историческая забывчивость и долгое пренебрежение ко всему выходящему за круг традиционных «внутренних задач», чтобы ставить еще иногда слышный, наивный вопрос: не ждет ли нас теперь «второй Севастополь»? Всего вернее будет ответить на него: «да, если угодно, нас ждет Севастополь, но именно второй, т. е. как и следует «второму», — *обратный* Севастополь. <...> Исторический смысл «первого» Севастополя был тот, что он остановил и, надо думать, навсегда — наше исторически-незаконное (ни культурными, ни расовыми преимуществами не оправдывавшееся) стремление к гегемонии над Западной Европой — стремление, обозначившееся еще с царствования Павла и



особенно утвердившееся с 1812 г. <...> Для этого времени (представлявшего в сущности лишь крайнее развитие петровского европеизма) уклонения от коренного нашего исторического пути — под стенами Севастополя и пришел конец<sup>244</sup>.

Таким образом, исправление «географического» вектора российских амбиций на воображаемой оси «Восток — Запад» представало благотворным результатом поражения, которое потерпела Россия в военном противостоянии с западными странами. В терминах исторической телеологии это поражение было уроком, подтолкнувшим Россию к пониманию своей истинной миссии. Следующий военный конфликт, русско-турецкая война 1877–1878 годов, оценивался Перцовым неоднозначно:

Смешанный результат военных удач и дипломатических поражений здесь отвечал также смешанному характеру задачи: законное тяготение на исконно-славянскую западную окраину великого восточного мира парализовалось преждевременностью дела — невозможностью чисто-русского решения обще-славянской задачи. Царьград также «не дался» русским, как некогда полякам при Владиславе и болгарам при Симеоне (271).

Окончательное прозрение Россией своей истинной миссии как объединительницы Азии и привело, по мнению Перцова, к нынешней войне. Свой исторический оптимизм в начале 1904 года Перцов основывал именно на этом:

Остановленная на Западе и ограниченная на ближнем Малом Востоке, Россия тем неуклоннее продолжала свое стихийное движение на далекий Великий Восток — к тому всемирному «Средиземному океану», который за ним скрывается. Среди полного мира, без всяких особых усилий страны, к ней прирастали один за другим целые обширные куски территорий, — и в Средней Азии она увидела себя, наконец, на «крыше мира» (Памиры), нависшей над Индией, а на Крайнем Востоке — у самых стен теперь уже переставшего быть «недвижным» Китая и бок о бок с только что сменившей свой родовой «керимон» на европейский «смокинг» Японией (271).

Движение, начатое в XVI веке завоеванием Казани, должно было, по Перцову, логически завершиться в нынешней войне: «С царства казанского и начался процесс обращения восточного материка в своеобразную (говоря недавно сложившимся термином) “Желтороссию”. Нынешняя фаза этого процесса, по существу, не отличается от предыдущих: так же ныне стоят “на очереди” Манчжурия и Корея, как некогда стояли Казань и Астрахань, Кучумово царство и устье Амура, Кавказ и Хива, Самарканд и Мерв» (272). Таким образом, имперские амбиции России обретали ясную географическую очерченность: доминирование в Азии и превращение подконтрольной России ее части в зону взаимодействия двух рас и культур, «Желтороссию»<sup>245</sup>. Объясняя причины, по которым, по его мнению, «не Лондон, не Берлин и не Чикаго», но именно Россия имела наилучшие шансы стать «собирательницей» Азии (277), Перцов ссылался на

исторически сложившееся преимущество «арийцев Восточной Европы» быть посредниками между Западом и Востоком (277). Объединение Азии под эгидой России, таким образом, трактовалось как «цивилизаторский» проект по отношению к Востоку. Именно «родовые арийские привилегии» России (277) служили обоснованием ее прав на доминирование в регионе: «Паназиатизм — это слово, действительно, может стать определением исторической судьбы восточного материка, — но под условием, что оно будет понято не как минутная претензия Японии, а как вековая *цель* России» (276).

В похожих терминах на страницах журнала «Весы» рассуждал о текущих событиях Валерий Брюсов:

Великие события, переживаемые нами, объединили в одном общем чувстве всю Россию. Русским людям всех направлений понятно, что ставка идущей теперь борьбы: будущее России. Ее мировое положение, вместе с тем судьба наших национальных идеалов, а с ними родного искусства и родного языка, зависит от того, будет ли она в XX веке владычицей Азии и Тихого океана. Каковы бы ни были личные симпатии того или другого из нас к даровитому народцу восточных островитян и их искусству, эти симпатии не могут не потонуть в нашей любви к России, в нашей вере в ее назначение на земле<sup>246</sup>.

Увязывание национальной судьбы России («национальных идеалов», «родного искусства» и «родного языка») с установлением ее доминирования в Азии основывалось на уже знакомом нам понимании Брюсовым современности как «века империи», как

эпохи раздела мира между великими державами, когда именно экспансия была способом защитить и сохранить национальную идентичность. Утрата инициативы в этом процессе означала угрозу не только политическому, но и культурному существованию страны, ибо превращала ее в потенциальный объект чужой экспансии и подчинения. Современные войны оказывались способом доказать преимущества той или иной цивилизации, и победа одной из сторон должна была быть полной. В черновике статьи «Метерлинк-утешитель» (нач. 1905) Брюсов утверждал: «Поскольку Россия хочет быть представительницей Европы, поскольку Япония — передовой боец Азии, их борьба может окончиться только порабощением одного из противников»<sup>247</sup>. В сходном ключе мыслил тогда же Вяч. Иванов, характеризуя русско-японскую войну как «нашу первую пуническую войну с желтой Азией», тем самым помещая Россию на место Рима в его войнах с Карфагеном. Впрочем, в отличие от Брюсова, Иванов был склонен интерпретировать вызов, брошенный России Японией, прежде всего как «испытание духа», а пережитые поражения как стимул к преодолению внутреннего «разлада»: «И в болезненных корчах начался у нас внутренний процесс, истинный смысл которого заключается в усилиях самоопределения»<sup>248</sup>. Вопрос об осмыслении собственной культурной, цивилизационной идентичности, так или иначе, оставался в центре обсуждения смысла военного конфликта.

Неудивительно, что постоянным элементом этого дискурса была нарочитая «ориентализация» Японии. Отчасти это было вызвано тем, что сама Япония стремилась позиционировать себя в это время на международной арене как новообращенную

«западную» нацию, «более западную, чем русские»<sup>249</sup>. Брюсов несколько раз перепечатывал в «Весах» откровенно расистские комментарии Реми де Гурмона, публиковавшиеся в *Mercur de France* и представлявшие японскую цивилизацию как неполноценную. Первый из них появился уже в № 4 за 1904 год:

Русские на Востоке — представители всех европейских рас. Это очень почетно для них, но и очень тяжело. Необходимо, чтобы победителями остались они, и чтобы эти слишком ученые обезьяны, убежавшие из того цирка, каким сделалась Япония, были возвращены в свое первоначальное состояние. Пусть они расписывают веера; у них так много дарований для этого! Это низшая нация, народ ремесленников, которому нельзя оставить ни малейшей надежды, что он будет принят среди господ<sup>250</sup>.

В № 10 за тот же год Брюсов как будто корректировал Гурмона, отмечая, что вместо «ремесленников» следовало бы сказать «художников»<sup>251</sup>, и помещая в журнале целую серию воспроизведений японских рисунков — жест, призванный продемонстрировать независимость эстетических оценок от политической конъюнктуры. Тем не менее уже в следующем номере Брюсов вновь перепечатывал эссе Гурмона, в котором тот развивал понимание русско-японской войны как звена в мировой борьбе цивилизаций: «На две армии, схватившиеся под Мукденом, нельзя смотреть иначе, как на авангарды двух человеческих видов, поделивших землю на части не настолько неравные,

чтобы лишить надежды наследников Эллады и Рима. <...> Вся европейская цивилизация должна считать в настоящее время дело русского оружия — своим»<sup>252</sup>. Спустя три месяца, когда военная ситуация была уже очевидно неблагоприятной для России, Брюсов снова обращался к авторитету французского автора, чтобы его устами принести приговор «убогости» японской цивилизации: «Японская цивилизация — бедная цивилизация. Так пусть же военные успехи японцев не вводят нас в заблуждение. Не будем спешить любоваться декорацией битв и пушек, за которой слишком часто скрываются посредственность и варварство»<sup>253</sup>.

Однако «ориентализация» Японии, функционально близкая ее «варваризации», не была для русских интеллектуалов простым подражанием европейскому шаблону. Претензия Японии представлять себя как «западную» нацию делала ее соперником России именно на поле «европеизации». Перцов, рассуждая о современной технической вооруженности Японии, не уступающей России, и о принятии ею «внешнего культурного облика “белой” нации», скептически, но с известным беспокойством отмечал: «Серьезнее “осложнение” с неожиданной “белизной” переимчивых желтых островитян. Нас уверяют, что белизна эта не только “подрисовка”: что она сразу стала естественным цветом многолюдного народа, 25 веков жившего своей “монгольской” жизнью и всего 36 лет назад задумавшего “побелиться”» (272–273). Описывая культурную историю Японии, Перцов отмечал, что в ней эпоха подражания Европе сменила эпоху подражания Китаю. Именно отмеченная смена объекта подражания давала ему повод для сближения японской культурной истории с русской:

Япония с тем же инстинктом врожденной подражательности повлеклась к арийской культурности и с таким же увлечением стала создавать из себя «подобие Европы», с каким некогда сделалась «подобием Китая». До некоторой степени эту смену японских культурных прививок можно сравнить с переломом русской культурной истории, когда с Петром мы сменили привозную из-за моря византийскую образованность на привозную по сухопутью европейскую (274).

Указывая, что в Японии эта смена культурных ориентиров оказалась «ярче и полнее» благодаря «более полному отсутствию оригинальности», «отсутствию своеобразных черт народного лица» (274), Перцов избегал дальнейшей детализации сравнения.

Василий Розанов, с другой стороны, устанавливал различие между русским и японским «западничеством», указывая на различие образцов для подражания, выбранных двумя народами. Послепетровская Россия, по Розанову, моделировала себя по лекалам «старых европейских культур»:

...Россия есть в точности и в самом строгом смысле культурная страна: по сложности истории своей, которая есть история государства, веры, искусства, народных песен, народной архитектуры и живописи, пусть лубочной — это все равно! <...> Образуют культуру богатство духовного опыта, долголетность его, сложность его<sup>254</sup>.

Полной противоположностью в его интерпретации

оказывалась модель существования Североамериканских штатов, цивилизации технической и коммерческой, которой и уподоблялась современная Япония, цивилизация «плоских прозаиков», «реалистов и техников до мозга костей», жизнь которой «была и останется отрицательной, без творчества, без идеала, без духа»<sup>255</sup>. Таким образом, как бы ни интерпретировалась японская «западническая» программа, культурное превосходство России как «западной» нации оставалось краеугольным камнем в публицистике модернистского круга в первый период войны.

Военные поражения, радикализовавшие интеллектуальную среду, вызвали и резкую перемену риторики в сопоставлениях Японии и России. Пожалуй, нагляднее всего иллюстрировала эту перемену уже цитировавшаяся вначале статья С. Булгакова, появившаяся в первом номере «Вопросов жизни» за 1905 год. Этот журнал стал преемником «Нового пути» уже после того, как осенью 1904 года в редколлегии последнего произошли существенные перемены: место Мережковского и Гиппиус как главных идеологов журнала заняли молодые философы Сергей Булгаков и Николай Бердяев, недавно пережившие обращение из марксистов в идеалисты<sup>256</sup>. Констатируя, что в результате военных поражений России «всемирно-историческое и культурное единоедержавие белая раса отныне должна будет разделить с желтой»<sup>257</sup>, Булгаков далее сосредотачивался на роли русско-японского конфликта в выявлении того, что он полагал всеобъемлющим кризисом русской жизни:

Обстоятельства, сопровождавшие всемирно-историческое возрождение Японии и в лице ее



желтого мира, послужили окончательным обличением вековой внутренней неправды России. Япония явилась той рукой, которая начертала на пиру Валтасара *мене, текел, фарес*, и только слепорожденный или добровольно закрывающий глаза не видит огненных писмен. Коренное обновление русской жизни стало теперь не только требованием гражданской совести, но самого исторического существования, упорство и косность представляют уже государственную опасность. Минувший год дописал, кажется, последнюю строку в той странице русской истории, которая открывается собиранием Руси при помощи сильной центральной власти, тянется от Иоанна Калиты через Иоанна Грозного в так называемый петербургский период, который формально не закончился, к несчастью, и до сих пор. Однако внутренне он уже закончился, как показала теперешняя война: если можно было еще доказывать его историческую целесообразность собиранием Руси, интересами государственного единства, то теперь дальнейшее упорство грозит обратным, ее новым рассыпанием, утратой даже того внешнего могущества, за которое мы платили такой дорогой ценой. И невольно напрашивается на сопоставление начало и конец петербургского периода — Полтава и Порт-Артур: в настоящую войну мы приняли на себя роль шведов, предоставив свою прежнюю роль японцам (310–311).

Если годом раньше ожидание победы над Японией цементировало веру в величие русского

имперского (государственного) проекта, то теперь именно последний оказывался главным объектом обличения. Военное поражение в локальном (по всем меркам) конфликте рисовалось воображению как акт не только исторического, но божественного возмездия. «Вековая внутренняя неправда» российской государственности с ее сильной централизованной светской властью должна была сойти со сцены под натиском «коренного обновления русской жизни»: «Национальное обновление необходимо предполагает возрождение не только экономическое и политическое, но и духовное, религиозное, — реформа должна сопровождаться реформацией и ренессансом, того и другого нельзя и не следует разделять» (313). Положительная программа культурной трансформации для России, какой она виделась группе «идеалистов» из «Вопросов жизни», разумеется, представляла собой лишь один из оформлявшихся в это время ответов на вызовы времени. Этот ответ был по существу проектом религиозно-политическим, апеллировавшим к идее внесения религиозного этоса в современную жизнь и преобразования социальных отношений и всей современной жизни на его основе<sup>258</sup>. В одном из следующих номеров Николай Бердяев писал: «Великая страна не может жить без пафоса, без творческого вдохновения, но пафоса чисто политического, пафоса земного человеческого довольства уже не может быть для людей нового сознания, и уповать мы можем только на пафос религиозный. *Осуществление нашей столетней политической мечты должно быть связано с великим культурным и религиозным ренессансом России*»<sup>259</sup>.

Доктрина христианских социалистов не является

здесь специальным предметом нашего интереса, однако одной своей стороной она была причастна более общей тенденции в публицистике этого времени: на фоне военных поражений и разворачивающихся в стране революционных событий историческая субъектность все очевиднее переходила от государства к «народу». Появление этого нового субъекта делало возможным и новое видение реальности, в рамках которого судьба «народа» могла мыслиться отдельно от судьбы государства. Так, Г. Н. Штильман, подводя итог году войны, отказывался видеть в поражениях государства выражение исторической судьбы народа:

С самого начала военных действий замечается чрезвычайно разумное отношение широких слоев русской публики к преследующим нас жестоким неудачам. Скорбя о невознаградимых потерях и о крайнем падении нашего престижа в Западной Европе, все отдают себе одновременно отчет в том, что явное военное превосходство японцев не может служить показателем слабости *русского народа*, а свидетельствует лишь о полном банкротстве нашей бюрократии, неспособной справиться с задачей внешней обороны государства<sup>260</sup>.

Подобный взгляд усиливал значимость тех компонентов коллективной идентичности, которые мыслились как не зависимые от символов и институтов государства, то есть принадлежали той обширной области культурного наследия, к которой первоначально обращался Розанов, предлагая свой ответ на вопрос «Кто мы?». Но теперь роль этих

компонентов усложнялась: культурные коды утрачивали свой внеполитический статус (ср. «что любим согласно, не разделяясь?» у Розанова), их включение в политическое поле представлялось насущной необходимостью. Показательной в этом отношении была критика славянофильства в статье Павла Новгородцева:

Когда вспоминаешь печальное наследие славянофильства, <...> когда вспоминаешь все эти учения грубого национализма и обскурантизма, невольно задаешься вопросом, каким образом славянофильская доктрина, в своей основе содержавшая нравственный протест, превратилась в торжествующее самодовольство; каким образом из культа России народной и самобытной она перешла в культ России государственной и официальной. Объяснение заключается в том, что общественная программа славянофилов отличалась крайней скудостью и неопределенностью своих оснований, и по самому своему существу приводила к идеализации фактического, исторически сложившегося строя русской жизни. Власть истории, власть прошлого тяготела над славянофильскими идеалами; вместо бесконечного простора новых возможностей и нового творчества мысль смыкалась узким горизонтом привычных форм и знакомых явлений. Удивительно ли, что критика и запрос стеснялись в своем проявлении и под конец замолкли под наплывом национальных чувств, постепенно переходивших в патриотическое самопревознесение.

Инстинктивная сторона славянофильства заключала в себе истину великой жизненной важности: вера в свой народ и в его самобытные силы, в его мировые задачи есть могущественный импульс исторического созидания. Но кто низводит эту веру с высоты морального одушевления в низы охранительного патриотизма, тот убивает и губит ее в корне. Охранять свою народность уместно от угнетения и насилия власти, налагающей руку на свободное развитие жизни; но оберегать народ от этого развития, от свободного культурного общения с другими народами, это значит поворачивать острие доктрины против самой ее сущности<sup>261</sup>.

Новгородцев, таким образом, определял главный изъян славянофильства как отсутствие «общественной программы», которая бы ориентировалась не на исторически сложившиеся формы государственности, но на «веру в свой народ и в его самобытные силы». Утверждение различия между интересами «народности» и «власти», между культом национальной самобытности и патриотизмом государственнического толка позволяло освободить национализм от связанности с охранительным доктринерством. Как мы помним, далекий от философских дискуссий Иван Билибин в сходном ключе рассуждал о национализме в своей статье 1904 года (см. главу 2), понимая его как «инстинктивную и бессознательную любовь к лучшим духовным проявлениям нации», но ни в коем случае не как «приверженность к ее случайной внешней политической оболочке»<sup>262</sup>, то есть государственности. В его случае эта позиция была

обусловлена прежде всего потребностью защитить свою эстетическую программу от ассоциации с «ретроградными политическими упорствованиями»<sup>263</sup> государственнического толка. Однако именно в результате событий 1904–1905 годов создалась совершенно новая общественная ситуация, в которой, в частности, дискурс национализма — и культурного, и политического — освободился от ассоциации с политической ретроградностью. В области эстетической терминологии понятие «русский стиль», с самого своего возникновения тесно связанное с государственным проектом, быстро стало вытесняться из обихода иными понятиями, и новые эстетические практики в «национальном» ключе обсуждались, как правило, уже без отсылок к наследию «русского стиля». Чувство разрыва с этим наследием, напротив, педалировалось: выражением момента отчуждения от «русского стиля» была и ироническая рецензия Б. Дикса (Лемана) на книгу о Талашкине, и замечания Маковского о внезапной эстетической неактуальности Васнецова (см. главу 2, с. 109).

Таким образом, появившийся с началом русско-японской войны запрос на артикуляцию национального в результате военных поражений и начавшейся революции трансформировался в запрос на пересмотр понимания национального. Неудача самоутверждения как «западной» нации перед лицом «восточного» соседа запустила кризис европейской идентичности и кризис лояльности государству — и сформировала внутри образованного сообщества спрос на иное понимание собственной традиции, на иное видение своей культурной идентичности. Уже в середине 1904 года Георгий Чулков сводил вместе характерным для новой эпохи образом рассуждения о «культурно-мистическом и культурно-эстетическом

строительстве» с темой отстаивания «более удобных для жизни форм общественности»<sup>264</sup>. Агентом ожидаемых перемен оказывался народ, не как сословие, а как противопоставленное государственной бюрократии целое, к которому переходила теперь ответственность за собственную судьбу: «Сражение при Ялу, случай с “Петропавловском”, битва при Цзиньчжу не могут ослабить нашей уверенности в наших внутренних народных силах, но с другой стороны мы сумеем трезво отнестись к самим себе и к нашим врагам. Мы, слава Богу, не рабы. Мы сами строители своей жизни»<sup>265</sup>.

В отличие от предшествующей эпохи, эпохи журнала «Мир искусства», во второй половине 1900-х годов главным полем «культурно-национального строительства», полем выработки нового понимания национального в модернистской эстетике, стала литература.





## «Революция и нация»

«Национальная идея родилась в корчме около поля битвы. Подоспей она раньше — сменились бы роли победителей и побежденных. Подоспей она раньше — мы имели бы мир преображенным. Но этого не свершилось. Был момент, когда должны были встретиться две великие сестры — революция и нация — они не встретились»<sup>266</sup>, — так в 1909 году подводил итог революционному периоду Сергей Городецкий, один из тех, чья ранняя литературная слава была обязана новому идейно-эстетическому запросу, сложившемуся в период революции. Городецкий, хоть и несколько прямолинейно, воспроизводил достаточно типичную для пореволюционного времени интерпретацию неуспеха (или очень ограниченного успеха) революции как следствия незрелости общества, нации<sup>267</sup>.

«Национальная идея», не будучи еще в силах «преобразить» действительность, обретала, однако, по Городецкому, новые формы существования:

Этот подъем страны (революция. — *И. Ш.*)  
прошел не под победным знаком национальной  
идеи. Только ее не было на великом знамени  
свободы. И она сжалась, съежилась, уползла в  
литературу, и двух избрала себе  
провозвестников, не смелых народных  
глашатаев, которые сказали бы ее громко на  
всю страну, а робких рудокопов, детей  
подземелья, привыкших только к свету

лампочки в шахтах, и смотрящих слишком близко на свои драгоценности, не умея показать всю их красоту на ярком дневном солнце. Любовно совершали они свою кропотливую работу, камешек к камешку подбирали и в одиночестве любовались родными узорами. Экзотичными, уродливыми подчас и странными, выходили они из-под их рук. Толпа не понимала их, и это было худшее из всех непониманий.

Национальная идея стекла в их шахты, загустела там, потемнела, скорчилась и выглядывала маленьким робким глазком на поля родины, где шла бойня и где она должна была бы веять вольно и широко. Эти два провозвестника — Иванов и Ремизов<sup>268</sup>.

Это рассуждение Городецкого представляло собой популярную транспозицию идей Вячеслава Иванова, упомянутого здесь в качестве одного из провозвестников «национальной идеи». Система представлений об искусстве и художнике, изложенная в ряде статей Иванова 1900-х годов, сыграла роль матрицы, на которую отчасти проецировались и в терминах которой во многом осмыслялись новые художественные практики революционной и пореволюционной эпохи. В основе этой матрицы — деление эпох в истории человеческой культуры на эпохи «большого» (всемирного) и «малого» искусства («Копье Афины», 1904), или же на эпохи «органические» и «критические» («Предчувствия и предвестия», 1906, и ряд других статей). Эпохи «большого» искусства «редки и кратковечны», но «монументальное бессмертие обеспечено его произведениям»<sup>269</sup>. Внутри эпох «малого» искусства

Иванов, в свою очередь, выделяет три различных типа искусства: демотическое, интимное и келейное. Признаком демотического искусства является то, что «предметом его служит коллективная, а не личная душа», однако художник четко ощущает свою отделенность от «коллективной души», находящейся в состоянии «нецельности»; европейский и русский роман нового времени может быть хорошим примером этого типа искусства (728). Более интересуют Иванова два других типа «малого» искусства, интимное и келейное, и отношения между ними понимаются как диалектически преемственные: «первый утверждает начало дифференциации, второй идеально преодолевает его» (729). Искусство интимное — это «искусство для искусства» по преимуществу, и с ним в другой своей статье, «О веселом ремесле и умном веселии» (1907), Иванов ассоциирует современное декадентство. Наконец, признаки искусства келейного, по Иванову, обнаруживаются в новейших тенденциях символизма:

Искусство келейное, напротив, центробежно в своем глубочайшем устремлении, активно, и снова синтетично. <...> Его замкнутость — вынужденная замкнутость самозащиты и сосредоточения: творческая монада нового брожения обороняет себя непроницаемой броней, как бы уходит в свою раковину и так копит в себе свою эксплозивную энергию. Это — катакомбное творчество «пустынников духа» (729).

Называя Иванова и Ремизова «провозвестниками национальной идеи», Городецкий рисует их именно в образах представителей келейного искусства<sup>270</sup>.

«Толпа не понимает их», однако по своей внутренней сути их творчество уже устремлено к сверхличному. По Иванову, именно приверженный келейному искусству художник достигает «свободы внутренней, или пророческой», которая одновременно означает «безусловное отрешение от всего лично-волевого» (731). «Катакомбное творчество “пустынников духа”», подобно катакомбному искусству ранних христиан, кропотливо подготавливает эпоху собственного «всемирного» триумфа.

Уже в первой из своих программных статей о современном искусстве, «Поэт и чернь» (1904), Иванов теоретизирует этот триумф как триумф истинного символизма, который ищет пути для осуществления диалектического рывка — превращения келейного искусства в «большое», то есть во «всемирное»:

Истинный символизм должен примирить Поэта и Чернь в большом всемирном искусстве. Минует срок отъединения. Мы идем тропой символа к мифу. Большое искусство — искусство мифотворческое. Из символа вырастет искони существовавший в возможности миф, это образное раскрытие имманентной истины духовного самоутверждения народного и вселенского<sup>271</sup>.

Творчество поэта-символиста, благодаря установленной связи между символом и мифом, предстает в статье как «бессознательное погружение в стихию фольклора»; «запас живой старины», который аккумулирует в своем сознании художник, «окрашивает все его представления, все сочетания

его идей, все его изобретения в образе и выражении»<sup>272</sup>. В итоговой для этой линии размышлений статье Иванова «О веселом ремесле и умном веселии» (1907) будущая новая органическая эпоха описывается как результат синтеза, с «народом-художником» в центре соборного действия:

Искусство идет навстречу народной душе. Из символа рождается миф. Символ — древнее достояние народа. Старый миф естественно оказывается родичем нового мифа.

Живопись хочет фрески, зодчество — народного соборища, музыка — хора и драмы, драма — музыки; театр — слить в одном «действе» всю стекшуюся на празднество веселия соборного толпу<sup>273</sup>.

Представление Иванова о необходимости для современного человека заново обрести миф было связано с идеями Ницше, изложенными в его «Рождении трагедии из духа музыки». Ницше постулировал потребность в мифе как реакцию на не могущее удовлетворить человека рациональное, аналитическое историческое знание:

И вот он стоит, этот лишенный мифа человек, вечно голодный, среди всего минувшего и роет и копается в поисках корней, хотя бы ему и приходилось для этого раскапывать отдаленнейшую древность. На что указывает огромная потребность в истории этой неудовлетворенной современной культуры, это собирание вокруг себя бесчисленных других культур, это пожирающее стремление к познанию, как не на утрату мифа,

утрату мифической родины, мифического материнского лона?<sup>274</sup>

Однако если у Ницше миф должен был возратить человеку живое ощущение связанности его индивидуального существования с вечностью<sup>275</sup>, то у Иванова акценты расставлялись иначе. В мифе он прежде всего видел выражение опыта, имеющего всеобщую значимость, общий знаменатель множественных индивидуальных опытов. Этот общий знаменатель существует всегда, но люди о нем могут не знать или забыть. Отсюда актуальность творческого акта по его «реконструкции». Представление о мифе как об «искони существовавшем в возможности», как о зашифрованном в словах-символах сюжете задает продуктивную амбивалентность интерпретации творчества: оно может пониматься как восстановление утраченного и как создание никогда не бывшего, то есть присутствовавшего в культуре *in potentia*. Различие между одним и другим оказывается несущественным, ибо задача художника-мифотворца — задача творчески-мистическая по преимуществу, отличная и от задачи ученого, и от задачи эстета:

Интерес к мифу может быть интересом по преимуществу историческим или этнографическим, или же интересом чисто эстетическим: тогда он обуславливает академический или «парнасский» метод художественного воспроизведения пленивших поэта, но внутренне не связанных с его мирозерцанием, не родных ему религиозных верований и космических представлений. Говоря о мифотворчестве, мы разумеем не

такую, объективную или искусственную, разработку мифологических тем, а живое и непосредственное приникновение к родникам творчества народного, внутреннее слияние с мифотворящей душой народа и силу органически восполнять и преемственно продолжать ее сокровенную работу<sup>276</sup>.

Мифотворческий символизм превращался под пером Иванова в двигатель смены культурной парадигмы, а конечной целью этого процесса была новая органическая эпоха, эпоха всенародного или соборного искусства. Андрей Белый в статье «Символизм и новое русское искусство» обозначил этот аспект теории Иванова как «новое народничество»<sup>277</sup>, чем вызвал резкую критику со стороны последнего, отклонившего это определение «как чуждое [его] терминологии и ничего точно и специфически не определяющее, напротив, — скорее затемняющее ясный смысл постулируемого и предвидимого [им] “большого, все-народного искусства”»<sup>278</sup>. Понятно, что возражение Иванова было связано с нежелательными для него коннотациями понятия «народничество», подразумевавшего либо намерение образованного класса распространить свое культурное влияние на народную среду, либо его стремление приобщиться к культуре народа. И то и другое воспринималось как часть культурно-политического проекта последних десятилетий XIX века, практические формы и результаты которого не соответствовали идеалам культурного синтеза, о котором мечтал Иванов.

Однако рассуждая о «народничестве» как компоненте программы Иванова, Белый касался и более общего свойства его теоретических построений:

Мы знаем, что тут и там с лозунгом народничества связана определенная общественная программа; символизм провел резкую грань между политическим убеждением художника и его творчеством, для того, чтобы искусство не туманило нам область экономической борьбы, а эта последняя не убивала бы в художнике художника. Когда дразнят нас многосмысленным лозунгом соединения с народом в художественном творчестве, нам все кажется, что одинаково хотят нас сделать утопистами и в области политики и в области эстетической теории<sup>279</sup>.

Белый, таким образом, делал своей мишенью программу культурного синтеза Иванова, в которой, с его точки зрения, на языке эстетической теории излагалась политическая доктрина о социальном переустройстве. Настаивая на методологической невозможности таких переносов, Белый в равной мере протестовал и против внедрения в эстетическую теорию религиозного дискурса:

«Исповедание» — наше «Privat-Sache», пока мы теоретики искусства. Из этих слов ясно, какое положение занимаем мы относительно религиозного движения, проявившегося в русской литературе, начиная с Соловьева и кончая Мережковским. Я лично во многом отправляюсь от В. Соловьева, во многом присоединяюсь к Мережковскому; иные из соратников моих по искусству — нет; это расхождение за пределами той области, где отстаиваем мы символизм<sup>280</sup>.



Отвечая на претензии Белого, Иванов подчеркивал, что не видит преимущества «в приеме писателя, остерегающегося смешать границы своих эстетических исследований и иных своих исканий и размышлений»<sup>281</sup>. Эстетическая практика вполне обретает смысл в своем соединении с иными практиками, настаивает Иванов:

Итак, в эстетических исследованиях о символе, мифе, хоровой драме <...> я подобен тому, кто иссекает из кристалла чашу, веря, что в нее вольется благородная влага, — быть может, священное вино. Вином послужит религиозное содержание народной души; и благо тем из нас, кто сознали, что наша задача перед народом помочь ему, всем опытом нашей художественной преемственности, в организации его будущей духовной свободы. «Народничество», которое приписывает мне мой критик, едва ли идет дальше веры в грядущую наличность этого содержания и дальше постулата «всенародного искусства»<sup>282</sup>.

Белый в этой полемике оказывался апологетом веры в автономность искусства по отношению к иным культурным и социальным практикам, тогда как Иванов прямо ставил под сомнение плодотворность такой автономности. Что касается приложимости самого понятия «народничества» к доктрине Иванова, то оно, безусловно, выглядело полемической натяжкой. Вообще понятия «народа» и «народного» в словоупотреблении Иванова меняют свою семантическую доминанту от контекста к контексту: в одних контекстах доминируют сословные коннотации понятия «народ» (как простонародье), а в других оно

практически синонимично обществу вообще; в одних речь идет об этноконфессиональном единстве, в других — о человечестве в целом. Между разными значениями слова часто устанавливается диалектическая связь. Так, о современной поэзии Иванов говорит: «Какою хочет стать поэзия? Вселенскою, младенческою, мифотворческою. Ее путь ко всечеловечности вселенской — народность»<sup>283</sup>. Путь к универсализму, который Брюсов видел в освоении нацией чужих традиций, у Иванова мыслится как диалектическое следствие «народности», связанности с культурой определенного сообщества (общины): «всечеловеческие» смыслы формируются внутри таких общин. Примером же эпохи «большого всенародного искусства», как и образцом «народности» в рассуждениях Иванова преимущественно служит древнегреческий театр и древнегреческое искусство вообще. В завершающей части «Веселого ремесла...», озаглавленной «Мечты о народе-художнике», образ искусства будущего — это образ возрожденного древнегреческого театра:

Страна покроется оркестрами и фимелами, где будет плясать хоровод, где в действе трагедии или комедии, народного дифирамба или народной мистерии воскреснет истинное мифотворчество (ибо истинное мифотворчество — соборно), — где самая свобода найдет очаги своего безусловного, беспримесного, непосредственного самоутверждения (ибо хоры будут подлинным выражением и голосом народной воли). Тогда художник окажется впервые только художником, ремесленником веселого ремесла, — исполнителем творческих

заказов общины, — рукою и устами знающей свою красоту толпы, вещим медиумом народа-художника<sup>284</sup>.

Такая специфическая форма актуализации Античности, разумеется, не объясняется лишь тем, что Иванов был историком Античности по образованию и основным своим интересам в период, предшествовавший его вхождению в литературу. Тем не менее первичный толчок для развития идей об искусстве как «соборном действе» дают Иванову, по-видимому, археологические разыскания Вильгельма Дерпфельда о древнегреческом театре<sup>285</sup>. Иванов ссылается на эти разыскания в «Эллинской религии страдающего бога», печатавшейся в нескольких номерах «Нового пути» за 1904 год. В его письмах к жене 1902 года из Афин неоднократно упоминается Дерпфельд, лекции которого он там слушал. Наиболее развернутый фрагмент, связанный с лекциями Дерпфельда, в одном из февральских писем касается как раз того, как материал археологии может служить источником идей для реформирования современного театра:

Между прочим, Д<ерпфельд> сказал, что пред[по]ложил (в «Космополисе»)<sup>286</sup> строить новые театры, по образцу античных, так, чтобы места зрителей окружали значительную часть сцены и последняя уподоблялась бы таким образом древней орхестре. Он думает, что эффект изображаемого на сцене этим значительно усилится. Теперь сцена, говорит он, подобна картине, а в древности действие совершалось пластически, телесно в самой среде зрителей. <...> Все это навело меня на

мечты о том будущем, которое все мы, сознательно и бессознательно, (особенно бессознательно) предуготовляли или творили. Это будущее будет религиознее современности. Оно будет знать трагедию. Современный театр отойдет в область архаизмов. Опять раздадутся трагические хоры<sup>287</sup>.

Подобная апелляция к археологии, в целом свойственная периоду археологического бума в Европе в конце XIX — начале XX века, приобретает в статьях Иванова периода революции особые обертоны. Данные археологии мыслятся как источники обновления (модернизации) в широком смысле этого слова, древняя традиция становится метафорой чаемого будущего: «Театральная рампа разлучила общину, уже не сознающую себя, как таковую, от тех, кто сознают себя только “лицедеями”. Сцена должна перешагнуть за рампу и включить в себя общину, или же община должна поглотить в себе сцену»<sup>288</sup>. Если Дерпфельд предлагал — на основе своих разысканий — идеи для возможного эксперимента в современном театре как таковом, то в рассуждениях Иванова театральное действие оказывалось одновременно метафорой социокультурного взаимодействия вообще, зрители — народом, а идеи реформирования театра превращались в проект социальной трансформации:

Театры хоровых трагедий, комедий и мистерий должны стать очагами творческого, или пророчественного, самоопределения народа; и только тогда будет окончательно разрешена проблема слияния актеров и зрителей в одно оргийное тело, когда, при живом и творческом посредстве хора, драма

станет не извне предложенным зрелищем, а внутренним делом народной *общины* (я назову ее условным термином «пророчественной», в противоположность другим общинам, осуществляющим гражданственное строительство, — мирским, или «царственным», — и жизнь церковно-религиозную, — свободно-приходским, или «священственным») — той общины, которая средоточием своим избрала данную оркестру.

И только тогда, прибавим, осуществится действительная политическая свобода, когда хоровой голос таких общин будет подлинным референдумом истинной воли народной<sup>289</sup>.

Политическое и творческое (пророчественное) самоопределения в этом рассуждении Иванова, с одной стороны, ясно отделены друг от друга, а с другой — соподчинены друг другу; точнее, взаимозависимыми оказываются институты, в рамках которых происходит пророчественное, политическое и религиозное самоопределения. Заимствуя эту понятийную триаду у В. Соловьева<sup>290</sup>, Иванов преимущественно теоретизирует роль творческого начала, которое помещается им, однако, в контекст большой грядущей социальной трансформации. Данные археологии и революционные события за окном вдохновляют программу грядущего синтеза, «соборности»<sup>291</sup>.

Начав сотрудничать с русскими модернистскими журналами в 1904 году<sup>292</sup>, Иванов довольно быстро оказался одним из тех авторов, которые формулировали интеллектуальную повестку дня. Притом что антигосударственный пафос, разбуженный событиями войны и революции, Иванову

близок, его позиция отлична как от позиции «христианских социалистов» (Бердяева, С. Булгакова и др.), так и от позиции другого яркого выразителя этого пафоса — Дмитрия Мережковского. Статья последнего «Теперь или никогда», опубликованная в «Вопросах жизни» (1905, № 4/5), вызывает специфические возражения Иванова. Мережковский в этот первый период революции воодушевлен надеждой, что русская православная церковь сможет «порвать связь с отжившими формами русской самодержавной государственности» и «соединиться с русской интеллигенцией, дабы вместе с ней внести свет нового религиозного сознания в темную религиозную стихию русского народа», то есть встать на «новый путь великого общественно-политического действия, служения всечеловеческому грядущему Господу»<sup>293</sup>. Иванов на страницах июньского номера «Весов» указывает, что в программе Мережковского отражается характерная для современности тенденция к синтезу трех сфер, определяющих бытие общества, — «церковного предания», «политического и социального строения» и «вдохновенного творчества», — и «освобождение всех трех не мыслится иначе как слитным»<sup>294</sup>. Иванов не столько отрицает самую идею подобного синтеза (как мы помним, Белый обвинял его как раз в склонности к слиянию этих сфер), сколько сомневается в его своевременности, в готовности к нему каждой из сфер. В отсутствие таковой синтез замещается борьбой между сферами за доминирование: «И вот, вместо того чтобы искать раздельного самоопределения в каждой из трех областей, задумали ныне определить одну сферу другою. Прежде политик искал подчинить себе пророка, как он подчинил священника; теперь новая

гражданственность ищет овладеть достоянием священства, и новое пророчествование, в свою очередь, овладеть им же, чтобы чрез него владеть царством»<sup>295</sup>. Отталкиваясь от подобного подхода, Иванов формулирует задачу, специфичную именно для сферы творческой, взятой в своей автономности от двух других:

Мы же, предоставляя политической общине ее свободу, и священству — его независимость, — мы, различающие планы мирового строительства и равно чуждые закваски цезаропапизма и иконоборчества, — раздельно от нашей приверженности благу общественного тела и священному наследию церковной истины, верим в божественную мощь и провиденциальное назначение сферы пророчественной, сферы того свободного творчества, которое необходимо становится творчеством теургическим, как оно станет и творчеством всенародным в хоровых общинах, будущих неугасимых очагах истинного и глубочайшего соборного самоопределения, — и храним, и оберегаем ее, как сферу самостоятельную и своеначальную, как область высшей, безграничной свободы и царство Духа<sup>296</sup>.

В полемике Иванова с Мережковским в 1905 году<sup>297</sup> нас прежде всего интересует сам факт выделения Ивановым области «пророчественной», творческой, как автономной сферы приложения усилий, конечная и дальняя цель которых вместе с тем имеет значение, выходящее за пределы самой этой сферы, ибо она связана с формированием нового

социума. При этом общественная трансформация, ведущая к «соборному самоопределению», мыслится Ивановым не в политических, а в мистических терминах. Соответственно и анархизм, как популярное политико-интеллектуальное направление, входит в круг размышлений Иванова, существенно изменив свой облик. Поддерживая предложенный Георгием Чулковым в 1906 году термин «мистический анархизм»<sup>298</sup>, Иванов связывает его с переживанием «неприятя мира», личного бунта против мира, а не с собственно политической программой отрицания институтов государства. Последние, скорее, априори отсутствуют в ивановской утопии: на месте государства тут оказывается «соборность» как парадоксальное «сверхличное утверждение последней свободы»<sup>299</sup>. «Осознанный парадоксализм», как отмечает Геннадий Обатнин, вообще характерен для мышления Иванова этого периода: «Борьба с Богом оказывается высшей покорностью ему, анархия должна привести к соборности, индивидуализм становится путем к мистическому коллективу»<sup>300</sup>. Обатнин связывает это с синтетическим мышлением Иванова как таковым: для того чтобы конструировать ситуацию синтеза, необходимо задать конфликт тезы и антитезы. При этом катализаторами синтеза выступают экстремальные состояния общества или человека: «Революция, война, катастрофа в общественной жизни или безумие, всепоглощающая любовь, оргазм, экстаз в жизни индивидуальной — примеры необходимой среды для реализации синтеза»<sup>301</sup>.

В значительной части статей Иванова 1900-х годов рассуждения о грядущей трансформации «сферы пророчественной» не привязаны непосредственно к России, хотя их рождение из российского контекста



порой очевидно. Так же как такие его предшественники, как Соловьев или Ницше, Иванов видит предмет своего философствования ту часть современного человечества, которая принадлежит к христианскому культурному ареалу; однако так же, как названные философы, он часто имплицитно или эксплицитно сужает предмет разговора до проблем национальных. Наиболее ярким примером последнего подхода в интересующий нас период является статья Иванова «О русской идее».

Статья была первоначально прочитана Ивановым как доклад на заседании петербургского Религиозно-философского общества 30 декабря 1908 года, а затем опубликована в журнале «Золотое руно» (№ 1 и 2/3 за 1909 год). В ней пафос культурного синтеза находит свое полное выражение, а все три автономные сферы бытия — «церковное предание», «политическое и социальное строение» и «вдохновенное творчество» — оказываются соподчиненными единому религиозно-утопическому проекту. С одной стороны, Иванов повторяет здесь ряд положений своих более ранних статей, связанных с теоретизированием взаимоотношений художника и народа, с другой — включает эти размышления в более общую рамку теоретических рассуждений о нации, империи и религиозной конфессии как важнейших конституирующих элементах современной русской культуры.

Отмечая всплеск интереса к проблемам национального самосознания в последние годы, Иванов указывает, что само бурное обсуждение этих проблем может восприниматься как анахронизм (архаизм): «Разве не архаизмом казались еще так недавно вопросы об отношении нашей европейской культуры к народной стихии, об отчуждении

интеллигенции от народа, об обращении к народу за Богом или служении народу как некоему Богу?»<sup>302</sup> Отвечая на этот вопрос, Иванов постулирует трансвременную значимость названных проблем, лишь по ошибке атрибутируемых определенному времени, и видит свою задачу в том, чтобы описать суть той культурной матрицы, для которой эти проблемы являются краеугольными. Этой матрице он и присваивает имя «русской идеи».

Иванов убежден, что «не Гердер и Гегель изобрели понятие “национальная идея”, не философы его измыслили, <...> но создала и реализовала, как один из своих основных фактов, история» (325). Понимая «национальную идею» как «самоопределение собирательной народной души в связи вселенского процесса и во имя свершения вселенского», «самоопределение, упреждающее исторические осуществления» (325), Иванов тем самым подчеркивает, что конечное оправдание «национальной идеи» состоит в том, что она мобилизует нацию к достижению целей, внеположных ее эгоистическим внутренним интересам. Потому, утвердив объективную правомочность разговора о «русской идее», Иванов спешит сделать оговорку: «Ложным становится всякое утверждение национальной идеи только тогда, когда неправо связывается с эгоизмом народным или когда понятие нации смешивается с понятием государства» (325). Ложными оказываются, по Иванову, рефлексы «национальной идеи», которые замыкают нацию в самой себе, поскольку истинные цели, истинное призвание нации внеположно границам и институтам, определяющим исторические формы ее существования. Не менее решительно, чем Билибин, Иванов отвергает «смещение» национального начала

с политической системой государства. Однако если у Билибина эта позиция связана в значительной мере с защитой области эстетического самовыражения от политически окрашенных интерпретаций, то позиция Иванова отрефлексирована именно в терминах религиозной утопии, для которой анархизм — своего рода отправная точка в разговоре об истинных целях человечества: «Всякий раз, когда национальная идея вполне определялась, она определялась в связи общего, всемирного дела и звала нацию на служение вселенское, она по существу, со времен Рима, несовместима с политическими притязаниями национального своекорыстия; она уже религиозна по существу» (326). Он подчеркивает: «Оттого-то и нас так отвращает эгоистическое утверждение нашей государственности у эпигонов славянофильства, что не в государственности мы осознаем назначение наше» (326). Таким образом, рассуждение Иванова конструирует «национальную идею» в терминах, не совместимых с прагматикой европейских национализмов, в основании которой лежит политико-культурный идеал национального государства (вспомним умолчание Брюсова о России в контексте разговора об успехах национально-государственного строительства в XIX веке). Чтобы указать на пути реализации русской «национальной идеи», Иванову оказывается нужна не современность, а Древний Рим:

Римская национальная идея выработана была сложным процессом собирательного мифотворчества: понадобилась и легенда о троянце Энее, и эллинское и восточное сивиллинское пророчествование, чтобы постепенно закрепилось в народном сознании живое ощущение всемирной роли Рима

объединить племена в одном политическом теле и в той гармонии этого, уже вселенского в духе, тела, которую римляне называли рах Romana (326).

В мифе, который формируется и передается в поколениях, Иванов предлагает видеть код к пониманию нацией своей уникальной миссии; процесс формирования мифа и есть процесс формирования нации. Те механизмы национальной консолидации, которые современные историки описывают в терминах «изобретения традиции» или в терминах формирования общего нарратива памяти, Иванов — в сходной логике — описывает через понятие мифотворчества. При этом содержанием «национальной идеи», сложившейся в Риме, Иванов видит идею имперскую, которая, в свою очередь, понимается им как идея особой миссии нации по отношению к миру: «римская национальная идея» утверждает «не эгоизм народный, но провиденциальную волю и идею державного Рима, становящегося миром» (326). Базовые парадоксы русского национализма, каким он сложился в последние десятилетия XIX века, воплощаются у Иванова в обличье «римского национализма». С одной стороны, Иванов подчеркивает, что «идея империи, какую она созрела в Риме, навсегда отсечена была самим Римом от идеи национальной» (326); с другой, как мы видели выше, утверждает, что «всякий раз, когда национальная идея вполне определялась, она определялась в связи общего, всемирного дела и звала нацию на служение вселенское» (326). Речь здесь не просто об осознании имперской миссии как о «национальной идее», но о понимании задачи «объединить племена в одном политическом теле»

как о предельной форме синтеза в жизни человеческих сообществ и о неметафорической всемирности имперского проекта. Понятно, почему в этой конструкции «национальной идеи» отсутствует место для государства как ясно очерченного в своих границах и институциональных формах целого: идея империи, как идея синтеза, есть прежде всего отрицание необходимости границ. (Нельзя при этом не обратить внимания на то, насколько близко сходятся «империализм» Брюсова и «национализм» Иванова, невзирая на различие исходных постулатов.)

Та же черта, устремленность к снятию границ, характеризует, по Иванову, русскую «национальную идею» в ее внутренних манифестациях. Подходя к проблеме культурного разрыва между «народом» и «интеллигенцией», Иванов утверждает, что уникальность России не в наличии такого разрыва, а в том, как он переживается образованным классом: «Нигде в чужой истории не видим мы такой тоски по воссоединению с массой в среде отъединившихся <...>. Одни мы, русские, не можем успокоиться в нашем дифференцированном самоопределении иначе, как установив его связь и гармонию с самоопределением всенародным» (327). Это дает Иванову повод заключить, что «всенародность» и есть «непосредственно данная внешняя форма» (327) того, что может быть названо «русской идеей».

Возвращаясь к своей базовой классификации культурных эпох как «органических» («примитивных») или «критических», Иванов далее интерпретирует феномен разделенности русской культуры нового времени надвое как доминирование «критической» культуры в среде образованных классов при сохранении «живых остатков иной, примитивной культуры» у простонародья (331).

Синтез этих культур — и есть искомый идеал интеллигенции. Осуществление этого синтеза Иванов описывает в религиозных терминах, указывая, что не «нисхождение» интеллигенции к народу, но встреча ее с народом в общем для обоих «новозаветном синтезе всех определяющих жизнь начал и всех составляющих жизнь энергий» (332) разрешит проблему культурного раскола. Россия призвана нести в мир идею синтеза как религиозную идею Воскресения (что, отмечает Иванов, подчеркивается центральностью праздника Пасхи в православии). Устремленность к синтезу как ключевая характеристика русской «национальной идеи» предопределяет имперскую миссию России в мире; эта миссия в итоге оказывается уже не политической, но религиозной, как и у Соловьева.

Если такие теоретики национализма, как Геллнер, отводят ключевую роль в становлении национализма связке «государство — высокая культура»<sup>303</sup>, то Иванов, как и многие мыслители его круга в России после революции 1905 года, именно эту связку отрицает. В концепции Иванова интересы нации и государства оказываются принципиально разнонаправленными: государство замкнуто на себя, на заботы о своем внутреннем устройстве, нация же вполне реализует себя только через осознание своей внешней миссии. Союзником «высокой культуры» в деле национальной консолидации вокруг этой миссии и оказывается религиозная конфессия.

Присутствовавший на докладе Иванова Мережковский, согласно отчету «Нашей газеты», критиковал Иванова за то, что им была «оставлена без внимания фатальная связь православия с самодержавием», и указывал, что «пагубное влияние русской государственности на русскую церковь»

делало сомнительными шансы последней быть объединителем общества<sup>304</sup>. Однако очевидно, что в теоретической конструкции Иванова православие было не институтом, но воплощением некоторой абсолютной сущности, как и остальные элементы этой конструкции, включая художника и народ. Такой модус рассуждения предопределял то «чувство полного благополучия», на которое также сетовал Мережковский как на не адекватное моменту; критик противопоставлял ему «пророческую тревогу, предчувствие великой, грозной опасности», которыми был пронизан прочитанный на том же заседании доклад Блока «Стихия и культура»<sup>305</sup>. В рамках своей социально-религиозной утопии, Иванов действительно разрешал все те конфликты, которые, по Блоку, должны были неотвратимо взорвать общество в близкой исторической перспективе. Однако это отличие было следствием принципиально иной прагматики высказывания Иванова, сосредоточенного не на анализе эмпирической реальности, а на формулировании телеологии национального существования вообще. Знаменательной в этом отношении была критика совсем из другого лагеря, прозвучавшая в обсуждении. Петр Струве, видный политический деятель и публицист, член кадетской партии и соредактор журнала «Русская мысль», согласно отчету «Нашей газеты», высказался «не специально по поводу прочитанных докладов, а вообще по поводу последних выступлений Религиозно-философского общества» и «очень резко обрушился на движение, олицетворяемое этим обществом»<sup>306</sup>. Отчет, помещенный в газете «Новая Русь», сообщал детали: «П. Б. Струве подчеркнул общую черту всех современных религиозных исканий, горячо отстаивающих идеи и чаяния, абсолютно

несовместимые с современным сознанием. Религиозная мысль человечества уже вышла, по его мнению, из того состояния, когда она могла примиряться с чисто материалистическими толкованиями религиозных понятий и с надеждами, не оправдываемыми подлинным знанием»<sup>307</sup>.

Из двух прочитанных на заседании докладов выступление Струве могло быть спровоцировано именно докладом Иванова. Для государственника Струве неприемлемым в его докладе должен был быть и антигосударственный пафос, и тип религиозного дискурса, который осознанно противопоставлял себя рациональному «современному сознанию»<sup>308</sup>. На вызовы современности этот дискурс отвечал обращением к домодерным системам мышления, утверждая их при этом как гипермодерные, то есть соответствующие завтрашнему дню, а значит приближающие этот день (ср. сходную стратегию актуализации античного театра у Иванова, описанную выше). Можно предположить, что особая привлекательность подобных идейных доктрин в России начала XX века была связана с очевидной отсталостью социальной организации, включая политические и религиозные институты. Трудности построения рационального алгоритма социальной трансформации, как и трудности идентификации агентов этого процесса, компенсировались обращением либо к алгоритму радикального действия, либо к умозрительной спекуляции (часто, впрочем, сочетавшимся). Так, национальное строительство — сложный процесс поиска путей относительной политической и культурной гомогенизации неоднородных внутри себя сообществ — превращалось под пером Иванова в проект тотальной гомогенизации, слияния народа в



единую «хоровую общину», по аналогии с теологической концепцией соединения всех верующих в едином теле церкви Христовой.

Притом что Иванов обозначал в качестве главного объекта своего интереса «сферу пророческую», творческую, его внимание в большинстве теоретических статей пореволюционного периода сосредотачивалось на выяснении вклада этой сферы в общее дело грядущего синтеза, то есть связи мифотворчества с задачами социальной консолидации. В этой перспективе переосмыслению подвергался символизм как современное эстетическое течение, а одним из понятий-посредников в процессе переосмысления оказывалось «возрождение».

В «Веселом ремесле» Иванов, лишь отчасти следуя за Ф. Ф. Зелинским<sup>309</sup>, рассуждает о возрождении как о повторяющемся в истории обращении к наследию Античности («эллинства» у Иванова) в среде «варварских» народов. К последним он относит в Европе германские (включая англосаксов) и славянские народы, которые, в отличие от народов «латинских» («в лоне латинства все кажется непрерывным возрождением древности»<sup>310</sup>), никогда не усвоили эллинское наследие вполне. Именно в силу этого обращение к Античности повторяется в этих культурах снова и снова. В культуре русской оно часто неотделимо от обращения к «духовной жизни запада» в целом: «Варвары по преимуществу, мы учимся из всего, что возникает там существенно-нового, не столько этому новому, сколько через его призму всей культуре» (72). Последняя, разумеется, включает компонент античной традиции. Самым недавним из таких обращений, по Иванову, было «декадентство», которое в своей «латинской» версии

представлено прежде всего эстетизмом, «изящным “упадком” усталых утонченников» (73). Однако именно эта сторона новых эстетических веяний, исходящих от «ветхого латинства», не нашла благодатной почвы в культуре преимущественно «варварской» — русской. Последняя «не могла зачать от духа западного упадка», и ключевыми аспектами декадентства в России стали «экспериментализм в искусстве и жизни, адогматизм искателей и пафос нового восприятия вещей» (74). Одновременно иные импульсы исходили из культур нелатинских:

Варварское (т. е., по преимуществу, англо-германское) «возрождение» XIX века во всех своих проявлениях определяет себя как реакцию против духа эпохи критической, <...> как порыв к воссоединению дифференцированных культурных сил в новое синтетическое мирозерцание и целостное жизнестроительство. Англичане Уильям Морис и Раскин, американец Уолт Уитман и норвежец Ибсен суть деятели всенародного высвобождения невоплощенных энергий новой жизни (73–74).

Нетрудно заметить, что в этом контексте «возрождением» именуется довольно широкий спектр явлений, связанных не с обращением к Античности, но с поиском платформы для культурного синтеза в рамках современной культуры, причем появление основателя британского движения «искусств и ремесел» первым номером в списке Иванова едва ли случайно. Иванов соединяет между собой типологически разноплановые явления по признаку их отталкивания от «духа эпохи критической», что в

его общей схеме циклического развития означает подготовку эпохи «органической». При этом «варварское “возрождение”», каким оно видится Иванову, и в Античности ищет чего-то «своего» и обращается, следуя за Ницше, «не к Элладе светлого строя и гармонического равновесия, но к Элладе варварской, оргийной, мистической, древледионисийской» (74). Начиная с Рихарда Вагнера «варварское “возрождение”» запускает «реставрацию исконного мифа, как одного из определяющих факторов всенародного сознания» (74). Античность предстает лишь частным источником архаического, к которому может обращаться современный художник; в одном с ней ряду оказываются автохтонные архаические традиции.

С описанным витком «варварского “возрождения”» связывает Иванов и эволюцию русского символизма от декадентского индивидуализма к грядущему «всенародному искусству»:

Символ был тем началом, которое разложило индивидуализм, оставив ему единственную законную его область — самовластие дерзаний. Но индивидуалистический принцип прежних дерзаний уступил место принципу сверх-индивидуальному. Слово, ставшее символом, опять было понято, как общевразумительный символ соборного единомыслия. <...>

Как первые ростки весенних трав, из символов брызнули зачатки мифа, первины мифотворчества. Художник вдруг вспомнил, что был некогда мифотворцем <...>, — и робко понес свою ожившую новыми прозрениями, исполненную голосами и трепетами неведомой

раньше таинственной жизни, орошенную росами новых-старых верований и ясновидения, новую-старую душу навстречу душе народной (74-75).

Это была наиболее стройная программа инструментализации архаического как орудия культурной трансформации в руках современного художника. Переосмысление символизма как течения, отвечающего на запрос национальной консолидации, давало новое обоснование эстетическому новаторству: эстетический эксперимент оказывался средством национального возрождения. Это подталкивало, в частности, к утверждению существенной независимости развития русского символизма от западных влияний — тема, которую Иванов специально затрагивал в программной статье «Заветы символизма» (1909):

Оценка русского «символизма» немало зависит от правильности представления о международной общности этого литературного явления и о существе западного влияния на тех новейших наших поэтов, которые начали свою деятельность присягою в верности раздавшемуся на Западе многознаменательному, но и многосмысленному кличу. Ближайшее изучение нашей «символической школы» покажет впоследствии, как поверхностно было это влияние, как было юношески непродумано и, по существу, мало плодотворно заимствование и подражание, и как глубоко уходит корнями в родную почву все подлинное и жизнеспособное в отечественной поэзии

последних полутора десятилетий.

Короткий промежуток чистого эстетизма, нигилистического по миросозерцанию, эклектического по вкусам и болезненного по психологии, отделяет возникновение так называемой «школы символистов» от эпохи великих представителей религиозной реакции нашего национального гения, против волны иконоборческого материализма<sup>311</sup>.

Дискурс национализма, таким образом, органически вплетался в эстетическую программу; символизм как школа оказывался укорененным в национальной почве и причастным той традиции XIX века, которая обращалась к религиозному философствованию в поисках оснований национальной уникальности.



# Ли́ки мифотворчества

Ивановская концепция «мифотворчества» как пути к новому «всенародному искусству» стала во второй половине 1900-х годов одной из наиболее влиятельных в поле модернистских литературных и художественных программ и оценок. Из этого не следует, что и эстетические практики непременно были зависимы от ивановских идей: в каких-то случаях, несомненно, были, во многих других для такого утверждения нет достаточных оснований. Зависимыми от идей Иванова, в первую очередь, оказывались интерпретации этих практик в критике, а эти интерпретации, в свою очередь, постепенно формировали общую понятийную платформу, которая далее программировала элементы как читательского (зрительского), так и авторского понимания творческой прагматики. То, как инструментарий, задействованный в поле интерпретации, обуславливал сближение эстетических практик (которые при ином инструментарии не выглядели бы родственными), можно проследить на примере описаний творческих практик Вяч. Иванова, Городецкого и Ремизова.

Георгий Чулков в своей обзорной статье о современной поэзии «Исход» (1908), представляя читателям Иванова как «вестника новых умонастроений», описывал его путь в соответствии с «канонами» ивановских идей:

Его первая книга лирики «Кормчие звезды» ввела его в сенакль современных декадентов,

но в этой книге заключался уже яд, который неизбежно должен был разложить декадентство. Этот поэт, малодоступный для широких кругов нашей интеллигенции, по существу утверждает свою непосредственную связь с нацией и воплощает в своей лирике переживания общенародные. Такова ирония истории: до времени народы не узнают своего певца, чтобы в урочный час признать его выразителем своих стремлений<sup>312</sup>.

Не раз становившийся объектом насмешек за свои неоригинальные, а иногда нелепые суждения, Чулков в данном случае интересен именно потому, что над его рассуждением довлеет тот же метод «парадоксального» мышления (Обатнин), который лежит в основе ивановских построений. Этот метод подразумевает постулирование высшей реальности, не видимой «наивному» зрению: декадентская книга содержит в себе яд, разлагающий декадентство; эзотерическое труднодоступное письмо выражает общенародные переживания; невнятный народу голос певца в некий час непременно станет внятным. Стихи Иванова в целом характеризуются Чулковым как «голос завтрашней культуры — предчувствие возрождения»<sup>313</sup>. Сходные постулаты повторит менее чем через год в своей статье Городецкий (см. цитату на с. 135). Он же, ссылаясь на авторитет Зелинского («Закон, выводимый Зелинским, гласит: путь к возрождению для всякого народа лежит только через античность»<sup>314</sup>), выделит архаизацию языка как инструмент, с помощью которого в сборнике Иванова «Эрос» «впервые химически соединились два далеких на первый взгляд мира: античный и славянский»<sup>315</sup>.

В переносе ключевых элементов доктрины



Иванова на интерпретацию его стихов, безусловно, сказывалось характерное для модернизма превращение матрицы, зафиксированной в теоретическом высказывании, в неотъемлемый компонент семантики произведения. Тем самым за теоретической доктриной закреплялась роль «общего знаменателя», к которому мог быть сведен разнообразный (хотя, конечно, не любой) литературный материал. В случае с доктриной Иванова интересно поэтому, какой именно материал в современной словесности стал «ядерным» для приложения этой доктрины. Отмечая «другие (кроме поэзии Иванова. — И. Ш.) признаки нашего культурного возрождения», Чулков описывал их так: «Молодые художники страстно изучают национальный фольклор, мечтая найти связь между своим индивидуальным творчеством и стихийным творчеством народа»<sup>316</sup>. Он указывал затем на Ремизова и Городецкого как на примеры таких искателей. Лишь один из них, Ремизов, в действительности «страстно изучал фольклор», но наличие референций к языческой мифологии у Городецкого представлялось уже достаточным доказательством его интереса к народной культуре. Действительно, именно тематические и стилистические маркеры, позволявшие идентифицировать референцию как «русскую», делали произведение объектом приложения мифотворческой доктрины для критики. Важные для Иванова античные референции и проекции, а также языковая архаика как инструмент погружения в высшую, не эмпирическую, реальность мифа — оказались маргинальными темами для дискуссий о мифотворчестве в текущей литературе. Миф должен был быть «национальным», а архаика «русской» — в

этом сужении области приложения мифотворческой доктрины сказались интересы пореволюционной ситуации.

Дискурс о новом мифотворчестве в литературе вышел за рамки чистого теоретизирования и стал инструментом интерпретации произведений современной словесности в 1907 году. Два сборника стихов Городецкого, «Ярь» и «Перун», дали критике повод говорить о новом типе поэтической оркестровки архаического. Две прозаические книги Ремизова, «Посолонь» и «Лимонарь», прежде всего были восприняты как включение в высокую культуру прежде неведомой ей традиции: сборник сказок «Посолонь», композиционно выстроенный вокруг крестьянского календарного цикла, и сборник переложений апокрифических легенд «Лимонарь» делали широкую традицию анонимной (в том числе религиозной) словесности принадлежностью авторской литературы.

Представляя читателям «Посолонь» вполне в ивановских терминах, Андрей Белый связывал книгу Ремизова со стремлением современной литературы осуществить переход из эпохи индивидуализма в эпоху, «когда в глубине индивидуальности открывается сверх-индивидуальное начало», когда авторы рассчитывают «найти в глубочайших переживаниях современных индивидуалистов связь с мифотворчеством народа»<sup>317</sup>. При этом он подчеркивал, что обращение к «образам славянской мифологии» у Ремизова связано с моментом индивидуального, отрефлексированного усилия художника найти путь к идентификации с народной культурой: «Он воскрешает старые слова, старые представления. Но он вкладывает в них тот эзотеризм переживаний, который никогда не расцвел бы так

пышно, если бы перед ним не прошли мы период чистого индивидуализма. В глубине своей личности находит он старых богов»<sup>318</sup>.

Иванов в своей рецензии на «Ярь» Городецкого также делал акцент на моменте «внутреннего слияния с животворящей душой народа», позволяющего «органически восполнять и преемственно продолжать ее работу»<sup>319</sup> (см. полную цитату на с. 138). Характеризуя стихи Городецкого, он, с одной стороны, видел в них рефлексy народной традиции, а с другой — воплощение фантазии, а не этнографического знания:

Все, что вытекло в «Яри» из народной песни лирической и лиро-эпической, подлинно и высокопоэтично. Таково оно потому, что поэт верою непосредственного зрения и живого слияния знает в мире и «лесных предков», и «сестриц-водяниц», и «огневи́ков», и «землицу яровую, смуглицу — мать сырую», и «рудого Ярилу» — и непритворно влюбляется в «древеницу», скрытую белой корой березы. Его быстрые ритмы — подлинные певучие ритмы, а не «бумажные метры» («papierne Metra»). В его языке — истинная *динамика* народной речи. Диапазон его песенной лирики простирается от заклинательных, плясовых и былинных мотивов до городской и общественной по содержанию «частушки» *sui generis*. Он ничего не воспроизводит исторически точно или этнографически подлинно, но свободно творит так, как ему дано, ибо иначе он и не может, творит всем атавизмом своей варварской души<sup>320</sup>.

Интуитивное проникновение в традицию, как его описывает Иванов, обусловлено открытием самого себя как носителя этой традиции. Эта интерпретационная стратегия, в свою очередь, подразумевает понимание культурной общности как предвечной, хотя бы и временно утраченной. Для ее восстановления нужно не столько изучение истории и этнографии, сколько познание самого себя, обнаружение сверхличного («атавизмов» традиции) в себе. Эстетический эксперимент, соответственно, получает обоснование как путь к обретению (а не изобретению!) языка, на котором может быть выражено сверхличное; миф (зашифрованный в словесимболе) также мыслится как обретенный, а не выдуманный.

Эта общая интерпретационная стратегия оказалась привлекательной именно потому, что сохраняла за художником столь важное для идеологии модернизма право «творить свободно» и одновременно делала его агентом большого процесса — объединения человеческого коллектива через общую идентификацию с «национальным» мифом. И апологетические и критические отзывы о первых двух сборниках Городецкого в целом опирались на предложенные Ивановым термины. Так, Сергей Соловьев, отмечая неровность сборника «Ярь», характеризовал его привлекательную сторону следующим образом:

У Сергея Городецкого есть дар мифотворчества. Он не берет миф готовым, но воссоздает его из тех же естественных, исторических и природных условий, из которых он возник первоначально. «Ярила» Городецкого — не историческое воспоминание; образ бога

возникает из запаха лесной травы, березовых листьев, коры древесной. И все, относящееся к культу славянского бога, также не взято из книг, а во всей свежести пережито религиозным вдохновением поэта<sup>321</sup>.

Андрей Белый, который в отзыве на сборник «Перун» скептически оценивал творческие результаты опытов Городецкого, именно в «мифотворческой» установке видел причину неудачи автора:

Я не люблю народничества Городецкого — эту арлекинаду, тем более, что внутренняя субстанция его творчества, сохраняя красоту ритмических переживаний, чужда заказного мифотворчества. Городецкий мифотворец по заказу: сказал Иванов: «Творите». И «затворил». Славянский колорит у Городецкого тоже заемный: то перед нами «чертенята» Блока, то холсты Рериха, то «ай-люлёвый» молодец с хулиганским посвистом и, пожалуй, при часах<sup>322</sup>.

Таким образом, вне зависимости от оценки результатов, концептуальная рамка для интерпретации сборников Городецкого у рецензентов совпадала. Сам он два года спустя воспроизводил ту же рамку — связь с революционным контекстом, устремленность к единству с народом, интуитивный (не обусловленный ученым знанием) поиск мифа как почвы для этого единства — в ретроспективном анализе своих удач и неудач:

Написание главнейших частей моей книги

«Ярь» совпадает с моментом напряжения революционной энергии. <...> Я жил одной волной с народом и его землей. Я чужд был книжности, исследующей славянскую древность. Но всем бессознательным своим «я» ощущал великую задачу: воскресить сияющий мир богов и досоздать его там, где он не успел создаться. Мне смешно и горько вспоминать, как далеко оказалось осуществление от цели. Стихи про Ярилу, уже бывшего, и выдуманные мною, столько раз осмеянные, Удрас и Барыба — вот осколки моей Валгаллы<sup>323</sup>.

Неудачи (подобные выдуманным, «досозданным» Городецким языческим божествам по имени Удрас и Барыба) могли свидетельствовать о дефектах внутреннего слуха творца, но не о ложности проекта. В качестве примера ложного проекта в области национального мифотворчества Городецкий в 1907 году разбирал сборник Бальмонта «Жар-птица. Свирель славянина» (1907), и критика Бальмонта строилась им как критика метода обращения с источником, народной традицией.

Бальмонт открывает сборник стихотворением, которое свидетельствует об известной близости исходных позиций у него и Городецкого: «Народные поверья — / Неполные страницы, / Разрозненные перья / От улетевшей птицы»<sup>324</sup>. Фрагментарность знаний о народной культуре далекого прошлого для Бальмонта, однако, служит прежде всего поводом именно эти фрагменты увековечить в стихах: он перелагает, с дополнениями и стилистическими модификациями, фольклорные источники, при этом, по мнению Городецкого, по своей прихоти «прибавляет и убавляет» что-то в источниках,

«главного не замечает, мелкое выдвигает, передает неверно»<sup>325</sup>. Полемизируя с таким подходом, Городецкий подчеркивает принципиальную независимость от источников и опору на творческую интуицию в своем понимании мифотворчества: «Не пересказывать, а брать образ и вмещать в него свое содержание. В одном слове угадывать поэму. Весь фольклор пустить на семя и вырастить небывалый лес»<sup>326</sup>. В сборнике Бальмонта он находит ряд стихотворений, в которых «лирический восторг» побеждает стилизаторские увлечения автора, и именно его Городецкий видит источником живых, самостоятельных образов.

На то, что Бальмонт в своем сборнике занимается обработкой фольклорных текстов в традициях XIX века, «прихорашивает» оригинал, «приспособляет [его] к требованиям современного вкуса»<sup>327</sup>, указывал в своем отзыве и Брюсов. Формулируя причины творческой неудачи Бальмонта, Брюсов предлагал и более общий взгляд на возможности взаимодействия с народной традицией, которые открыты современному автору:

В «Жар-Птице» он хотел, по-видимому, воссоздать мир славянской мифологии. Решить такую задачу, выполнить такой труд, достойный титана поэзии, можно было только одним из двух способов. Или претворить в себе весь хаос народного творчества во что-то новое, воспользоваться им лишь как темными намеками, как материалом, который надо переплавить для иных созданий. Или, восприняв самый дух народного творчества, постараться только внести художественную стройность в работу поколений, поэтически

осмыслить созданное бессознательно, повторить работу древних певцов, но уже во всеобладании могучими средствами современного искусства. Бальмонт, к сожалению, не сделал ни того, ни другого <...>. Он сделал худшее, что можно сделать с народной поэзией: подправил, прикрасил ее сообразно с требованиями своего вкуса<sup>328</sup>.

Сама классификация Брюсовым путей реализации мифотворческого проекта представляется зависимой от текущих литературных впечатлений. И если Городецкий в обоих своих сборниках тяготел к первому способу обращения с народной традицией, то «Посолонь» и «Лимонарь» Ремизова были яркими примерами второго.

В экспозиции своей рецензии на сборник Городецкого «Ярь» Александр Кондратьев так описывал новую тенденцию, связанную с интересом современных писателей к исследованиям народной традиции:

За последние годы наблюдается странное, мало кем замеченное явление.

Долго дремавшие среди пожелтевших страниц толстых томов Афанасьева, Забылина и Сахарова, стали просыпаться понемногу тени древних славянских богов, полубогов, а также лесных, водяных и воздушных демонов. То здесь, то там мелькнет любовно написанный пером или кистью образ водяника, оборотня или сказочной птицы. Или почти одновременно несколько молодых литераторов, внезапно почувствовав дыхание старины, начинают изображать смутившие душу их облики<sup>329</sup>.



Как писатель, увлекавшийся в своем творчестве русской демонологией, Кондратьев уточнял, что если прежде авторы, композиторы и художники сосредотачивались на «главных мифологических персонажах и героях народных сказок»<sup>330</sup>, то теперь освоение русской демонологии пошло вширь, и ее мелкие персонажи появляются в произведениях самых разных авторов. При этом Кондратьев не обобщал свои наблюдения в терминах «мифотворчества» или реконструкции мифа. Его занимало эмпирически наблюдаемое новое увлечение современной литературы, и для него в одном ряду стояли «болотный попик» Блока, недотыкомка Сологуба, Кострома и Кикимора Ремизова, русалочка Гиппиус. В опубликованной в следующем номере «Перевала» рецензии на «Посолонь» Ремизова Городецкий не без раздражения корректировал Кондратьева, переводя его суждения на «кружковый» язык мифотворческого проекта:

То, о чем А. Кондратьев говорил в своей рецензии о моей книжке так вяло и мелко, действительно существует. Действительно, уже начинает наша молодая литература осознавать будущее и, предвидя великое искусство освободившейся Руси, несет и свои кирпичики к будущему монументу. <...>

Именно такой исторический момент — ожидания и кануна — заставляет всякое теперешнее национальное творчество быть сгущенным, напитанным до пресыщения, быть возом драгоценностей, который надо развозить во все стороны, чтобы отдельные камни засверкали всеми гранями<sup>331</sup>.

Эта полемическая корректировка критического языка была весьма показательна. Не освященное мифотворческой доктриной, увлечение русской демонологией, отмеченное Кондратьевым, было скучным перебором мифологических персонажей и сюжетов, лишенным общей идеи. У Городецкого именно представление о мифотворчестве как творчестве во имя «великого искусства освободившейся Руси» оказывалось сверхидеей текущих экспериментов.

Если в случае с Городецким нет сомнения в том, что мифотворческая доктрина Иванова непосредственно вдохновляла его творческий эксперимент, то случай Ремизова сложнее. Его принципы работы с источниками никак не укладываются в ивановскую доктрину. Скорее, можно говорить о том, что в процессе обсуждения двух книг Ремизова происходит «присвоение» продуктов ремизовского эксперимента определенным теоретическим дискурсом, и это постфактум оказывает влияние и на авторскую интерпретацию своих творческих задач.

Опыты Ремизова в «Посолони» и «Лимонаре» можно описать как модернистский эксперимент с чужим словом, а с другой стороны, соотнести со стилистическими тенденциями прозы второй половины XIX века, связанными с имитацией народного языка<sup>332</sup>, так же как и с общими «народническими» интересами интеллигенции революционного периода. Однако попав в 1905 году в круг Иванова, Ремизов безусловно примерял к себе его доктрину о мифотворческих задачах литературы. «Посолонь» вышла с посвящением Иванову, что, конечно, было знаком творческого интереса к идеям последнего. Однако прямые высказывания Ремизова о

своих произведениях как о «воссоздании народного мифа» прозвучали лишь в 1909 году и лишь в ситуации, когда ему пришлось защищаться от обвинений в плагиате; априори считать эти высказывания выражением его позиции 1906 года, когда в основном были созданы обе книги, было бы некорректно.

Исследователи Ремизова показали, что и «Посолонь», и «Лимонарь» являются плодом тщательной работы автора с опубликованными фольклорными источниками, этнографическими исследованиями и словарями<sup>333</sup>. Именно в этом пункте практика Ремизова кардинально отличалась и от творческой установки Городецкого<sup>334</sup>, и от доктрины Иванова, полагавшего, что не экспертное знание и не эстетизация индуцируют мифотворчество, но мистическое «слияние с мифотворящей душой народа», позволяющее «органически восполнять и преемственно продолжать ее сокровенную работу»<sup>335</sup>. Однако рецепция книг Ремизова происходила, скорее, через призму ивановской мифотворческой доктрины: не будучи в состоянии понять, является ли язык Ремизова плодом личного творчества или рефлексом народного словоупотребления, читатели чаще склонялись к первому предположению. Лев Шестов, благожелательно отзываясь о «Посолони» в своем письме к Ремизову, отмечал, что в своей книге тот «слова выдумывает», «хоть и бессмысленные, небывалые — но полнокровные»<sup>336</sup>. И. Данилова, подробно проанализировавшая критические отклики на «Посолонь», отмечает типичность именно такого восприятия:

Шестов (и вслед за ним многие критики) убежден, будто Ремизов занимается

словотворчеством, тогда как на самом деле, за редким исключением, он не выдумывает слова, а просто пользуется узкоспециальными и потому малоизвестными источниками. Что же касается ремизовских неологизмов, то это, в основном, так называемые «детские» слова, заимствованные им из лексикона собственной дочери и других знакомых детей (т. е., по существу, тоже цитаты), а также, нередко звукоподражательные, олицетворения детских страхов (например, старуха Буроба, Зародыш или Кучерище из сказки «Котофей Котофеич»), которые сконструированы по той же модели, что и подлинные фольклорные аналоги. Вместе с тем читателя вводит в заблуждение относительно сотворенности, а не заимствованности словаря «Посолони» даже не столько лексика, сколько сама «наивная» интонация рассказчика, всецело погруженного в доступный исключительно детскому восприятию «мир невидимый», в стихию фольклора как выражения мифологического сознания с его одушевлением вещей и явлений повседневной реальности<sup>337</sup>.

Уверенность большинства читателей Ремизова, что словарь и образы «Посолони» «не на прокат взяты, а сами пришли»<sup>338</sup>, то есть являются продуктами личного творчества, закрепляла связь ремизовской эстетики с мифотворческим проектом, сформулированным Ивановым. В случае со сборником «Лимонарь» наличие у ремизовских апокрифов текстуальных источников должно было быть более очевидным, однако критика не углублялась в рассуждения о соотношении ремизовского текста и

источников, именуя последние максимально обобщенно («народное творчество», «древне-славянское мифотворчество»). Ефим Янтареv (Берштейн) писал о «Лимонаре»:

Как хорошо! От блудливых, похотливых и порнографических измышлений современных блудословов так радостно припасть к чистым, незамутненным источникам народного творчества — таким глубоким, кристально-прозрачным, легко и упорно пробивающимся в дремучих, темных лесах, у «звериных» троп! Заглянуть в сурово-пытливую народную мысль, вдохновенно претворенную чутким художником. Насладиться первобытной прелестью чистейшего, изумительно-образного, прекрасного русского языка.

Это проникновение в народную мудрость, это приближение к древне-славянскому мифотворчеству — не случайность, а знаменательное явление. И радостное. То, что раньше интересовало только узкий круг специалистов-исследователей народного творчества, теперь становится источником, свежо и крепко вдохновляющим искателей-художников<sup>339</sup>.

Любопытным контрапунктом к восторженному мнению Янтарева была оценка «Лимонаря» филологом, специалистом по истории славянской письменности, А. И. Яцимирским. Рецензия, опубликованная им в «Историческом вестнике», была продуктом удивительной компиляции общих суждений о мифотворчестве в современной литературе из двух знакомых нам рецензий,

опубликованных за год до того в «Критическом обозрении»: рецензии Белого на «Посолонь» и Иванова на «Ярь». Незакавыченные цитаты из обеих рецензий и пространные парафразы из них занимают примерно половину двухстраничного текста. К этим общим рассуждениям Яцимирский добавляет ряд цитат из «Лимонаря», за которыми следует общий вывод, отнюдь не благоприятный для Ремизова: «Среди громадного множества “новых слов” и новых “талантов”, наводнивших теперь русскую литературу, едва ли не самым интересным является художественно-националистическое течение, одним из мало удачных представителей которого является Алексей Ремизов»<sup>340</sup>. Ни одного пояснения своих претензий к Ремизову Яцимирский, впрочем, не дал, отметив лишь, что автору не хватает «чуткости в области старинного языка»<sup>341</sup>. Однако отсутствие в рецензии Яцимирского «мотивировочной части» сурового приговора было в действительности симметрично отсутствию понятных критериев оценки и у благоволившей Ремизову критики. Если оттолкновение от фольклоризма XIX века было сформулировано Городецким и Брюсовым в разговоре о сборнике Бальмонта вполне ясно, то для полемики о качестве новых мифотворческих экспериментов общего языка не было. Языковое новаторство, или «языкотворчество», как называл его Городецкий в цитировавшейся статье, было единственной установкой эстетического порядка в рамках доктрины по преимуществу идейной. «Для того, чтобы понять и оценить сказочную фауну “Посолони”, необходимо дойти до истока каждого из мифов, собранных там. Надо познать первобытную реальность каждого из ее персонажей»<sup>342</sup>, — декларировал в своей рецензии Волошин, устанавливая для критики заведомо не

достижимую планку компетентности в области «реконструируемой» или «изобретаемой» традиции. На преждевременность выводов о плодах эстетической составляющей эксперимента сетовал в 1909 году Городецкий: «Это языкотворчество неминуемо влечет за собой целый ряд неудач и падений. Я не буду приводить подобных примеров, потому что нельзя еще даже судить, что удалось, что не удалось реформаторам»<sup>343</sup>.

Идеи о мифотворчестве и грядущем «всенародном искусстве», как они были сформулированы Ивановым, не могли сами по себе сформировать прикладной язык эстетических дебатов. Оказавшись в 1907 году включенным в обсуждение отдельных произведений литературы, дискурс о мифотворчестве должен был обрести специфическим аналитическим инструментарием, представлением о некотором наборе текстовых маркеров и принципов их оценки. В этом направлении интуитивно двигались разные критики, стремясь сохранить в поле зрения и идейный аспект доктрины — представление об искусстве как двигателе «соборности» и о художнике как катализаторе процессов социальной консолидации через идентификацию с общей традицией. Процесс приспособления теоретической доктрины к нуждам текущей критики выявил неожиданное общее равнодушие к одной из категорий, прежде чрезвычайно значимых в дебатах о национальном начале в эстетике: к категории аутентичности. И в последние десятилетия XIX века, и совсем недавно, на страницах «Мира искусства», понятие аутентичности было одним из ключевых при оценке произведений, апеллировавших к народным традициям. Грабарь и Билибин, ставившие под сомнение аутентичность тех или иных опытов в «русском стиле», тем самым

подтверждали актуальность самой категории. Аутентичность предполагала ориентацию на образцы прошлого: на то, что было. Между тем мифотворческая доктрина, при своей декларативной ретроспективности, переносила основной акцент на будущее: условием его наступления оказывался синтез, в котором все потенции традиции (реализовывавшиеся в прошлом или нет) должны были быть соединены и развиты.

Отсюда, на наш взгляд, и отсутствие у критики интереса к источникам ремизовских текстов или к его методу работы с этими источниками. Творческое «изобретение», основанное на личной интуиции, в принципе ставилось ею выше имитации (которая ассоциировалась с литературным фольклоризмом XIX века), а тем более прямого «заимствования». Учитывая же то, что ремизовские источники спонтанно его читателями и критиками не распознавались, самой проблемы отношения к «заимствованиям» в его произведениях для критики, как правило, не возникало. Только внезапное публичное обвинение Ремизова в плагиате в июне 1909 года сделало неизбежным прямой разговор на эту, прежде как будто никому не интересную, тему.

История этого обвинения подробно разобрана в книге И. Даниловой, и мы остановимся лишь на некоторых ее аспектах. Фактические обстоятельства обвинения сводились к следующему:

16 июня 1909 года в вечернем выпуске петербургской газеты «Биржевые ведомости» (№ 11160. С. 5–6) было опубликовано «письмо в редакцию», озаглавленное «Писатель или списыватель?» и подписанное псевдонимом Мих. Миров. Автор статьи (она достаточно



большая по объему) обвинил «русского писателя г. Алексея Ремизова», который «успел уже составить себе имя», «в гимназическом списывании» сказок «Мышонок» и «Небо пало» с книги известного собирателя русского фольклора Н. Е. Ончукова «Северные сказки», вышедшей в свет в 1908 году в виде 33-го тома «Записок Императорского Русского Географического Общества»<sup>344</sup>.

Обвинение было растиражировано затем многими газетами и вылилось в литературный скандал. Именно он заставил Ремизова выступить с развернутым обоснованием своей творческой программы. Под названием «Письмо в редакцию» этот текст появился в «Русских ведомостях» за 6 сентября, а затем был напечатан в «Золотом руне». Ремизов, в частности, писал:

Работая над материалом, я ставил себе задачей воссоздать народный миф, обломки которого узнавал в сохранившихся обрядах, играх, колядках, суевериях, приметах, пословицах, загадках, заговорах и апокрифах. Так вышли две мои книги: *Посолонь* (изд. «Золотое руно», М. 1907) и *Лимонарь* (изд. «Оры», СПб. 1907), так выходит собирающаяся книга *К морю океану*, отдельные главы которой появлялись в периодических изданиях <...>. Кроме воссоздания народного мифа, — этой первой и главной задачи моего творчества — мне представлялась и другая, когда материал приобретал для меня значение самого по себе: я пытался дать художественный пересказ<sup>345</sup>.

Эти слова Ремизова обычно цитируются как подтверждение его солидаризации с ивановской доктриной мифотворчества. Действительно, сам выбор терминов, в которых он описывает «первую и главную задачу своего творчества», однозначно указывает на Иванова. Однако если вчитаться в следующие далее пояснения Ремизова о методах своей работы, то картина оказывается куда менее однозначной:

Различные задачи при обработке материала само собой вызывали различные приемы. В первом случае, — при воссоздании народного мифа, когда материалом может стать потерявшее всякий смысл, но все еще обращающееся в народе, просто-напросто, какое-нибудь одно имя — *Кострома, Калечина-Малечина, Спорыш, Мара-Марена, Летавица* — или какой-нибудь обычай в роде «*Девятой пятницы*», *Троецыпленицы*, — все сводится к разнообразному сопоставлению известных, связанных с данным именем или обычаем фактов и к сравнительному изучению сходных у других народов, чтобы в конце концов проникнуть от бессмысленного и загадочного в имени или обычае к его душе и жизни, которую и требуется изобразить. Во втором случае, — при художественном пересказе, когда по сличении всех имеющихся налицо вариантов какой-нибудь народной сказки материалом является облюбованный, строго ограниченный текст, все сводится к самой широкой амплификации, т. е. к развитию в избранном тексте подробностей или к дополнению к этому тексту, чтобы в конце концов дать сказку в ее возможно идеальном виде. Что и как прибавить

или развить и в какой мере дословно сохранить облюбованный текст, в этом вся хитрость и мастерство художника<sup>346</sup>.

Притом что идея реконструкции традиции путем движения от имени или обычая к мифу соответствует базовому постулату Иванова (правда, у него на месте «имени» был «символ»), общий пафос сравнительно-исторического, научного по своему методу, анализа источников у Ремизова весьма далек от понимания мифотворчества как творческой интуиции, которое предлагал Иванов. Если же отвлечься далее от ремизовского разделения своих опытов на преимущественно реконструкции и преимущественно пересказы, то можно скорее констатировать, что оба метода взаимно дополняют друг друга в «Посолони», но что структурообразующим и для «Посолони», и для «Лимонаря» является именно акт пересказа, а по существу — акт перевода анонимной архаической словесности в статус словесности современной, то есть «именной», авторской. В случае Ремизова это и было уникальным ответом на запрос послереволюционной ситуации: расширение границ современной литературы за счет включения в ее корпус устной традиции на правах авторской. То, что Ремизов задним числом частично переосмыслил импульс, стоявший за его обращением к фольклору, в терминах ивановской мифотворческой доктрины, свидетельствовало, с одной стороны, об авторитетности этой доктрины в 1909 году, а с другой — о недостаточной отрефлексированности его собственной позиции на момент скандала с обвинением в плагиате. Как отмечает И. Данилова, этот скандал в конце концов, вероятно, и стал катализатором рефлексии над собственной

литературной установкой, которая в 1910-е годы решительно сдвинулась от «реконструкции мифа» (если она таковой когда-либо была) к «пересказу» русских народных сказок<sup>347</sup>, то есть к «плагиату».

Между тем само возникновение темы плагиата в дискуссиях об инкорпорации анонимных традиций прошлого в современную «именную» культуру стимулировало в модернистских кругах рефлексию над функцией имени автора как элемента, конституирующего уникальность произведения искусства, а затем привело к проблематизации понятия плагиата. За несколько лет до истории с Ремизовым другой случай обвинения в плагиате, обсуждавшийся на страницах двух модернистских изданий, касался Николая Рериха. В августе 1905 года он опубликовал в журнале «Весы» небольшую сказку «Девассари Абунту», сопроводив публикацию двумя своими цветными рисунками<sup>348</sup>. Спустя год в журнале появилась небольшая заметка под названием «Pro domo sua» за подписью «Скорпион», в которой, в частности, говорилось:

...один из наших доброжелателей указывает нам в письме на источник, которым воспользовался Н. Рерих при создании образа Девассари Абунту. Это древнеиндусский рисунок в одной из пещер Индии, с которым в Европе ознакомились по известной книге Гриффита и который обычно перепечатывается в различных популярных «историях искусств». При письме нам доставлен один из выпусков издания <...>, где он также воспроизведен. Поза женщины и все украшения ее тела, действительно, совершенно *тождественны* в подлинном индусском рисунке и у Н. Рериха.

Считая такое сообщение не лишенным интереса, преимущественно как материал для характеристики творчества Н. Рериха, мы ни в каком случае не видим здесь какого-либо укора для него. Откуда же художник может взять *тип* древнеиндусской женщины, откуда же он почерпнет дух того времени, как не из изучения подлинных памятников?<sup>349</sup>

Избранный способ защиты Рериха основывался на присвоении особого статуса произведениям, принадлежащим к «архаическим» традициям: такие произведения могли третироваться как эмблематические обозначения традиций в целом, а не как уникальные артефакты. Адаптация таких произведений современными художниками, с присвоением им имени современного автора, представлялась способом ввести их в круг современного искусства. Автора письма в журнал «Весы», Михаила Ходасевича (московского адвоката и старшего брата начинающего тогда поэта Владислава Ходасевича), объяснения «Скорпиона» не удовлетворили<sup>350</sup>, однако оснований для перевода этой дискуссии в юридическую плоскость также не было. Ремизов, защищаясь от обвинений в плагиате, между прочим ссылаясь в своем «Письме в редакцию» на то, что «в русской изящной литературе, при допущении самого широкого пользования текстами народного творчества, существует традиция, не обязывающая делать ссылки на источники и указывать материалы, послужившие основанием для произведения»<sup>351</sup>. Тем самым, так же как и «Скорпион», он указывал, что использование анонимных источников, принадлежащих к архаической традиции, не может третироваться в

терминах плагиата. Между тем Волошин в оставшейся не опубликованной статье «О плагиате», написанной в связи с обвинениями в адрес Ремизова, ставил уже вопрос об авторском начале как о барьере, препятствующем превращению искусства в народное:

Понятие плагиата возникает только там, где является вопрос об именах.

Тождественно ли литературное имя с фабричной маркой? Оно постепенно ею становится. Но это ничего общего не имеет с искусством. Не надо имен. Тогда искусство станет народным<sup>352</sup>.

Рассуждение Волошина эксплицировало то, что имплицитно было заложено в доктрине Иванова. Как мы помним, в рамках мечты о «всенародном искусстве», с его синтезом традиций, идея авторства связывалась Ивановым с моментом индивидуального «дерзания», руководимого уже, однако, сверхиндивидуальным началом (см. цитату на с. 152). Ремизов, делая акцент не на «дерзании», а на его цели — возрождении архаической традиции для новой жизни, — превращал сам вопрос о плагиате в анахронизм.

Примечательно, что утверждением такого именно отношения к плагиату вскоре занялись представители художественного авангарда. Всего три года спустя после истории с обвинением Ремизова идеолог петербургского «Союза молодежи» Владимир Марков (Волдемар Матвей), рассуждая о пользе и неизбежности плагиата, заявлял: «Ход развития мирового искусства ярко показывает, что только путем плагиата создались народные искусства»<sup>353</sup>. Московские неопримитивисты в своем манифесте

«Лучисты и будущники» шли еще дальше и дезавуировали само понятие плагиата: «Мы заявляем, что копии никогда не было, и рекомендуем писать с картин, написанных до нашего времени»<sup>354</sup>. Оба высказывания были продуктами рефлексии над увлечением «примитивами» разных времен и народов в среде представителей экспериментального искусства по всей Европе. Перенос форм и образов архаических традиций, как правило, не знающих категории авторства, в собственное творчество оказывался стимулом для релятивизации самого понятия авторства. Критика индивидуализма, бывшая в России одним из катализаторов интереса к архаическому, создавала потребность в эстетической теории, для которой авторство переставало быть центром внимания: «Мы отрицаем индивидуальность как имеющую значение при рассмотрении художественного произведения. — Апеллировать нужно только к художественному произведению и рассматривать его можно только исходя из законов, по которым оно создано»<sup>355</sup>. С другой интонацией и иными акцентами высказывался на эту тему около того же времени Осип Мандельштам: «Для огромного большинства произведение искусства соблазнительно, лишь поскольку в нем просвечивает мироощущение художника. Между тем мироощущение для художника орудие и средство, как молоток в руках каменщика, и единственно реальное — это само произведение»<sup>356</sup>. Вектор размышлений, обозначенный в этих высказываниях, традиционно ассоциируется с «постсимволистской» реакцией на доктрины русского символизма. Между тем этот вектор был всего лишь одним из продуктов символистской теории, как было таким продуктом одновременное помещение «слова как такового» в центр поэтологических рассуждений

очень разными наследниками символизма: Мандельштамом с одной стороны и Хлебниковым и Крученых с другой<sup>357</sup>. Однако именно последние, наследники-футуристы, восприняли идею эксперимента со словом как идею творчества новой «национальной» культуры, что, в свою очередь, актуализировало «архаическое» как категорию творческой идеологии и практики. Неординарную роль катализатора этой «культурной реакции» сыграло наследие панславизма.





# Призрак папславизма

В завершающей главке статьи «О веселом ремесле...» Иванов между прочим писал: «Чрез толщу современной речи, язык поэзии — наш язык — должен прорости и уже прорастает из подпочвенных корней народного слова, чтобы загудеть голосистым лесом всеславянского слова»<sup>358</sup>. В непосредственной связи с мечтами о будущем всенародном искусстве возникал образ трансформации «языка поэзии», происходящей в алгоритме триады: прошлая органическая эпоха «народного слова» (тезис), «современная речь» критической эпохи (антитезис) и «всеславянское слово» грядущего синтеза. Если Брюсов увидел в панславизме связующую нить между ценностями века национализма и новыми целями века империи, то у Иванова панславистский мотив связывал общую идею о всенародном искусстве будущего со специфическими задачами в области трансформации языка. Обращаясь к глубинным слоям культурной памяти, художник должен был возродить утраченное языком состояние цельности, нераздробленности, и этой утраченной и чаемой ипостасью русского языка оказывался язык «всеславянский».

Панславизм XIX века, как уже отмечалось (см. с. 113), конструировал представление о древней славянской языковой (и религиозной) общности как истоке русской национальной истории. Свою цель он видел, однако, не в возрождении или создании

общеславянского языка, но в культурно-политическом объединении современных славянских народов, говорящих на разных языках. Тем не менее языковая тема не раз появлялась в рассуждениях сторонников панславизма как вопрос о языке «междуславянского» общения. Сам этот вопрос имел, впрочем, гораздо более долгую историю. Начиная с XVI века проекты искусственного общеславянского (или всеславянского) языка возникали не раз, а во второй половине XIX — начале XX века такие проекты оказались частью общего увлечения созданием международных языков<sup>359</sup>. С другой стороны, именно в этот последний период ряд авторов, в особенности русских авторов, сочувствовавших панславизму (А. С. Будилович, В. И. Ламанский), полагали естественным, чтобы именно русский язык стал общим литературным языком славянских народов<sup>360</sup> (что, разумеется, не предполагало исчезновения других славянских языков как языков общения). Однако и интерес к проектам искусственного общеславянского языка не исчезал. Так, в 1904 году И. А. Бодуэн де Куртенэ предлагал в качестве одной из тем для обсуждения на — увы, несостоявшемся — Первом съезде славянских филологов и историков в Петербурге проекты «о славянском “взаимном” (международном) языке Матии Маяра и Орослава Цафа»<sup>361</sup>, двух словенских филологов-просветителей XIX века.

«Всеславянское слово» у Иванова как образ грядущего синтеза не связано с этими лингвистическими проектами напрямую, но по-своему использует их внутренний мотив. Для Иванова это мотив соединения разьединенных начал, которое осуществляется в языке, чтобы затем стать орудием преобразования культурного и социального поля. Тем

самым устанавливается связь между областью эстетического поиска и общественной повесткой, связь, которая после революции 1905 года оказывается важным элементом модернистских программ.

Как неоднократно отмечалось, именно этот небольшой пассаж из финала статьи «О веселом ремесле...» нашел отклик у молодого Велимира Хлебникова<sup>362</sup>. Обращаясь к Иванову в конце марта 1908 года как начинающий поэт и посылая ему свои стихотворения, он добавляет в конце рукописи: «Читая эти стихи, я помнил о “всеславянском языке”, побег которого должны прорасти толщи современного, русского. Вот почему именно Ваше мнение о этих стихах мне дорого и важно и именно к Вам я решаюсь обратиться»<sup>363</sup>. Примечательно, что Хлебников с самого начала говорит об ивановской фразе как о способе «дешифровки» или интерпретации поэтических опытов, своим происхождением обязанных, вероятно, каким-то иным импульсам. Именно «читая», то есть, очевидно, перечитывая свои стихи, Хлебников видит возможность описать их в предложенных Ивановым терминах. Этот интерпретационный толчок оказывается, однако, столь плодотворным, что Хлебников ретроспективно закрепляет его как свою изначальную интенцию: «Найти, не разрывая круга корней, волшебный камень превращения всех славянских слов одно в другое, свободно плавить славянские слова — вот мое первое отношение к слову»<sup>364</sup> («Свояси», 1919). На том, как складывалась и формулировалась ранняя эстетическая платформа Хлебникова, следует остановиться подробнее.

Эссе Хлебникова «Курган Святогора», написанное в 1908 году и предлагавшееся для публикации В.

Каменскому в газете «Луч света» в начале 1909 года<sup>365</sup>, артикулирует национально-окрашенную эстетическую программу молодого Хлебникова достаточно ясно. Хлебников воспроизводит в новом культурном контексте те же сетования, которые почти за пятьдесят лет до того прозвучали у Буслаева (см. с. 27–28), указывавшего на отсутствие у новой (послепетровской) русской словесности корней в традиции народной и древнерусской. Хлебников говорит о предшествующем периоде развития русской литературы как о времени, когда «русская сл[о]воба<sup>366</sup> (словесность, литература. — И. Ш.) вторила чужим доносившимся голосам и оставляла немым северного загадочного воителя, народ-море». Он указывает, что «и самому великому Пушкину» может быть сделан упрек в его предпочтении чужой традиции, «воли древних островов», противопоставленных в мифологическом языке Хлебникова «народу-моря» (VI/I, 24). Отсюда риторический вопрос Хлебникова, в котором прочитывается указание на его собственные творческие намерения: «И не должны ли мы приветствовать именем “первого русского, осмелившегося говорить по-русски”, — того, кто разорвет злые, но сладкие чары». При этом Хлебников вводит в свою литературную декларацию, отчасти, видимо, в пародийном ключе, типичный для постреволюционного периода политический жаргон: «Русское умничество, всегда алчущее прав, откажется ли от того, которое вручает сама воля народная: права словотворчества?» Доказательством «народной» санкции на словотворчество оказывается следующее за вопросом утверждение: «Кто знает русскую деревню, знает о словах, образованных на час и живущих веком мотылька» (VI/I, 25).

Очерченная здесь стратегия возрождения или трансформации русского языка как будто не нуждается в дополнительном обосновании с помощью понятия о «всеславянском» языке. Прагматика Хлебникова выглядит как «народническая» по своему основному импульсу: окказиональное словообразование «на час», будучи богатейшим ресурсом экспериментальной поэзии, объявляется укорененным в народной традиции повседневного «словотворчества». В риторической структуре эссе, построенного в этой его части как серия вопросов, приведенная мотивировка словотворчества оказывается, однако, лишь одной из возможных. За ней следует другая, перекликающаяся с идеей Иванова о «всеславянском слове»: «И не должно ли думать о дебле, по которому вихорь-мнимец емлет разнотствующие по красоте листья — славянские языки, и о сплюсненном во одно, единый, общий круг, круге-вихре — общеславянском слове?» (VI/I, 26). Будучи декларацией, эта фраза одновременно демонстрирует те приемы работы со словарем, из которых может родиться «общеславянское слово»: «дебло» в приведенном фрагменте — это «ствол дерева» по-сербско-хорватски, «разнотствовать» — пример словотворчества, опирающегося на существующую модель суффиксации.

Обширная исследовательская литература, посвященная словотворчеству Хлебникова, показывает, что его раннее языковое экспериментаторство идет одновременно по разным линиям и не сводимо к какой-то единой прагматике<sup>367</sup>. Ни чисто «народническая», ни «славянская» его мотивировки (ни обе они вместе) не исчерпывают картины. Однако обе эти мотивировки оказываются в центре рассуждения Хлебникова тоже

не случайно: литературный контекст предоставляет в его распоряжение сложившийся, но еще не окостеневший (то есть продолжающий внутренне развиваться) дискурс о «реконструктивных» задачах литературы по отношению к национальному мифу, а контекст политический облегчает сближение «народнической» и «славянской» мотивировок. Обстоятельно исследовавшие «славянскую» тему в произведениях и метаописательных высказываниях Хлебникова А. Е. Парнис и Вяч. Вс. Иванов<sup>368</sup>, как и некоторые другие исследователи, отмечали связь ее с текущим политическим контекстом, как и с «глубинными, хотя и весьма наивными, идеологическими ориентирами»<sup>369</sup> Хлебникова, однако динамику взаимодействия политического и литературного рядов, как и результаты этого взаимодействия, представляется важным уточнить.

В кругу Иванова, с которым в 1909 году Хлебников сблизился в Петербурге, увлечение славянской тематикой возникло как продолжение интереса к «национальной» теме внутри русского литературного модернизма, но, несомненно, было стимулировано двумя событиями 1908 года: с одной стороны, дискуссиями вокруг неославизма в связи с проведением Всеславянского съезда в Праге в июле этого года, а с другой — «боснийским кризисом» (аннексией Австро-Венгрией Боснии и Герцеговины) в октябре<sup>370</sup>. Если в 1907 году «национальное» направление понималось прежде всего как «русское», то к 1909 году оно все чаще толковалось уже как «славянское».

Эта смена акцентов хорошо прослеживается на примере такого чуткого к текущей конъюнктуре автора, как Городецкий. В середине 1907 года в редакции журнала «Золотое руно» произошел

конфликт и раскол<sup>371</sup>, в результате которого в нем укрепились позиции группы, делавшей ставку на «национальное» направление. В редакционной заметке, опубликованной в № 6 журнала, отмечалось, что на фоне ухода «декадентства» с современной литературной сцены журнал намерен посвятить особое внимание «пересмотру теоретических и практических вопросов эстетического мировоззрения» и среди приоритетных называлось «рассмотрение вопросов о национальном элементе в искусстве». Указывалось, в частности, что Городецкий планировал представить в журнале свое «критическое исследование о национальном элементе в искусстве» под названием «Велес»<sup>372</sup>. Это исследование так и не было, по всей видимости, написано, но в середине 1909 года Городецкий уже анонсировал планы по созданию журнала «Велес», посвященного «исключительно и всецело русскому и славянскому искусству», при участии Алексея Ремизова, «наряду с другими представителями национальных устремлений»<sup>373</sup>. Концепция «национальных устремлений» теперь, таким образом, включала интерес к славянству в целом. И этот проект не осуществился, а точнее осуществился спустя три года в иной форме — в виде «альманаха русских и инославянских писателей» «Велес» (1913), вышедшего под редакцией Городецкого и Янко Лаврина и включавшего произведения представителей разных славянских литератур<sup>374</sup>; он был обозначен как первый, но остался единственным<sup>375</sup>.

Как культурное начинание этот альманах отражал новую тенденцию в политике «славянской взаимности». Ее основы как раз и были заложены Всеславянским съездом 1908 года в Праге. На нем



были сформулированы новые принципы и цели международного славянского движения, которые получили название «неославизма». Следующий съезд в Софии в 1910 году закрепил за неославистами лидирующую роль в славянском движении<sup>376</sup>. На обоих съездах обсуждалась стратегия борьбы славянских меньшинств за культурную автономию, а в перспективе — за политическую независимость. Идеи панславизма были отброшены, а их место заняли прагматические вопросы политической солидарности, равноправного сотрудничества и взаимопомощи славянских народов, а также широкого культурного обмена. Именно с этим направлением связывал себя Янко Лаврин, ставший в 1913 году соредактором Городецкого по альманаху «Велес». Словенец, в 1907 году, в возрасте двадцати лет перебравшийся в Петербург, он в декабре 1908 года, на волне обновления славянского движения, начал издавать там на русском языке журнал «Славянский мир» (1908–1911), имевший подзаголовок «ежемесячный журнал литературы, искусства, критики и идейного общения». В первом номере этого журнала (декабрь 1908) Лаврин поместил свою статью «Русский язык и славяне», в которой постарался выразить идейную доминанту текущего момента в славянском движении: «Утопические мечты о соединении всех славян в один политический организм уже давно минули, но зато тем сильнее обозначается стремление к объединению культурному: всеславянское море, в котором должны слиться все славянские ручьи, имеет пока смысл лишь при таком значении»<sup>377</sup>. Единственным пунктом в позиции Лаврина, непосредственно связанным с наследием панславизма, был как раз пункт о «междуславянском дипломатическом языке»: Лаврин доказывал, что русский вполне подходит на эту роль и

был бы в этой роли куда органичнее, чем немецкий, которым до сих пор пользовались в общении между собой представители разных славянских народов<sup>378</sup>. Любопытно, что два с небольшим года спустя он изменил свою точку зрения на противоположную. В статье «Славянская идея и мы», помещенной в первом номере журнала за 1911 год, Лаврин констатировал, что «ни один из славянских языков не играет и не может играть роли общего славянского языка без существенного ущерба для целых значительных групп славянства» и что использование славянской интеллигенцией немецкого для взаимного общения является закономерным<sup>379</sup>.

Появление идеи «всеславянского» или «общеславянского» языка в лексиконе «нового искусства» происходило, таким образом, на фоне заката панславизма. Теряя свое значение в поле политическом, он неожиданно оказался востребованным в поле эстетики. Дестабилизация языковой нормы как один из аспектов модернистской программы нашла в идее «возрождения» всеславянского языка парадоксального союзника: словотворческие эксперименты могли быть интерпретированы не просто как эстетические новации, но как двигатель культурной трансформации, возвращающей язык в состояние утраченной цельности, трансвременной по своей сути. Эта задача делала функционально неразличимыми архаизмы и неологизмы, ибо и те и другие в равной мере соучаствовали в создании всеславянской языковой утопии. Творческие установки Ремизова и Городецкого — введение народного языка в литературу, с одной стороны, и квазифольклорная стилизация, с другой, — оказывались в равной мере значимыми, и Хлебников в 1908–1909 годах, очевидно,

видел себя адептом обеих<sup>380</sup>.

Собственно в уже цитировавшейся статье Городецкого 1909 года связка между архаизацией языка и языковыми новациями (неологизмами) вполне очевидна. Говоря о сборнике стихов Иванова «Эрос» и сборнике «отреченных повестей» Ремизова «Лимонарь», он отмечает, что обе книги «полны славянизмов», что оба автора «черпают полными пригоршнями из древнего языка»<sup>381</sup>. Однако далее Городецкий представляет «работу над языком», которую демонстрируют обе книги, в ином ракурсе: он говорит о ее «лабораторном характере» и преподносит ее как серию словотворческих опытов. В их описании слышится непосредственно «голос» Хлебникова, как бы вклинивающийся в метаязык автора<sup>382</sup>. В ретроспективе этот пассаж кажется одной из первых манифестаций протофутуристического и протоформалистского языка:

Каждое слово стоит дыбом. Принцип энергетизма не допускает ничего лежачего, невидного, плоского. Все должно стоять на ногах и показывать себя лицом. Если данный корень потух, надо путем ли перемены префикса или отсечения его, повернуть его так, чтобы опять стал очевиден его первоначальный смысл.

Если от данного корня не было до сих пор, положим, прилагательного, необходимо образовать его, в духе языка. Если при данной расстановке слов эти слова тухнут, поставить все наоборот. Несколько таких приемов энергичного обращения с корнями и словами преобразует язык неузнаваемо, и значение

этой оживляющей работы чрезвычайно велико. Я подчеркнул только внутренний принцип энергетизма, но сюда же относится и введение новых или забытых слов, древних форм, неправильных форм и т. д.<sup>383</sup>

«Работа над языком» заключается, таким образом, в «преображении языка неузнаваемо», однако в соответствии с его «духом». Городецкий указывает на три основных источника языковых новаций — историзмы, живой язык и личное «языкотворчество», отмечая при этом исключительную важность именно последнего<sup>384</sup>. Само понятие «языкотворчества» вводится Городецким, по-видимому, по аналогии с ивановским «мифотворчеством»<sup>385</sup>. Как и последнее, оно ориентировано на сознательное смешение бывшего с никогда не существовавшим, архаизмов и неологизмов.

Именно в контексте рассуждения о «языкотворчестве» появляются в статье Городецкого и панславистские мотивы:

Совсем забыт русский язык как славянский. Кто у нас знает польский или сербский, чешский или болгарский? А какие там богатства скрываются, наши тоже. Как расцветают корни неожиданно яркими цветами в окраске того или иного племени. Только тогда русский язык узнает себя, когда он осознает себя как один из славянских; тогда он почувствует себя мировой силой, великим деревом, которое с такой прозорливостью описал Бальмонт<sup>386</sup>.

С одной стороны, замечание Городецкого является

развитием мотива из статьи Иванова «О веселом ремесле...»; с другой, мечта о «всеславянском слове» у Городецкого превращает русский язык в аллeгорию империи. «Богатства» других славянских языков оказываются *in potentio* принадлежащими русскому, «нашими тоже»; для русского языка принятие себя как «одного из славянских» означает не равноправие с ними, но выход за собственные пределы, включение в себя этих языков и, как результат, обретение «мировой силы». Язык выступает не только как самосознающая сущность (такое понимание языка, как показал Томас Зифрид, вообще характерно для эпохи модернизма в России<sup>387</sup>), но именно как аллeгория империи, причем империи «национальной», славянской.

Отсылка к Бальмонту в конце приведенной цитаты знаменательна. Речь идет о его стихотворении «Славянское древо», вошедшем в сборник «Жар-птица. Свирель славянина» (1907). Как мы помним, Городецкий (и не только он) оценивал бальмонтовский фольклоризм в этом сборнике как неудачу. Однако образы «Славянского древа», точнее взятая в отдельности начальная часть этого стихотворения, столь удачно иллюстрируют ту идею, которую хочет выразить Городецкий, что разногласия стилистического порядка утрачивают значение. Стихотворение Бальмонта представляет «славянское древо» как вариацию «мирового древа», *arbor mundi*. Вот как оно начинается:

Корнями гнездится глубоко,  
Вершиной восходит высоко,  
Зеленые ветви уводит в лазурно-  
широкую даль.

Корнями гнездится глубоко в земле,  
Вершиной восходит к высокой скале,  
Зеленые ветви уводит широко  
в безмерную синюю даль.

Корнями гнездится глубоко в земле,  
и в бессмертном подземном огне,  
Вершиной восходит высоко-высоко,  
теряясь светло в вышине,  
Изумрудные ветви в расцвете уводит  
в бирюзовую вольную даль.

И знает веселье,  
И знает печаль.  
И от Моря до Моря раскинув свои  
ожерелья,  
Колыбельно поет над умом, и уводит  
мечтание в даль<sup>388</sup>.

Описание впечатляющих размеров «славянского древа», троекратно повторенное, каждый раз с новыми деталями, усиливающими величие образа, — именно это делает начало бальмонтовского стихотворения столь удобным референтом для Городецкого в его рассуждении. Взятое целиком стихотворение Бальмонта не связано со славянской темой как языковой; оно действительно рисует образ славянского древа как мирового, акцентируя внимание на синтезе бесконечно разнообразного природного мира и мира народной культуры, которое воплощено в этом древе-мифе. Городецкий, ссылаясь на это стихотворение, имплицитно меняет его смысл. Уже не «славянское древо», но русское,

почувствовавшее или вообразившее себя «славянским», видится ему центром стихотворения. Это русское «мировое древо» оказывается у Городецкого образом пространства языкового. Транспозиция имперской мифологии как лингвистической утопии предполагает, что русский язык обновится, включив в себя богатства некогда разошедшихся в разные стороны ветвей славянского языкового древа.

В 1912–1913 годах, на фоне Балканских войн, уже отдалившийся от круга Иванова Хлебников, именно в этих идеях наставляет своего нового литературного союзника Алексея Крученых. В перечне «задач», которые представляются ему актуальными, существенное место принадлежит освоению славянской тематики. В сентябрьском письме 1912 года к Крученых Хлебников, в частности, указывает: «Заглядывать в словари славян, черногорцев и др. — собирание русского языка не окончено — и выбрать многие прекрасные слова, именно те, которые прекрасны» (VI/II, 146). То, что задачи языкового строительства («собрания языка») по существу являются задачами строительства национального, Хлебников прямо заявляет в следующем же абзаце:

Одна из тайн творчества — видеть перед собой тот народ, для которого пишешь, и находить словам место на осях жизни этого народа, крайних точек ширины и вышины. Так, воздвигнувший оси жизни, Гете предшествовал объединению Германии кругом этой оси, а бегство и как бы водопад Байрона с крутизны Англии ознаменовал близившееся присоединение Индии (VI/II, 146).

Объединение славянства, таким образом, предстает как конечная цель своеобразного разворота языковой эволюции (слияния разошедшихся языков), который, в свою очередь, становится возможным благодаря поэтическому эксперименту.

В одном из набросков 1912–1913 годов, в связи с увлечением черногорской тематикой<sup>389</sup>, Хлебников провозглашает: «Мы требуем раскрыть Пушкинские плотины и сваи Толстого для водопадов и потоков черногорских сторон надменного *Русского языка*» (VI/I, 204). Снятие языковых границ, воздвигнутых русскими литературными классиками XIX века, рисуется как свободное вхождение временно отторгнутых языковых богатств в состав русского языка, то есть Хлебников рассуждает в той же логике, что и Городецкий несколькими годами ранее. Наконец, в октябре 1913 года, очевидно обсуждая с Крученых текст возможного манифеста, Хлебников инструктирует его:

Запаситесь словарь<ями> чешским, польским, сербским и еще одним каким-нибудь и выбирайте слова, понятные сами по себе, например, чешское слово *жас* вместо русского ужас<sup>390</sup>.

Напишите: мы уничтожили славянские наречия, зажавши сих агнцев на жертвеннике русского языка (VI/II, 160–161).

Вся образная система, в которой воплощаются модернистские мечты о русском языке как «всеславянском», позволяет видеть в них один из рефлексов сознания человека империи. Действительно, панславизм в модернистской (лингвистической) огласовке сохраняет важнейшую



родовую черту оригинала: он мыслится как проект нациестроительный, но приходит к утверждению имперской экспансии как базового механизма реализации этого национального проекта. Затем оказывается, что и «славянский мир» вовсе не предел этой экспансии. Так, в том же 1913 году в статье «О расширении пределов русской словесности» Хлебников легко переходит в планах этого расширения за пределы и славянского мира, и существующих имперских границ. Универсализм, к которому Хлебников приходит на следующем этапе своего творческого развития, отличный в своем индивидуальном генезисе и в своих творческих манифестациях от брюсовского универсализма, тем не менее свидетельствует о принципиальной значимости для него империи как матрицы, формирующей культурное воображение.

Внедрение панславистской перспективы в область интерпретации поэтических задач дает, однако, результат, не предусмотренный политическим смыслом этой доктрины. Задача регенерации или возрождения утраченного «национального» языка получает воображаемые координаты в области нациестроительства, однако эстетический потенциал проекта оказывается таковым, что «втягивает» далее в свою орбиту едва ли не все модернистское словотворчество, и это исподволь меняет сам проект изнутри. Не случайно, начав с интерпретации своих языковых поисков как возрождения «всеславянского слова», Хлебников закончит провозглашением идеи всечеловеческого языка в «Ладомире» (1920–1921). Словотворчество, как и мифотворчество, номинально ретроспективистские, обнаруживают свою ориентированность не на возрождение бывшего, а на сотворение никогда не реализовывавшегося в

истории, вневременного, *целого*. В хлебниковском диалоге «Учитель и ученик» (1909–1912) ученик сопоставляет произведения классической и современной русской литературы с «народной песней» и отдает решительное предпочтение последней: вневременная перспектива, которую она утверждает, величественнее преходящих проблем, на которых сосредоточена современная словесность. В финале диалога на коленях у ученика оказывается книга Юрая (Юрия) Крижанича, хорватского филолога, богослова и политического мыслителя XVII века. Он приехал в Россию в 1659 году и по причинам, которые не вполне ясны, был вскоре сослан царем Алексеем Михайловичем в Тобольск. Там он жил почти шестнадцать лет, до смерти царя, и именно там — невзирая на место, время и обстоятельства — разрабатывал свои проекты политического объединения славянства и создания общеславянского языка, на котором он написал несколько трактатов<sup>391</sup>. Впрочем, чтение на этом языке — смеси церковнославянского, русского и сербского — по-видимому, оказалось сложной задачей для его современников. Подобно ему, русские модернисты не преуспели в создании функционального общеславянского языка. Однако поэтические языки, созданные ими на пути к этой цели, остаются, пожалуй, самым значительным наследием, вдохновленным панславизмом.

\* \* \*

В начале 1910-х годов, в ситуации передела

фракционных границ внутри литературного модернизма, опыты «национального творчества» второй половины 1900-х годов и аналитический дискурс, создавший рамку для интерпретации этих опытов, оказываются по-своему востребованы в разных сегментах модернистского лагеря.

Так, в начале нового десятилетия Вяч. Иванов, Эмилий Метнер, Александр Блок и Андрей Белый делают попытку новой консолидации «символической школы». Организационным центром такой консолидации становится издательство «Мусагет», а одной из его издательских инициатив — журнал «Труды и дни»<sup>392</sup>. В редакционном предисловии, открывающем первый номер журнала и подготовленном Ивановым<sup>393</sup>, среди прочего отмечается:

Сознавая себя, прежде всего, *русскою*, эта символическая школа подчеркивает не частичную и только формальную связь нашего новейшего художественного творчества с современными ему западными течениями, а свою внутреннюю, органическую связь с исконными, но в свое время непонятыми или поверхностно истолкованными заветами нашей самобытной поэзии<sup>394</sup>.

Декларативно позиционируя себя как «русскую школу», группа «Трудов и дней» выводит разговор о «национальном» на тот уровень философской абстракции, на котором доказательства или же обозначение параметров «национальности» творчества становятся избыточными. Так, Андрей Белый затрагивает эту тему в контексте разговора о серии книг мистической традиции под названием

«Орфей», которую издает «Мусагет». В центре его рассуждения оказываются метафизические построения о циклах «культуры», одного из центральных концептов мусагетовского философствования вообще:

Начало всякой культуры в непроизвольном, в стихийном творчестве нации, открывающей путь образами своего творчества; в этом смысле культура начинается с откровения; в основе ее лежит религиозная истина; эта истина запечатлевается в прошлом в той или иной исторической форме; впоследствии религиозные традиции участвуют и в создании быта, и в создании правового строя; более всего отпечатлеваются они в философии и поэзии; далее: момент откровения сменяется моментами осознания непосредственно открываемого; это осознание рисует последовательные ступени образующихся наук, естественно стремящихся оторваться от родимого корня в поисках своего метода. Осознание откровения разлагает с течением времени единство национальной культуры; предстоящая сложность заслоняет единство первоисточков; с течением времени мы приходим к необходимости снова и снова объединить все растущую сложность жизни; так, по новому возвращаемся мы к исканию религиозного единства культуры; это единство предносится нам не как единство первоисточка, а как единство последних целей культуры<sup>395</sup>.

Ретроспективистскому интересу к «первоисточкам» Белый противопоставляет здесь веру в «единство

последних целей культуры» и в торжество национального начала как составляющую грядущего синтеза. Однако способы конвертации этого «общего места» мусагетовской культурологии в эстетическую программу, а тем более в эстетическую практику, описать оказывается затруднительным. Константин Эрберг (Сюннерберг) в одном из ближайших номеров журнала пытается рассуждать о путях преодоления культурной дистанции между художником и народом, как будто возвращаясь к темам ранних статей Иванова. Однако там, где Иванову удавалось избегать разговора о практических путях сближения культурно разделенных социальных групп, Эрберг стремится описать алгоритм такого сближения: «Современный искушенный культурой художник, обращаясь к неискушенной народной душе, конечно, должен говорить на языке, народу понятном. И вот перед художником стоит задача отыскать в сфере искусства такой язык, сила убедительности которого нашла бы себе точку приложения в народной психологии»<sup>396</sup>. Реинкарнация народнической риторики соседствует с не слишком успешной попыткой описать параметры искомого языка: в нем, говорит Эрберг, необходимо сочетание «глубокой идеи с прекрасной формой», благодаря которому «дух человеческий, поднятый до высоты понимания этой идеи, оказывается способным понять красоту формы не только как средство для восприятия идеи, но и как некую сущность независимо от того или иного идейного содержания»<sup>397</sup>. Характер формулировки оттеняет утопичность самой поставленной задачи: внести современное искусство и современное отношение к искусству в народную среду. Теоретический дискурс «символической школы» продуцирует самоповторения и буксует в отсутствие новых

стилистических практик, с которыми можно было бы соотнести теоретические положения.

Между тем конец 1900-х и 1910-е годы отмечены всплеском архаизирующих и фольклоризирующих экспериментов за пределами «символической школы». Целый ряд начинающих поэтов (Любовь Столица, Сергей Клычков, Николай Клюев, Сергей Есенин и др.) строят на приверженности тому или иному изводу «национального творчества» свой литературный успех. Одни непосредственно ориентируются на уже существующие образцы: так, Л. Столица композиционно выстраивает свой сборник «Раиня» (1908) вокруг крестьянского календарного цикла, подражая «Посолони» Ремизова. Другие создают новые ниши на литературном ландшафте: так, Клюев и Есенин берутся ввести в литературный мейнстрим модернизма голос современной деревни. Третьи обнаруживают в фольклорной стилистике возможность нового речевого регистра, расподобляющего лирическое и автобиографическое «я» (Цветаева). Наконец, молодой Евгений Замятин, очевидно под влиянием Ремизова, трансформирует реалистическую прозу в модернистский текст, используя в повествовании сказ, щедро вводя просторечия и диалектизмы, и на этом фоне устраняя социальный комментарий из прагматики рассказа. Главному герою (антигерою) наиболее успешной из своих ранних повестей «Уездное» (1912) он дает имя Анфим Барыба, прямо отсылающее к одному из мифологических персонажей «Яри», выдуманных Городецким<sup>398</sup>. В конце рассказа мифологический статус этого персонажа окончательно выясняется: идущий Барыба уподобляется «старой воскресшей курганной бабе, нелепой русской каменной бабе»<sup>399</sup>, археологическому артефакту, сыгравшему важную

роль в формировании представления о «национальной эстетике» в раннем русском авангарде<sup>400</sup>.

Напрямую связать эти разнообразные практики с доктриной Иванова чаще всего невозможно. Однако косвенно такая связь поддерживается характером рецепции этих практик в текущей критике. Из критического дискурса 1900-х годов в 1910-е переходит понимание архаизации литературного языка как метода его «возрождения» и способа возврата образованному классу его культурной идентичности, «национальности». Так, Волошин в своей статье «Поэты русского склада» (1911), посвященной двум новым сборникам стихов («За синими реками» Алексея Толстого и «Песни» Сергея Клычкова), отмечает роль Иванова и Ремизова в смене вектора языковых поисков современной словесности и описывает результаты этой смены:

Открытие словесных богатств русского языка было для читающей публики похоже на изучение совершенно нового иностранного языка. И старые и народные русские слова казались драгоценностями, которым совершенно нет места в обычном интеллигентском идейном обиходе, в том привычном словесном комфорте, в упрощенной речи, составленной из интернациональных элементов. <...>

А с другой стороны — для поэта было заманчиво вместо привычного и утомленного иностранного слова «горизонт» сказать «овидь» или «озор», вместо «футляр» написать «ляляло», вместо «спирали» — «увой», вместо «зенита» — «притин». <...> Перед современными поэтами встала задача не только очищения русского

языка от слов иностранных и истертых, но и воссоздание того синтаксиса, того склада и ритма, к которому обязывало введение новых (т. е. старых) слов<sup>401</sup>.

Но, пожалуй, ни в одном сегменте модернистской словесности влияние ивановской концепции мифотворчества не оказывается столь значительным, как в русском футуризме («будетлянстве»). Так, в коллективном манифесте, открывавшем в 1913 году второй сборник «Садок судей», пунктом 11 будет значиться: «Мы считаем слово творцом мифа, слово, умирая, рождает миф и наоборот»<sup>402</sup>. Замены «символа» из ивановской доктрины на «слово» оказывается достаточно, чтобы адаптировать чужую идею к нуждам новой программы. Статья братьев Бурлюков в «Первом журнале русских футуристов» на вопросы «Возможно ли словотворчество и в каком размере? Где искать критерия красоты нового слова?» предлагает следующие ответы: «...слово связано с жизнью мифа и только миф создатель живого слова. В связи с этим выясняется второй ответ: — критерий красоты слова — миф. Как пример истинного словотворчества я укажу “Мирязь” Хлебникова, *словомиф*, напечатанный в недавно вышедшей “Пощечине общественному вкусу”»<sup>403</sup>.

Борьба с символизмом в футуристических декларациях идет рука об руку с присвоением дискурса, сложившегося внутри символизма и связанного с осмыслением языкового новаторства как возврата к «родному языку», который одновременно есть «язык будущего». Соответственно, сложившийся литературный канон оказывается под подозрением как соучастник забвения этого языка. Алексей Крученых в манифесте «Новые пути слова (язык



будущего смерть символизму)» декларирует:

...делалось все, чтобы заглушить первобытное чувство родного языка, чтобы вылущить из слова плодотворное зерно, оскотить его и пустить по миру как «ясный чистый честный звучный русский язык», хотя это был уже не язык, а жалкий евнух неспособный что-нибудь дать миру. Его лечить и совершенствовать нельзя, и мы совершенно правильно заявили «бросить Пушкина, Толстого, Достоевского и проч. и проч. с парохода современности» чтоб не отравляли воздух! После былин и «Слова о полку Игореве» словесное искусство падало и при Пушкине оно стояло ниже чем при Тредьяковском<sup>404</sup>.

В том же году заумное пятистишие Крученых «дыр, бул, щыл / убежур / скум / вы со бу / р л эз» было снабжено в манифесте Крученых и Хлебникова «Слово как таковое» (1913) замечанием: «Кстати в этом пятистишии больше русского национального, чем во всей поэзии Пушкина» (VI/I, 332–333). На заумный язык как ответвление словотворчества оказывалось возможным перенести прагматические смыслы последнего: даже столь радикальный эксперимент со словом мог означать теперь движение к «национальному».

Концентрические круги рецепции и перетолкований мифотворческой доктрины Иванова, расходясь широко и удаляясь от оригинала, захватывали дискурс не только литературной, но и художественной, театральной и музыкальной критики. Формированию новых представлений о «национальной» эстетике за пределами литературы

будет посвящена следующая глава.



# **ГЛАВА 4.**

## **«РУССКИЙ АРХАИЗМ»**

# **«Одежда скифа», или Преждевременный энилог**

В начале марта 1915 года молодой Сергей Прокофьев приехал в Рим, чтобы представить Сергею Дягилеву готовые части своего балета «Ала и Лоллий», а также выступить с исполнением своего Второго концерта для фортепиано с оркестром. Балет был заказан Прокофьеву Дягилевым — впрочем, без заключения формального контракта — незадолго до начала Первой мировой войны, во время месячного пребывания Прокофьева в Лондоне в июне-июле 1914 года.

О том, что такой заказ может быть ему предложен, композитор знал заранее. Уже 18 января 1914 года он отмечал в дневнике: «Новость: Дягилев хочет со мной познакомиться. Быть может, он закажет мне балет для постановки в Париже?! Ого!»<sup>405</sup> В апреле произошло знакомство Прокофьева с Бенуа: один из ближайших соратников Дягилева, вероятно, присматривался к новому потенциальному автору. «Бенуа с большим интересом слушал мои сочинения, — записывал Прокофьев в дневнике, — очень хвалил их и заговорил о том, что из моих небольших пьес хорошо бы удалась балетная сюита» (437). В начале июля в Лондоне, завтракая с Нувелем и Дягилевым, Прокофьев попытался заинтересовать последнего оперной постановкой, упомянув «Игрока» в качестве «замечательного оперного сюжета»; однако Дягилев остался к этому равнодушен и

рассуждал лишь «о всяких тонкостях и подробностях новейших балетных течений» (479). Затем Прокофьев играл для Дягилева свою Вторую сонату, одноактную оперу «Маддалена» и Второй концерт. В дневнике он отмечал, что опера понравилась организатору «Русских сезонов» меньше всего, зато «2-ой Концерт привел Дягилева в полный восторг» (480). По итогам разговоров этого дня Прокофьев записывал: «Между прочим, одним из моих достоинств он считал склонность к национальному стилю, который кое-где прорывался очень определенно, обещая много в будущем, но пока тонул в музыке интернациональной» (480).

Напутствуя Прокофьева, Дягилев посоветовал ему «по приезде в Петербург обратиться к Нувелю и Каратыгину», чтобы те его «познакомили с настоящим русским писателем, например Городецким», который сможет написать либретто для балета (480). В 1914 году Городецкий был уже далеко не на пике своей литературной славы<sup>406</sup>, однако для художественно-музыкальной среды «Русских сезонов» его репутация, связанная с прежними литературными успехами, оставалась актуальной. Отчасти это, видимо, было обусловлено давними контактами между Городецким и Стравинским. Еще в 1907 году, тогда практически никому не известный, Стравинский написал песни на два стихотворения Городецкого, вошедших в «Ярь»<sup>407</sup>. Сборник «Ярь» в целом часто упоминают как один из литературных источников «Весны священной», а одно из стихотворений «Яри», «Оточили кремневый топор...» (открывавшее цикл «Ярила»), возможно, стало источником темы жертвоприношения в «Весне священной»<sup>408</sup>.

Уже 17 июля Прокофьев встретился с Городецким и изложил ему свои ожидания от будущего балета: «1)

из русской жизни; 2) драматичный или юмористичный, но не просто так себе, т. е. чтобы был кипяток или лед, но не теплая водица; 3) сжато и сложно изложенный с быстро развивающимся действием; 4) чтобы не было моментов без действия; 5) чтобы он состоял из пяти-шести коротких картин в общей сложности на полчаса» (486). Городецкий намеревался немедленно приступить к работе. Однако через два дня после их встречи Германия объявила войну России, и Россия вступила в Первую мировую войну. Планы многих, в том числе творческие, были скорректированы. Городецкий оказался одним из тех, кто активно включился в пропагандистскую патриотическую кампанию (см. его сборник стихов «Четырнадцатый год», 1915). О настроениях Городецкого в начале войны свидетельствует, например, дневниковая запись Корнея Чуковского от 27 июля: «Видел Сергея Городецкого. Он форсированно и демонстративно патриотичен: “К черту этого изменника Милюкова!” Пишет патриотические стихи, и когда мы проходили мимо германского посольства — выразил радость, что оно так разгромлено»<sup>409</sup>.

Городецкий не спешил с балетным либретто; Прокофьев, в свою очередь, отвлекся на работу над другими замыслами. Лишь 9 октября, после получения запроса от Нувеля о готовности балета, Прокофьев назначил новую встречу с Городецким и обнаружил, что «сюжет был написан слегка, не окончен и весьма незначителен по содержанию» и что он «вращается в области русских идолов IX века» (509). Последнее, впрочем, не вызвало отторжения у Прокофьева. В процессе обсуждения и переделок набросков Городецкого сложился следующий план<sup>410</sup>:

1-я картина: У бога Велеса (он же солнце) есть дочь, веселая богиня Ала. Ее хочет похитить иностранный темный бог Тар, но он бессилен против света солнца (Велеса). Солнце заходит. Тар выкрадывает Алу. Тогда простой смертный, певец, бросается в погоню, чтобы спасти ее, ибо он влюбился в богиню.

2-я картина. Вечер. Эпизод преследования. Певцу удастся вырвать Алу, но черный бог отбирает ее обратно.

3-я картина. В северном фиорде. Ала на цепи у Тара. Ночь. Тар хочет овладеть ею, но каждый раз в этот момент проглядывает из-за туч луна. В лучах ее появляются лунные девы. Против света Тар бессилен и лунные девы защищают Алу.

4-я картина. Рассвет. Певец опять настигает Тара. Бой. Смертный убит. По небу идут быки, всякая чертовщина и восходит солнце — Велес, выехавший искать дочку. Он поражает Тара и в тот же момент с Алы спадают цепи. Она полюбила певца и поражена его смертью.

5-я картина. День. Декорация первой картины. Велес через сожжение превращает храброго защитника своей дочери в божество. Ала же бросается в костер за телом возлюбленного и наоборот — превращается в смертную. Увы, они снова различны (510).

В ходе дальнейшей работы над балетом в сценарий вносились изменения, певец получил имя Лоллия, а «иностраный темный бог Тар» был переименован в Чужбога. В приведенном плане, помимо элементов преемственности по отношению к раннему творчеству Городецкого (бог Тар присутствовал в стихах «Яри»),



свидетельств обращения к «Поэтическим воззрениям славян на природу» Афанасьева (Велес как бог солнца и покровитель стад, образ «быков» в четвертой картине<sup>411</sup>), а также намеков на актуальный политический контекст («иностранный темный бог», «Чужбог»), обращают на себя внимание имена героев. Как отметил уже Дэвид Найс, сочетание имен, давшее название балету, «Ала и Лоллий», перекликается с названием другого — неосуществленного — балетного замысла того времени «Алалей и Лейла»<sup>412</sup> (другие названия «Лейла и Алалей», «Лейла»). Либретто последнего в 1910–1911 годах разрабатывал Ремизов<sup>413</sup>. В качестве основы он использовал свой цикл сказок «К Морю-Океану» и его сквозных героев<sup>414</sup>. Музыку должен был написать А. К. Лядов, в качестве художника предполагался Головин, в роли постановщика — Мейерхольд; по некоторым данным, хореографом должен был выступить Фокин<sup>415</sup>. Контракт на постановку был заключен с Мариинским театром.

Идея работы над этим балетом родилась у Ремизова после его участия в написании либретто к балету «Жар-птица» для дягилевской антрепризы, композитором которого также предполагался Лядов<sup>416</sup>. Тогда же Ремизов предложил особое слово для сказочного русского балета — «русалия», ссылаясь при этом на данные, почерпнутые в исследовании Веселовского «Разыскания в области русского духовного стиха»<sup>417</sup>. Впоследствии в переработанном виде текст «Алалея и Лейлы» был опубликован вместе с еще двумя «русалиями» в его книге «Русалия» (Берлин, 1923). Музыку Лядов, однако, так и не написал. В «Петербургском буераке» Ремизов, иронически рассказывая о «тайных собраниях» группы, задумавшей балет, отмечал, что о

них «знал весь Петербург» и что «не было человека, кто бы поверил, что Лядов напишет балет и русалия осуществится в Мариинском Театре»<sup>418</sup>. Лядов неожиданно скончался 15 августа 1914 года, то есть около месяца спустя после первой встречи Прокофьева и Городецкого по поводу нового балета. Уже 17 августа Прокофьев сообщал Мясковскому: «Читали — умер Лядов? Интересно, какое оставил музыкальное наследство, готова ли “Лейла” — хоть»<sup>419</sup>. Как стало известно, видимо, достаточно быстро, от замысла «Лейлы» в архиве композитора сохранилась лишь нотная тетрадь, на шести страницах которой были незначительные наброски к балету; на обложке же тетради рукой Лядова было написано: «Всякая чертовщина для балета “Лейла”»<sup>420</sup>. Можно предположить, что в описании четвертой картины балета в дневнике Прокофьева мы имеем дело со спонтанным лексическим заимствованием у Лядова («всякая чертовщина»), своего рода ненамеренным дополнительным свидетельством о том, что в октябре, обсуждая либретто нового балета, и Городецкий, и Прокофьев совершенно сознательно включали в свой план проекцию на героев ремизовского либретто.

Однако при разработке своего либретто Городецкий и Прокофьев, увлекшись «доисторическим» колоритом, вероятно, сами не заметили, что в сюжетном плане воспроизводили стандартные ходы балетных либретто классического репертуара, некоторого архетипического «Лебединого озера», со злыми и добрыми силами, воплощенными в тех или иных условных героях<sup>421</sup>. На этом фоне отдельные мизансцены, от «народа, лежащего ниц при поднятии занавеса» в начале до «превращения певца в идола» в финале балета (512), не могли

изменить общего впечатления déjà vue. Неудивительно, что первое же, о чем заявил Дягилев при знакомстве со сценарием, — это что потребуется «масса коренных изменений в сюжете» (письмо Прокофьева к матери от 20 февраля/5 марта 1915 года)<sup>422</sup>. Однако знакомство с музыкой к балету выяснило еще более принципиальные нарушения ожидания. После обсуждения ее с Дягилевым Прокофьев записал в дневнике:

Дягилев очень горел узнать балет. Я ему объяснил сюжет, а затем сыграл музыку, за которыми последовал колоссальный разговор и вот какой: что это такое — я, русский композитор, на русский сюжет и пишу интернациональную музыку?! Это не годится. По мнению Дягилева, интернациональной музыки быть не может. Не следует, конечно, под именем «национальной» понимать народные темы и вообще смотреть на это узко, но русский дух должен быть — и этому я не чужд, примеры тому — многое во 2-м Концерте (551).

Среди прочего из речи Дягилева записал Прокофьев и такие пассажи: «Ну, пускай мы оставим балет так, пускай к вашей нерусской музыке пригоним особенно русскую постановку, особенно русские декорации и костюмы — нет-с, Париж чуток, Париж всё разберет, а за Парижем пойдет весь мир» (551–552). В тот же день Дягилев писал по поводу прокофьевского балета Стравинскому: «Сюжет Петербургского изготовления, годный к постановке в Мариинском театре il y a dix ans<sup>423</sup>. Музыка — как он говорит — “без исканий «русскости» — просто

музыка". Это именно просто музыка. Очень жалко, и надо все начинать сызнова»<sup>424</sup>.

В итоге балет «Ала и Лоллий» был окончательно отвергнут; однако намерение Дягилева «вытащить» Прокофьева из петроградского «болота», где «не умеют ценить ничего русского» (551), осталось в силе. Дело было за новым сюжетом для балета. «Относительно моего выяснилось, что сюжет мой слишком стар, неоригинален и ходулен, — записывал Прокофьев, — а между тем надо сделать на какую-нибудь русскую сказочку интимно, весело, гротескно и свежо» (553). В поисках подходящего сюжета Дягилев, Мясин и Прокофьев «достали пять томов русских сказок Афанасьева, читали их три дня и выкопали сказку (о шуте), на которую еще Стравинский указывал Дягилеву, как на балетный сюжет» (554). Втроем в течение нескольких дней они составили план гротескного балета «Сказка про шута, семерых шутов перешутившего», музыку к которому и было предложено написать Прокофьеву.

Последним аккордом в итальянском путешествии Прокофьева стала поездка с Дягилевым в Милан, где он познакомился с приехавшим туда из Швейцарии Стравинским. «Его сочинения, к которым я года два назад относился почти враждебно, теперь нравились мне все больше и больше» (555), — отмечал Прокофьев в дневнике. Интерес, по свидетельству Прокофьева, оказался взаимным: «Услышав мой 2-й Концерт, "Токкату" и 2-ю Сонату, Стравинский стал чрезвычайно восхищаться, заявляя, что я настоящий русский композитор и что кроме меня русских композиторов в России нет» (555). Наконец, на встрече с итальянскими футуристами (включая Маринетти), которыми в этот период заинтересовался Дягилев, Стравинский и Прокофьев в четыре руки

сыграли «Весну священную». «Я совершенно неожиданно для себя увидел, что “Весна” — замечательное произведение: по удивительной красоте, ясности и мастерству» (555), — записывал Прокофьев.

Невзирая на понятную уязвленность тем фиаско, которое потерпел его первый опыт балетной музыки, Прокофьев отмечал в дневнике не только неожиданность, но и внезапную привлекательность того требования новой эстетики, которое выдвинул Дягилев: «Писать музыку национальную, а не интернациональную, было для меня совершенной новостью, которая мне сразу понравилась» (552). Подписав контракт на новый балет, Прокофьев вернулся в Петроград.

В ближайшие месяцы, работая над «Шутом», Прокофьев не раз отмечает в дневнике, что балет сочиняется исключительно в национальном стиле, «быстро, легко и весьма по-русски» (565) и что «национальный характер» ему «по душе» (567). В июньском письме Стравинскому он с той же интонацией сообщает, что балет «сочиняется легко, весело и занозисто», добавляя: «Перелистывание русских песен открыло мне массу интересных возможностей»<sup>425</sup>. В середине июня он шлет телеграмму Дягилеву: «Ballet avance rapidement, deux tableaux finis, extrêmement national»<sup>426</sup> (567). Взявшись вскоре за сочинение оперы «Игрок», Прокофьев и в ней озабочен передачей «национального» в характерах героев, хотя в его записях не может не проглядывать игровой характер подобной озабоченности. «Несомненно, от нее пахнёт Русью-матушкой, когда она появится в своих креслах на сцене» (583), — замечает он в январе 1916 года о Бабушке из «Игрока». А в марте того же года

записывает: «Днем звонил Асафьев об “Игроке”. Очень хвалил Бабуленьку и Генерала <...>. На мой вопрос, подлинная ли моя бабушка, русская или псевдорусская, он очень меня обрадовал, сказав: “Настоящая русская бабушка”» (597).

Между тем в июне 1915 года Прокофьев решает переделать никем не востребованную музыку балета «Ала и Лоллий» в сюиту и быстро получает согласие от А. Зилоти на исполнение этой сюиты в одном из его концертов. Именно в это время появляется неожиданное и прежде не встречавшееся в разговоре об «Але и Лоллии» упоминание произведения как «скифского балета» (письмо к А. Зилоти от 5 июля 1915 года)<sup>427</sup>. Соответственно, сюите «Ала и Лоллий» дается подзаголовок «Скифская сюита»<sup>428</sup>, который уже впоследствии превратится в основное название произведения. Можно лишь гадать, каким именно путем пришел Прокофьев к «скифской» референции (мы вернемся к этой теме в последнем разделе главы), но любопытно, что присутствует она в это время только в переписке: ни в одной из многочисленных дневниковых записей Прокофьева о работе над сюитой и о ее репетициях с оркестром такого названия нет, как не было скифской темы и в сценарии балета. Тем не менее в дальнейшем Прокофьев настолько сживется с новым названием, что будет так, например, рассказывать о создании сюиты в одном из интервью 1920 года в Америке: «Мысль о создании этого произведения далеко не сразу появилась как нечто завершенное. В начале работы я много прочитал о скифах, попытался представить себе, что чувствую их дух, и уж только после этого возникли ощущение ритма и общие контуры темы»<sup>429</sup>. Позже, в «Автобиографии», Прокофьев будет даже упоминать о «скифском

сюжете», который должен был писать для балета «Ала и Лоллий» Городецкий<sup>430</sup>.

Исполнение сюиты состоялось в Петербурге 16 января 1916 года (дирижировал сам Прокофьев) и произвело некоторый музыкальный фурор; легендарным стал, в частности, демонстративный уход А. Глазунова из зала во время исполнения последней части (582). Оно удостоилось нескольких рецензий и упоминаний, как благожелательных, так и негативных, среди которых нас интересует здесь отзыв, появившийся в «Хронике журнала "Музыкальный современник"». Опубликованный анонимно (как большинство подобных рецензий в «Хронике»), он принадлежал перу Андрея Римского-Корсакова, редактора журнала и сына покойного композитора. Сам Прокофьев писал по поводу этой рецензии Т. Н. Рузской 2 февраля 1916 года: «Буде "Ала" Вами еще не забыта и Вы храните к ней интерес, то достаньте Хронику Муз[ыкального] Современника № 15, там сынок Р[имского] — Корсакова расточает свой юмор с щедростью, а иногда и не без справедливости»<sup>431</sup>. К моменту написания этой рецензии А. Римский-Корсаков уже успел превратиться из некогда близкого друга Стравинского в яркого противника его новейшей балетной музыки<sup>432</sup>. Соответственно, ссылки на влияние последней, как и на давление эстетической идеологии «Русских сезонов» в целом, оказывались в центре критического рассмотрения сюиты Прокофьева:

Разумеется, одежда скифа взята г. Прокофьевым не из этнографического музея. Дело для него не в этом, а — в изображении некой первобытности вообще, некой *душевной*

целины, — то неуклюже-увесистой, то неудержимо-стремительной в своих проявлениях. <...> На первом месте у г. Прокофьева наглядность, осязательность, грубая сила, простота линий. В главных своих чертах «Скифская сюита» настоящий сколок с «Весны священной» И. Стравинского. Можно, по-видимому, говорить даже о прямом сходстве в замыслах отдельных частей сюиты и «Весны»<sup>433</sup>.

Отмечая далее, что по многим параметрам сопоставление Стравинского и Прокофьева может быть лишь не в пользу последнего, рецензент заключал свои размышления, вероятно, самым принципиальным для себя заявлением:

С точки зрения социально-бытовой, Скифская сюита — новый продукт спроса на русский примитив со стороны французского рынка. Французы, как известно, холодно воспринимают проявления европеизма на русской почве.

За европейским нарядом они не замечают национального лика таких поэтов, как Чайковский, Скрябин и др. Им нужна экзотика, русский Таити — это «настоящее», на этом можно освежить дряхлеющую душу. И вот, чтобы не затруднять избалованных парижан паломничеством в русские дебри, талантливый экспортер начинает поставлять на французский театральный рынок «настоящий» русский кустарный товар.

Во всяком случае, можно поздравить г. Дягилева с новым крупным приобретением. В



лице г. Прокофьева он несомненно будет иметь полезного сотрудника<sup>434</sup>.

Римский-Корсаков, конечно, знал, что Дягилев изначально являлся заказчиком прокофьевского балета, но, очевидно, не был в курсе последующей оценки Дягилевым представленного ему результата. Мы имеем дело с удивительной таксономической коллизией: одна и та же музыка убежденно квалифицируется как «интернациональная» приверженцем модернистского национального стиля и как «русский примитив» приверженцем традиции европейской. В этой коллизии как в капле воды отражается сложная история художественной рефлексии и эстетического экспериментаторства предшествующего десятилетия, и к этой истории мы теперь обратимся.



# **(При)шествие Аполлопа**

Чуть больше года спустя после прекращения «Мира искусства» Александр Бенуа выступил на страницах «Золотого руна» со статьей «Художественные ереси». Публикация сопровождалась редакционным примечанием, что «точка зрения, изложенная в данной статье, в основных пунктах расходится со взглядами редакции»<sup>435</sup>. Написанная в самый бурный и драматичный период русской революции (статья помечена октябрём 1905 — январём 1906 года), однако вдали от России, во Франции, куда Бенуа с семьёй уехал в феврале 1905 года<sup>436</sup>, — статья содержала сразу два важных полемических выпада: первый касался губительности индивидуализма для искусства, второй состоял в утверждении принципиальной внеположности творческих интересов художника интересам политического устройства общества.

Первое утверждение казалось прямым вызовом всей программе нового искусства: свобода художника, свобода его индивидуального творческого поиска представлялась базовым завоеванием всех европейских «сецессионов» последнего времени. Стремясь дестабилизировать сложившийся консенсус вокруг этих понятий, Бенуа риторически сталкивал между собой «свободу» и «индивидуализм»:

Индивидуализм потому и ересь в своих последовательных выводах, что он отвлекает

творчество от свободы и от света. Под свободой я понимаю мистическое начало вдохновения, т. е. «свободное подчинение» верховному сверхчеловеческому началу. Под светом же я подразумеваю все, что составляет смысл и прелесть творчества: искание и угадание красоты, прозрение в сокровенный смысл вещей, откровение того, что принято называть поэзией. Без этих начал художественное творчество сводится к механической выправке, к научному исследованию и, наконец, к хаотическому диллетантизму.

Индивидуализм ересь потому, главным образом, что он отрицает *приобщение*. Действуя безумием бесовской гордыни, он заставляет людей сторониться друг от друга и напрягать все усилия на то, чтобы выразить каждое отдельное «я». Между тем это отдельное «я», отрешенное от «всего постороннего», едва ли величина ценная (81).

Эта атака на индивидуализм была связана для Бенуа со свежими впечатлениями и от современного западного, и от русского искусства<sup>437</sup>, с ощущением невозможности формирования вкусовых ориентиров в том хаосе эстетических идиом, который стал следствием выхода искусства из-под контроля Академий. «Горе современного искусства именно в том, что оно разобщено, что оно разбредось», — сетовал Бенуа, отмечая, что при внешнем разнообразии индивидуальных поисков «наша художественная жизнь более однообразна и бесцветна, нежели любая из предыдущих эпох, когда в основе всего искусства лежали и подражание, и принципиальный плагиат, и школа, и формула» (82).

«Индивидуализм» в интерпретации Бенуа лишил художника тех опор в обществе и в традиции, которыми было сильно искусство прошлого:

Художник в былые времена жил в приобщении со всем обществом и был самым ярким выразителем идеалов своего времени. Современный художник неизбежно остается дилетантом, бьющимся обособиться от других, дающим жалкие крохи того, что он считает «своим личным», и что является помимо его сознания все же отражением окружающих влияний, но отражением слабым и замутиненным (82).

Таким образом, ситуация современного искусства описывалась Бенуа как ситуация утраты им важной социальной роли: объединителя людей, хранителя коллективного опыта. Для описания этой роли Бенуа неожиданно прибегал к религиозной метафорике:

...мы забываем главную силу всякого культа (а искусство есть культ, в этом не усомнится всякий, кто только несколько задумывался над этими вопросами), заключающуюся в единении, в общении, в церкви.

Все прежнее искусство именно было «церковным» (ecclesia = церковь = община, собрание), т. е. оно было сплоченным, цельным, подчиненным общим канонам и формулам. Искусство же нашего времени отрешилось от всяких канонов и формул. Впрочем, в своем отрешении от старых канонов и формул оно было право, ибо нельзя служить богам, в которых не веришь. Но искусство нашего

времени было абсолютно неправо, оно сделалось «еретическим», восстав против самого принципа канонов и формул. Оно взамен этого принципа воздвигло другой принцип: полный разброд, оно объявило полную ликвидацию всякой церковности (87).

Направление мысли Бенуа, безусловно, существенно отличается от прагматики теоретических рассуждений Вяч. Иванова того же периода. У Бенуа нет утопического проекта «всемирного искусства», нет умозрительной доктрины о циклической смене критических и органических эпох в истории, и «самовластие дерзаний» в современном искусстве никак не видится ему путем к выражению «сверх-личного». Тем примечательнее на этом фоне сходство основного посыла: современности нужно искусство как инструмент «единения». Религиозная метафорика, не свойственная прежде Бенуа, кажется ему теперь подходящим языковым ресурсом в рассуждении об искусстве именно потому, что традиционно выражает идею единства, подчинения личного общему: «Нужно усомниться в пользе учения о самодовлеющем значении личности в искусстве, и тогда, быть может, мы удостоимся и откровения новой церкви, в которой отдельные личности сольются в один культ, и которая даст нам новое нужное искусство» (88). Под «церковью» Бенуа, как он давал понять выше, подразумевает именно объединение единомышленников (в данном случае — художников), а не религиозный институт; «откровение новой церкви», соответственно, это новая школа, о желательности которой Бенуа писал еще в финальном разделе «Русской школы живописи»<sup>438</sup>. Однако даже

метафорическое представление искусства как церкви неизбежно входит в резонанс с модернистским дискурсом «религиозного обновления», которого Бенуа прежде сторонился.

Вторая полемическая линия статьи связана с непосредственной реакцией Бенуа на новую культурную ситуацию после революции. «Художник по природе своей анархист, — заявляет Бенуа. — Между двумя принципами: Кесарем и Богом он может и должен выбрать только Бога» (83). «Анархизм» в лексиконе Бенуа возникает, безусловно, как одно из ключевых слов революционного времени; однако представление художника как вечного анархиста смягчает актуальное политическое звучание этого понятия. Заявляя, что «художнику не подобает поступать в милицию и заниматься суетными вопросами устройства жизни» (83), Бенуа специально опровергает представление, будто художники прошлого «служили Кесарю»: в действительности, по Бенуа, они именно «создали из короля Бога», «сообщили принципу цезаризма ореол божественности» (83) и служили именно Богу в образе этой «фикции». Когда фикция божественности власти утратила свою убедительность (что, по Бенуа, произошло в XIX веке), ее заменила другая фикция: «Теперь идею монарха — единоличного представителя Бога на земле — заменила идея народа и, таким образом, конкретная фикция заменилась абстрактной» (84). «Народ-государство», уверен между тем Бенуа, не может быть для художников подходящим объектом для обожествления:

Доколе они верили в фикцию бога-папы, бога-короля, до тех пор они творили искренне, с полным увлечением, заглядывая поверх папы и

короля в горние сферы настоящего Бога, и сообщая ореол этих откровений ближайшим своим объектам: папе и королю. Как только, однако, место «божественной монархии» заняла «удобная конституция», художники отвернулись и стали искать откровений в других областях (84).

В отличие от Иванова, как и от многих других представителей модернизма, Бенуа не обнаруживает в революции плана религиозного или «мистического», то есть того, что побуждало бы осмыслять социальный взрыв как источник смены всей социокультурной матрицы, включая эстетику. Напротив, Бенуа педантично разводит активность представителей художественных кругов, связанную с очарованием революцией, и интересы развития художественной культуры в России:

Теперь еще слишком много борьбы, шума и сутолоки. Теперь и художники сбиты, мечутся, а иные мнят себя гражданами, поступают в милиции, отдают священный свой дар на утилитарные цели борьбы против существующих негодных порядков. Но настанет успокоение, жизнь России войдет в свои берега, культура отрезвится и оздоровеет. Тогда и художники должны будут оставить Кесарево — Кесарю и всецело снова обратиться к Богу — к Аполлону (84–85).

Маркированное своим положением в конце абзаца указание на то, что говоря о «Боге», он имеет в виду античного бога-покровителя искусств, не мешает Бенуа далее высказываться в духе популярных идей



религиозного синтеза: «Мы переросли все исторически-сложившиеся религиозные учения и, принимая их все, жаждем последнего вывода из них, или только “следующего откровения”» (85). Что же касается дня сегодняшнего, то в нем носителем откровения Бенуа видится именно «красота», начало аполлоническое: «Расшатаны религии, философские системы разбиваются друг об друга, и в этом чудовищном смятении у нас остается один абсолют, одно безусловно-божественное откровение — это красота. <...> Красота намекает на какие-то связи “всего со всем”, и она обещает, что будет дана разгадка всем противоречиям до сих пор бывших откровений» (86).

Бенуа мыслит в существенно иных категориях, чем Иванов; однако в своих ожиданиях он исходит из той же, что у Иванова, сверхидеи о преодолении разрывов, о синтезе как конечной цели искусства. Действительно, требование ухода от индивидуализма ради осуществления искусством своего призвания соединять разрозненное, раскрывать «связи “всего со всем”», или же обособление интересов эстетики от забот земного или государственного устройства — все эти идеи могли по-разному обосновываться в рамках разных идейно-эстетических доктрин. Однако их общим основанием представляется осознание дефицита консолидирующего начала в сфере общественной, и такое понимание ситуации тесно сопряжено со специфическим историческим контекстом. В этом контексте потребность отгородиться от области политического, создать автономное пространство для творческого созидания была не столько выражением общемодернистской интенции вывести искусство из состояния зависимости от иных социальных полей, сколько

способом демаркации пространства, в котором программа синтеза представлялась в принципе реализуемой.

Спустя почти четыре года в своеобразном манифесте, открывавшем первый номер нового журнала «Аполлон» в октябре 1909 года, Бенуа рисовал образ современности как состояние ожидания «какой-то общей смерти», как «агонию, в которой таится великая красота (и прямо театральная пышность) апофеоза»<sup>439</sup>. Метафорический апокалипсис сопровождался схождением на землю бога, и в описании этого события сливались библейские и античные коннотации:

Близится бог, и уже стонет земля, извергая покойников, и уже поднялись всюду лжепророки и звери, чтобы начать решительную борьбу.

Но только близится бог преображенный и во всей своей Славе. И вот что начинает казаться: это встающее солнце — не мститель Иегова, не печальный и темный лик византийских икон, не грозный усталый Геракл Микель Анджело, а светлый Бог, издавна знакомый и любимый, издавна прекрасно страшный (вспомним ужас Ниобеи!) и прекрасно нежный (вспомним Гиацинта и Дафну), лучезарный и благий (5).

Полемизируя с вагнерианским противопоставлением Аполлона и Диониса, столь популярным среди русских символистов в 1900-е годы, Бенуа настаивает, что «божественные братья» едины, а «взаимная отчужденность их только кажущаяся», ибо «каждый с особенным данным ему ладом творит одно и то же, ведет к одной цели» (6).

Между тем метафору чаемого «второго пришествия» сменяет у Бенуа метафора «возрождения», чтобы затем обе они слились вместе, этим слиянием и обозначая особый статус близящейся трансформации: грядущее возрождение, в отличие от «того, что произошло пять веков назад», видится не как возрождение «подобий, форм», но как возрождение «самых небожителей» (6-7). «И времени тогда не станет, ибо не будет нужды оглядываться, вспоминать — всё сущее будет довольствоваться с избытком» (7), — таков у Бенуа образ эстетической автономии, результата чаемого эстетического апокалипсиса, неустанное приближение которого через служение Аполлону, «хотя еще до времени скрывающемуся в подземном царстве» (7), и есть истинное дело художника.

Ведут ли Аполлон и Дионис хоровод «вместе или поочередно», но «оба бога пляшут», говорит Бенуа, и это оказывается прологом к следующей части манифеста, трактующей смысл танца, повышение интереса к которому «за последние годы» (8) констатирует Бенуа: «И что такое пляс? Есть ли это только ритмическое движение под данную музыку, кусочек жизни, припадок, или же танец может стать (должен стать) ритмом всей жизни, внешним преобразованием всей человеческой деятельности, постоянным чудом красоты воочию» (7). Декларирование танца как инструмента эстетического преобразования жизни находит продолжение в утверждении, «что все искусство — танец, ибо оно все — украшение жизни, выявление в ней красоты» (8). Метафоризация танца как «неугомонной литургии», в которую могут быть вовлечены все члены человеческого коллектива, противопоставляется Бенуа «отрывочной литургии»,

осуществляемой в современном обществе «литургическими “профессионалами”», которые «представляют всю массу молящихся перед божеством» (7-8). В рамках эстетической утопии, которую развивает Бенуа, роль танца оказывается аналогичной роли драмы (трагедии) в социально-религиозной утопии Иванова.

Ирина Сироткина отметила, что в строках Бенуа о танце можно услышать отзвуки «Танца будущего» (1903) Айседоры Дункан, чьи очередные гастроли в России весной 1909 года упрочили ее популярность<sup>440</sup>. Апелляция Дункан в своем танцевальном эксперименте к Античности как образцу, по замечанию исследовательницы, хорошо вписывалась в тот интеллектуальный тренд внутри русского модернизма, с которым Бенуа в своей статье солидаризировался и для которого образ будущего связывался с понятием «возрождения»<sup>441</sup> (о чем речь шла в главе 3). Однако высказывания Бенуа о танце в его программной статье в «Аполлоне» имели и более специфическую подоплеку: они подводили своеобразный итог первому сезону русских балетных представлений в Париже.



# Аполлоп в половецком стапе

В первом номере «Аполлона» тема театра будущего заняла видное место: с новыми статьями выступили здесь Иванов и Мейерхольд. Мейерхольд провозглашал мечту о «Всенародном Театре», который должен прийти на смену театру «дифференцированному», то есть не имеющему «единой аудитории»<sup>442</sup>. Отмечая, что в период революции театр имеет тенденцию превращаться в «кафедру проповедей», переставая быть «Домом Искусств», Мейерхольд именно в современном постреволюционном периоде видел шанс для развития «Театра как Празднества», театра не как средства, а как цели<sup>443</sup>. Иванов, в свою очередь, артикулировал уже знакомую нам идею о театре будущего как действе, в котором бы «зритель перестал быть только воспринимающим зрителем и действовал сам в плане идеального действия сцены»<sup>444</sup>. Это означало вовлечение в театральное действо всего человеческого коллектива, который Иванов предлагал называть «хором», коллектива, «выделившего из своей среды личность героя («протагониста») с его ближайшим окружением». Отмечая, что задача преобразования театра, таким образом, не имеет решения «посредством искусства только и в пределах только искусства», что «искусство бессильно создать хор; но жизнь может», Иванов называл «проблему театра» «центральной очагом

культурно-исторической революции, нами переживаемой»<sup>445</sup>.

Взгляды Бенуа, Мейерхольда и Иванова на театр или танец существенно разнятся: Бенуа и Мейерхольд декларируют подход чисто эстетический, а Иванов экстраэстетический; при этом Бенуа, как и Иванов, видит в театре потенциал преобразования всей жизни, тогда как для Мейерхольда театр автономен и имеет свою цель в самом себе. Эти расхождения оттеняются, однако, общностью их платформы в одном важном отношении: театральное действо для всех троих — пространство синтеза, соединения, пространство преодоленного индивидуализма. Собственно, «коллективная» природа театра как рода искусства и выводит его на авансцену модернистских дискуссий в постреволюционный период, когда «кризис индивидуализма» и теоретизирование синтеза становятся доминирующими критическими идеологемами. Это актуализирует вагнеровские идеи о соединении различных видов искусств в театральном действе (*Gesamtkunstwerk*) и о мифе как наиболее универсальном материале для театра.

Значимым моментом как в истории модернистской рецепции Вагнера, так и в дискуссии о современном театре оказывается вышедший в самом начале 1908 года сборник «Театр. Книга о новом театре». Он дает представление о спектре обсуждавшихся идей, связанных с реформированием театрального искусства; вагнерианская составляющая так или иначе присутствует в работах большинства его авторов. Александр Бенуа берет в качестве темы своего эссе для сборника наименее ожидаемую: балет. Чтобы оттенить всю парадоксальность самой темы, он строит эссе как диалог Балетомана и Художника. Оба прекрасно осведомлены о

современном состоянии балета и согласны в том, что состояние это заставляет с пессимизмом смотреть на будущее его как искусства. Балетоман полагает, что единственное, что возможно сделать для балета сегодня, — это «законсервировать» его эстетику в ее лучших образцах. Художник с таким подходом категорически не согласен и разворачивает перед Балетоманом свое видение возможностей балета как искусства, прибегая к уже знакомой нам религиозной метафорике. Реакция Балетомана на нее крайне негативная: «Я ожидал, что вы придете к литургии, к Богу, к соборности. Неужели же нельзя говорить об искусстве, не затрагивая теологических вопросов?»<sup>446</sup> Художник уверяет Балетомана в метафорическом характере этих понятий применительно к танцу, в «самоцельности» последнего (105), а в ряде последующих ответов подчеркивает соотнесенность «религиозной» лексики в его языке исключительно с античным Олимпом. Постулируя в качестве коренной особенности балета то, что он «есть культ Божества радости» (110), Художник далее разворачивает перед Балетоманом свое видение возможностей балета, что приводит к вопросу о подходящих для балета темах и сюжетах. Понимая вагнерианский настрой Художника, Балетоман иронически восклицает: «Вы не оставите в покое ни античную, ни индийскую, ни старо-германскую мифологию. К этому вы прибавите все сказки и повестушки и закончите какой-нибудь барыбой — барабой или жар-птицей...» (114). На эту эскападу Балетомана, превращающего выдуманного Городецким «Барыбу», наряду с жар-птицей, в нарицательное обозначение новейших экспериментов в национальном духе, Художник отвечает, ничуть не смущаясь:



Еще бы я оставил в покое то, что вы величаете барыбой барабой! Да мне следовало бы начать с этого. В славянской мифологии, что ни эпизод, то сюжет для балета. Но только трудно в наш век подходить к этой, быть может, самой драгоценной сокровищнице. Сцена слишком запружена операми в «истинно-русском» стиле, и необходимо найти новый стиль передавать «славянское» настроение, не прибегая к трафарету Римского (я ли не поклонник его? но, правда же «запрудил»!). А какие горизонты открылись бы здесь! И как бы хотелось, чтобы случилось это завтра, послезавтра, пока у нас такие театральные художники, как Коровин и Головин, пока еще мы имеем настоящую русскую деревню-вдохновительницу, а вся Россия не превратилась еще в избирательный околоток или фабричный митинг... (114-115)

Спустя два года, в своей колонке в «Речи», посвященной успеху «Жар-птицы» Стравинского на парижской сцене, Бенуа будет с удовольствием вспоминать этот пассаж как пророческий<sup>447</sup>. Однако в 1908 году в устах Бенуа заявление о желательности русского мифологического сюжета для нового реформированного балета выглядело безусловно неожиданным. В «Художественных ересях», где последствия революции еще не могли быть вполне отрефлексированы, Бенуа, как мы помним, высказывал убеждение, что для художника, в прежние времена «обожеествлявшего» в своем искусстве монархическую власть, «абстрактная фикция» «народа-государства» (народовластия) едва ли была подходящей заменой как объект

обоожествления. После революции, подвергшей «государственничество» столь жесткому испытанию и подвергшей не меньшему испытанию элитистское понимание культуры, распался тот образ культурной действительности, в рамках которого «народное» могло претендовать лишь на место на обочине высокой культуры, а западническое кредо подразумевало отталкивание от «народной» традиции в пользу «европейской». Тем самым основания позиции, декларировавшей Бенуа в период «Мира искусства» (см. главу 2), оказались подорваны. Однако осмысление вызовов новой культурной реальности в кругу прежнего «Мира искусства» происходило лишь постепенно, и период с 1906 по 1909 год заслуживает в этом смысле внимательного анализа.

В 1906 году Дягилев при содействии Бенуа организовал масштабную выставку русского искусства при Осеннем салоне в Париже. В ее каталоге значилось 750 единиц, и основное место среди них занимали произведения живописи имперского периода, начиная с XVIII века и кончая современными художниками. Сообщая Бенуа в апреле 1906 года о планировании выставки, Дягилев заявлял: «Я берусь показать им (французам. — *И. Ш.*) настоящую Россию»<sup>448</sup>. Краткое предисловие Дягилева к каталогу выставки указывало на то, что замыслом его была не историческая ретроспектива, но презентация современного искусства и того субстрата традиции, который имел определяющее значение для текущих поисков:

Цель этой выставки не заключается в том, чтобы полным и скрупулезно-систематическим образом представить все русское искусство в

различные этапы его развития. <...> Немало мастеров, которым современники придавали преувеличенное значение, ныне не имеют ценности, и они не оказали никакого влияния на современное искусство. Именно этим объясняется преднамеренное отсутствие произведений многих художников, которые длительное время считались на Западе за единственных представителей художественной России и которые слишком долго искажали в глазах европейской публики подлинный характер и действительное значение национального искусства<sup>449</sup>.

В своих поздних мемуарах Бенуа отмечал, что не был вполне согласен с отбором экспонатов для выставки, а именно с тем, что «русское искусство было показано с каким-то определенным пробелом в полвека, т. е. с пропуском всего, что дали “передвижники”»<sup>450</sup>. Однако приводимый им далее список отсутствовавших или плохо представленных художников был объемнее: «...русское художество оказалось в Париже лишенным представительства и Верещагина, и обоих Маковских, и Сурикова, и В. Васнецова, и даже Александра Иванова, да и Крамской, и Репин, и Ге, если имена их и значились в каталоге, то на самом деле их участие прошло совершенно незамеченным»<sup>451</sup>. Бенуа объяснял подобную избирательность отчасти «прихотью» Дягилева, отчасти его страхом, что «французы всего этого *слишком* российского, *слишком* простодушного не поймут»<sup>452</sup>. Более пространное предисловие, написанное для каталога выставки самим Бенуа, призвано было несколько смягчить вероятное недоумение знатоков по поводу значительных лакун в

экспозиции; в частности, не представленные на выставке В. Васнецов, Нестеров и Суриков удостоились в нем упоминания. Однако если взглянуть на газетную заметку Бенуа 1906 года, то становится понятным, что он вполне разделял тогда принцип отбора произведений и авторов, которым руководствовался Дягилев, и что позднейшие мемуары искажают его позицию 1906 года. Примечательно, что не столько исключение передвижников (представленных очень скудно), сколько исключение «националистов» выделялось Бенуа как принципиальное решение:

Русская выставка поразила своей новизной и яркостью, но при этом на ней не было чего-либо — квасного, этнографически-курьезного. На выставке не было того отвратительного кокетничанья нашей экзотичностью и сумасбродством, в котором многие еще продолжают видеть нечто весьма важное и драгоценное. Впрочем, поправлюсь, кое-что и было: надоевшие всем деревянные безделушки московского земства, безумные эскизы Малютина, пожалуй, еще безудержное ухарство Малявина.

<...> Даже Рерих нравился не своими корявыми формами, в которых он пытается вернуть нам какое-то якобы славянское понимание красоты, а вкусным набором красок, удачным замыслом своих композиций, которые бесконечно ближе стоят к «гнилому Западу», нежели он сам это думает<sup>453</sup>.

Однако большинство обозревателей выставки, как русских, так и французских, не были согласны с

Бенуа. Наиболее развернуто критиковал принципы отбора произведений для выставки Сергей Маковский, посмотревший ее уже в Берлине, куда выставка переехала после Парижа. Воспринимая экспозицию именно как историческую ретроспективу, он прямо обвинил Дягилева в «намеренном искажении истории в угоду нескольких тенденций (спорных, во всяком случае) и нескольких художников, любимцев минуты»<sup>454</sup>. Почти полное отсутствие передвижников на выставке Маковский считал «ретроспективной бесцеремонностью», «недостойной и ненужной выходкой», однако более всего был возмущен именно тем, что Бенуа преподносил как достижение выставки:

В своем желании пропагандировать нескольких друзей и любимцев, вдохновляющихся иностранными стилями, г. Дягилев не дал места русским художникам с *национальным* направлением. Он исключил из списка приглашенных и Сурикова, и Шварца, и В. Васнецова, и Нестерова, и Поленову, и С. Иванова (словом — почти всех выразителей нашей народной красоты, взлелеянной веками допетровской истории), хотя сам неоднократно восхищался ими на страницах того же «Мира искусства»<sup>455</sup>.

Отметив наличие в экспозиции ряда «произведений в национальном духе, как бы случайно, в виде особой милости, попавших на выставку», Маковский тем не менее констатировал, что «общий тон выставки явно враждебен всему национально-художественному»<sup>456</sup>. При этом он подчеркнул, что успеху у западной аудитории

подобный подход к формированию выставки определенно не способствовал:

Я лично слышал от многих писателей и критиков в Париже: «Устроители русской выставки захотели нам польстить, показав исключительно художников, подчинившихся французскому влиянию. Мы достойны менее грубого приема. Поверьте, мы умеем предпочитать самостоятельное, хотя бы и несовершенное, подражательному... хотя бы нам, французам»<sup>457</sup>.

Действительно, французская пресса склонна была описывать манеру русских художников, представленных на выставке, через более знакомые европейскому зрителю образцы. Обозреватель, скрывшийся под псевдонимом «Шмель» (по-видимому, А. И. Косоротов), приводил ряд отзывов, свидетельствовавших об этом<sup>458</sup>. В значительной мере они касались искусства XVIII века, однако и современные русские художники представлялись в этих описаниях через сходных с ними европейских мастеров: критики называли «Левитана “русским Казэном”», Серова — “кузеном Цорна и Саржента”, Рериха — “норвежцем Мунком и англичанином Бренвайном”, Явленского — “славянским голландцем Ван Гогом”»<sup>459</sup>. Подобные характеристики не означали, разумеется, что эти художники воспринимались исключительно как подражатели; однако легкость, с которой их художественная манера «поглощалась» в сознании критиков знакомыми художественными идиомами, означала, что достаточной «новизны» и «оригинальности» в их произведениях критика не находила.

Сергей Яремич, давний союзник Бенуа по борьбе с «народничеством», в своем отчете о выставке попытался объяснить ограниченность того подхода, который демонстрировала существенная часть французской критики:

Известная часть критиков, представителями которых являются Вогюэ и Тьебо-Сиссон, в устной беседе и печатно сетовали на отсутствие национального элемента на выставке, так как, по их мнению, только это направление и могло дать настоящее, подлинное представление о русском искусстве. Они не заметили глубоко-русских, благородно звучащих и ласково переливающихся мотивов в произведениях Врубеля, Серова, Сомова и других художников, которым дорога красота формы и которые сгорают в поисках цвета. Конечно, у этих мастеров не найти того, что обыкновенно принято считать русским стилем. У них нет ни стилизованных петушков, ни расписных теремов, ни разукрашенных башенок, а самое главное, чего у них нет, так это подражания немецкой сказочного характера картинке XVI в. — элементы, из которых главным образом состоит русский стиль в современном его истолковании, главнейшим представителем которого является В. М. Васнецов<sup>460</sup>.

Однако обличение «русского стиля» как продукта «подражания третьестепенным немцам середины и конца XVI в.»<sup>461</sup> в рецензии Яремича было бессильно изменить восприятие западнической русской художественной идиомы как подражательной и не-национальной. Поль Жамо, опубликовавший обзор

русской выставки в наиболее солидном французском художественном журнале «Gazette des Beaux-Arts», отмечал, что в России есть последователи всех основных движений современного французского искусства, а также некоторых других европейских школ, и посвящал больше страницы перечислению «зависимостей» представленных на выставке современных художников<sup>462</sup>. Обобщая свое впечатление о выставке в форме вопроса, он писал: «Depuis deux siècles, il y a des artistes russes, — quelques-uns très considérables, — mais y a-t-il un art russe?» («На протяжении двухсот лет существуют русские художники, некоторые из них весьма значительные; но существует ли русское искусство?») Отвечая на него, Жамо однако не останавливался на констатации того, что «l'art, en Russie, n'est pas un produit spontané ni populaire de la race» («искусство в России не является стихийным или народным выражением расы»)<sup>463</sup>. Он указывал, что искусство вообще, за исключением отдельных периодов, является, скорее, продуктом аристократической, чем национальной культуры. Именно как оригинального русского представителя аристократической художественной культуры Жамо интерпретировал, например, Константина Сомова<sup>464</sup>. С другой стороны, Врубеля и Рериха он выделял отчасти именно за их национальную оригинальность, и в отношении первого из них подчеркивал: «C'est qu'il y a peut-être de plus national dans son œuvre est en même temps ce qui nous touch le plus» («То, что является вероятно наиболее национальным в его творчестве, одновременно и трогает нас более всего»)<sup>465</sup>, а в качестве примеров приводил его майоликовые скульптуры персонажей «Снегурочки» — Купавы и Царя Берендея.



Бенуа тем не менее был прав, когда сетовал на то, что «русская пресса разноречивых толков, точно сговорившись, исковеркала истину, решилась игнорировать необычайный успех выставки»<sup>466</sup>. Беспрецедентная по своему масштабу выставка русского искусства за пределами России действительно вызвала колоссальный интерес и имела в целом очень позитивную прессу<sup>467</sup>. Стимулировали этот интерес и политические катаклизмы, происходившие внутри России, и незатухающий спрос на самобытное искусство, связанное с традициями внеположными магистральной линии западноевропейского искусства. Последнее обстоятельство Бенуа пока явно недооценивал. Вскоре после русской выставки при Осеннем салоне, весной — летом 1907 года, в Париже проходила выставка древнерусского искусства, привезенная княгиней Тенишевой и имевшая не менее резонансный успех<sup>468</sup>. На волне этого успеха, при ближайшем участии Тенишевой, осенью 1907 года в Париже была организована уже выставка современного русского искусства, своим профилем и отбором экспонатов несомненно полемически заостренная по отношению к выставке предыдущего года при Осеннем салоне. Русское искусство на ней — в развитие тенденции, заданной Кустарным отделом Всемирной выставки 1900 года, — представляли изделия современных кустарей, с одной стороны, а с другой — работы русских художников, «характернейших выразителей “национального русского возрождения” — как Рерих, Билибин и др.»<sup>469</sup>. Вскоре после этой выставки Рерих удостоился монографической статьи в «Gazette des Beaux-Arts»<sup>470</sup> — честь, какой не выпадало ни одному другому из современных русских художников в 1900-е годы.

В 1907 году, говоря о серии исторических концертов русской музыки, организованных в Париже Дягилевым, Бенуа по-своему устанавливал связь между политическими событиями внутри России и миссией русского искусства за ее пределами: «Нужно было, чтобы в эти годы разгрома русской культуры, в годы, в течение которых мы сделались каким-то всемирным посмешищем и даже заслужили всеобщую ненависть, чтобы проявилось в “центре мира” истинное величие русской художественной идеи. Это одинаково важно как для нас, так и для других»<sup>471</sup>. Ставка на «компенсирующую» роль искусства подпитывала сам дискурс о его «величии», формировавшийся в кругу Дягилева. Вернувшись в 1907 году в Россию и продолжая вместе с Дягилевым разработку дальнейших планов по представлению русского искусства в Париже, Бенуа был озабочен поиском репертуара, который выражал бы современную «русскую художественную идею». Элементы нового послереволюционного критического языка — рассуждения о мифе, соборности, синтезе — вольно или невольно адаптировались им как актуальные аналитические инструменты, и одним из новых для Бенуа допущений, зафиксированных в его диалоге в сборнике «Театр», было то, что нечто эстетически современное может быть основано на архаическом мифе. При этом, так же как у Иванова, пары «античность — возрождение» и «национальная архаика (миф) — возрождение (реконструкция)» накладывались друг на друга таким образом, что «возрождаемое», античность и национальная архаика, фактически уравнивались в статусе.

И исторические концерты русской музыки, организованные Дягилевым в Париже в мае 1907 года, и постановка оперы Мусоргского «Борис

Годунов» в сезоне 1908 года, и даже сама выставка русского искусства 1906 года, положившая начало проектам Дягилева в Париже, — все это в ретроспективе представляется лишь прологом к тому триумфу, которого добилась балетная антреприза Дягилева, начиная с первых постановок 1909 года. Действительно, не собственно изобразительное искусство, не симфоническая музыка, и не опера, то есть не те сферы, которые уже находились в центре европейского экспериментального искусства, но маргинальная для него область балетного театра оказалась зоной эстетического прорыва для русского искусства на европейской сцене. Понимание своей миссии как создателей новой ниши в современном искусстве с самого начала пронизывало высказывания ведущих участников проекта. Уже по итогам первого полноценного сезона дягилевской антрепризы в Париже в 1909 году, Бенуа — не без экстатического восторга перед осуществленным прорывом — писал:

Я, вообще, западник. Мне *там* все дорого. И на всем свете нет места, которое мне было бы дороже Парижа, этого гениального города, в котором вот уже столетие как не переводится и жизненная энергия, и чувство красоты, и откровения науки, и романтизм общественных идеалов. И вот я, затаивая, может быть, где-то на дне души досаду на готовившуюся победу варваров, почувствовал все же уже с первых же дней нашей работы в Париже, что русские варвары привезли в «столицу мира», на «генеральный экзамен» то, что *есть самого лучшего в искусстве в данный момент на свете*<sup>472</sup>.

Из этого сплава самоиронии и пафоса рождалась между тем новая трактовка национального. Иронически остроя положенное русскому западнику понимание русской культурной интервенции как нашествия варваров, Бенуа примечательно комментировал движущие силы успеха русского искусства в Париже. Каждый участник антрепризы, отмечал Бенуа, «чувствовал, что он выносит перед лицом мира лучшее, что есть русского, самую свою большую гордость» и делает это тогда, «когда посрамлена и затоптана в грязь вся русская действительность» (144). Отдавая должное индивидуальным усилиям участников и талантам композиторов, Бенуа заявлял, однако, что «настоящей магической силой, покорившей Париж и сделавшей из нынешних спектаклей эпоху, <...> этой силой было нечто более важное, нежели таланты отдельных лиц»: «Не Бородин, и не Римский, и не Шаляпин, и не Головин, и не Рерих, и не Дягилев были триумфаторами в Париже, а вся русская культура, вся особенность русского искусства, его убежденность, свежесть и непосредственность, его дикая сила» (147). Русская художественная культура, заявившая о себе в парижских спектаклях, была, по Бенуа, не только уникальна и самостоятельна (не подражательна); она представлялась реализацией мечты о преодолении индивидуализма, о выходе к новой «школе» и «церкви», столь важной для Бенуа. Фоном же для сознавшего свою силу русского искусства был разлад «русской действительности», и искусство не столько противостояло этому разладу, сколько создавало альтернативное пространство, в котором преграды на пути к синтезу были уже преодолены и зрелость культурного самосознания уже достигнута. Значение искусства как площадки

реализации национального проекта, буксующего в жизни социальной, выходило на передний план в риторике Бенуа — так же как в риторике Иванова и Городецкого (см. главу 3). При этом «изумительная изощренность русского искусства» оказывалась, в интерпретации Бенуа, в прямой связи с его «дикой примитивностью» и «простотой» (147): «После наших постановок дорогие и сложные постановки образцовых театров Grand Opéra и Opéra Comique должны показаться балаганной дребеденью. После наших артистов, особенно после балетного ансамбля, французские актеры (эти первые знатоки своего дела) произведут впечатление ходульных маньеристов» (147). Русский западнический эстетический проект, которому Бенуа отдал немало лет, на глазах менял свой облик: не ученичество у Запада, а внесение нового фермента в западное искусство, включение особой, русской, эстетической идиомы во «всеобщую культуру» (144) оказывалось теперь его смысловым центром. Отвечая на вопрос «к чему было везти русский театр в Париж?», Бенуа уверенно заявлял: «Эта поездка явилась прямо *исторической необходимостью*. Мы оказались тем ингредиентом в общую культуру, без которого последней грозило “свернуться”, “скиснуть”» (147). Желая того или нет, Бенуа описывал театральное действо в терминах «национальной миссии», и именно осмыслению особенностей этой миссии и воплощающих ее эстетических решений была в значительной мере посвящена рефлексия как участников дягилевской антрепризы, так и части художественной критики в ближайшие годы.

Посвятив часть цитировавшейся статьи теме реабилитации балета как серьезного искусства (и повторив здесь некоторые положения из диалога в

сборнике «Театр»), Бенуа выделил успех у парижских зрителей «Половецких плясок» из второго акта оперы Бородина «Князь Игорь», поставленных в Париже как отдельный номер. То, что именно эта балетная постановка оказалась «центральным спектаклем» сезона (146), было между тем неожиданностью прежде всего для самого Бенуа. Планируя с Дягилевым репертуар первого балетного сезона, Бенуа возлагал большие надежды на балет «Павильон Армиды» на музыку Н. Н. Черепнина, художником и либреттистом которого был он сам. Балет был поставлен Фокиным на сцене Мариинского театра в 1907 году. Сокращенная версия этой постановки была привезена в Париж и шла первым номером в первом из спектаклей русского парижского сезона 1909 года; вслед за ней шел второй акт «Князя Игоря», а завершал спектакль балет-дивертисмент «Пир». Во второй своей статье о русских парижских спектаклях Бенуа пояснял, что «Павильон Армиды» «имел назначение показать русское понимание самой французской Франции — XVIII века, и это как в самой фабуле, так и в интерпретации, в декорациях, костюмах, манерах, группах и танцах»<sup>473</sup>. Таким образом, эстетически балет воплощал дух прежнего миriskusнического ретроспективизма и стилизации, интерес к которым, казалось бы, уже исчез из теоретических высказываний художника. Реакция французской публики и критики была смешанной. «Публика не знает, как ей отнестись к этой странной интерпретации французского стиля. Она недоумеает»<sup>474</sup>, — отмечал Бенуа в дневнике на следующий день после премьеры. Реинкарнация французской «эпохи рококо» русским балетом, очевидно, представляла для нее меньший интерес, чем следовавшие в программе непосредственно за ней

«Половецкие пляски». Корреспондент газеты «Слово» писал, что все три балета, показанные в первый день (19 мая), имели безусловный успех, но что «наибольшая часть его выпала на долю “Игоря”», а «менее всего оправдал надежды “Павильон Армиды”». Таким образом, делал вывод обозреватель, «то, что по музыке и вдохновению казалось наиболее чуждым французам, понравилось больше, чем изображение родственного им XVIII века». Автор корреспонденции тут же подчеркивал, что успех «Половецких плясок» был «триумфом Дягилева» как организатора, поскольку являлся результатом верного «соединения талантов» дирижера (Эмиля Купера), балетмейстера (Михаила Фокина), декоратора (Николая Рериха), режиссера (Александра Санина) и балетной труппы<sup>475</sup>. На особое качество постановки, рожденное синтезом хореографии Фокина, актерского перевоплощения танцоров, «слияния оркестра с человеческими голосами», «поэтичной, просторной, дикой декорации Рериха», указывал в своей статье и Бенуа<sup>476</sup>. «Половецкие танцы так хороши, что я до боли стиснул руку Щербатова, с которым стоял рядом в проходе»<sup>477</sup>, — записывал Бенуа в дневнике после генеральной репетиции первого спектакля. А по итогам премьерного показа писал: «Буря аплодисментов и стоны восторгов покрывают финал половецких танцев, и, действительно, Фокин превзошел себя. Это черт знает что! Вылет бешеного Больма, и когда кончается — что-то непостижимое. Я весь трепещу каждый раз, хочется гикать, смешаться с танцующими, с ними носиться, припадать, прыгать, махать руками»<sup>478</sup>. В конце мая в дневнике Бенуа вновь пытался сформулировать суть эффекта, рождавшегося постановкой «Половецких плясок»:

Когда же выскакивали бешеные половчанки с Софьей Федоровой во главе, когда принимался неистовствовать дикарь — герой Больм, а вокруг них носились, прыгали и топтались десятки охваченных плясовым пьянством фигур, то театр исчезал, проваливался куда-то бесследно, а на месте его вырастала настоящая клокочущая жизнь, нечто стихийное, что охватывало зрителей и заставляло чопорную блазированную европейскую публику бесчинствовать и орать, как только бесчинствует наивный раек в Александринке<sup>479</sup>.

Вовлечение зрителя в театральное действо, исчезновение рампы, исчезновение границы между искусством и жизнью — все то, что уже стало, прежде всего благодаря теоретическим эссе Иванова, элементом модернистского дискурса о театре (искусстве) будущего, теперь обретало плоть и кровь, воплощалось в реальном театральном действе. Сложившийся теоретический язык находил свой объект.

Уже осенью 1909 года «Половецкие пляски» в хореографии Фокина были показаны в возобновленной постановке «Князя Игоря» в Мариинском театре. Бенуа отмечал в своем дневнике, что петербургская постановка была лишь «слабым отражением» парижской<sup>480</sup>. Однако этот приговор не слишком согласуется с рецензией Сергея Ауслендера, посвященной балетному номеру во втором акте оперы и помещенной все в том же первом номере журнала «Аполлон». Вполне вероятно, знание о парижском успехе довлело над молодым рецензентом; однако не менее довлело над ним то дискурсивное поле,



воздействие которого очевидно и в дневниковых записях Бенуа. Говоря о постановке как о «событии удивительном, знаменательном, трудно даже оценимом сейчас по важности», Ауслендер свидетельствовал: «...оно заставляет столь сдержанную, нарядную и холодную публику петербургскую позабыть всякую корректность, чуть ли не ломать кресла, вызывая маленького, теряющегося среди всей этой грандиозности Половецкого стана на Мариинской сцене, кудесника и мага в черном сюртуке — Фокина»<sup>481</sup>. Мотив «холодной/чопорной публики» (у Бенуа — французской, у Ауслендера — петербургской), которая теряет контроль над собственными эмоциями, подчеркивает способность постановки разрушать барьер между актерами и зрителями, вовлекая последних в действие. Отсюда и мотив «деструкции», учиняемой зрителями («чуть ли не ломать кресла») и тем самым удостоверяющей их вовлеченность. В поздних мемуарах Фокина эта вовлеченность описывается как реализация метафоры снятия барьера между зрительским залом и сценой: «После "Половецких танцев" публика, хлынувшая вперед, буквально ломала оркестровый барьер в театре "Шатле"»<sup>482</sup>.

Представляя читателям «Половецкие пляски», Ауслендер помещал новую постановку в контекст текущих дебатов о театре будущего:

Соединение невиданной силы, стихийной пламенности, какого-то вихря быстрых движений, диких скачков, подлинно-страстных жестов с строгой стройностью, с ни на минуту не забываемой образцовой дисциплиной балетного искусства делает эту постановку не

случайно удавшимся моментом, а новым достижением на том заманчивом, трудном пути, по которому идет театр.

Первое в современном театре выступление хора, поглотившего солистов, в роли самостоятельной, почти главной и подавляющей все остальное, является если уже не переворотом, то намеком, первым предупреждением возможности близкого огромного переворота во взаимоотношениях автора, актера, режиссера и хора, — переворота во всем искусстве театральном<sup>483</sup>.

Таким образом, новая эстетика балета, которую предлагает Фокин и которая, в частности, предполагает резкое возрастание роли кордебалета в балетном спектакле<sup>484</sup>, интерпретируется прежде всего как удовлетворяющая запрос на общее, «соборное», действие, сложное и слаженное одновременно. При этом его слаженность как будто рождается на глазах зрителя, генерируется самим танцующим «хором», который, взяв под свой контроль сцену, устремляется за границы сценического пространства и театральной условности:

Вот финал, где все линии строгого рисунка смешались в один, стройный все же, поток; настигая, овладевая, обгоняя, борясь, перепрыгивая друг через друга, — все, и женщины, и мальчики, и лучники, ринулись грозным прибоем в залу, разбившись о рампу, разбежались ручейками в сложных фигурах и снова соединились и еще с более яростным ликованием опять возобновили свое нападение, и если бы занавес на секунду запоздал,

казалось, не удержались бы они и вырвались бы в залу, на площадь, на улицы, побеждая и увлекая за собой все<sup>485</sup>.

Язык, прежде бывший теоретическим, становится языком непосредственного эмоционального переживания. В «хоровом действе» фокинских «Половецких плясок» видится прорыв в область искусства будущего. Спустя много лет Фокин в мемуарах будет подчеркивать, что «главная сила “Половецких танцев” не в центральной партии, а в ансамбле, который является не фоном, не аккомпанементом, а коллективным действующим лицом»<sup>486</sup>.

Однако, в соответствии с избранной дискурсивной стратегией, этот прорыв в будущее есть одновременно возрождение архаического. Ориентализированная музыка и танец «Половецких плясок» понимаются русскими интерпретаторами постановки как один из обликов национальной архаики, а то, что предметом изображения являются номинально отнюдь не «русские традиции», оказывается несущественным. «Важно не то, что сделало определенное племя, а поучительно то, что случилось на нашей великой равнине»<sup>487</sup>, — напишет в дни первого парижского «русского сезона» Николай Рерих, автор эскизов декораций и костюмов к дягилевской постановке «Половецких плясок» в Париже. Присвоение традиций народов, населявших в разные времена «великую равнину», будет еще одним способом решения вопроса о границах национального в империи. Неопределенность этих границ в настоящем опрокидывается и в прошлое; пространство империи, или его сердцевинная часть («великая равнина»), оказывается единым полем культурной

преемственности<sup>488</sup>. Свое наиболее полное воплощение этот подход к демаркации национального вскоре найдет в «скифстве», а затем в евразийстве.

Статья Рериха «Неонационализм» появляется всего десять дней спустя после парижской премьеры «Половецких плясок». Художник одновременно отмечает и неудовлетворительность понятия «неонационализм», и невозможность найти ему замену. «Вместо сокровища случайной нации народ начинает отыскивать клады земли», — пытается Рерих сформулировать причину своего недовольства самим понятием, в котором, по его мнению, должно было бы быть слово «земля»<sup>489</sup>. Культурная преемственность передается пространством, землей, а сменяющие друг друга или соседствующие друг с другом на этом пространстве племена в понимании Рериха всего лишь орудия этой преемственности.

По своим творческим интересам Рерих был, пожалуй, самым последовательным выразителем европейской эпохи «археологического бума» на русской почве<sup>490</sup>. Его увлечение национальной стариной соседствовало с творческой разработкой фантазий о «каменном веке», о доисторическом человеке, не несущем примет «племени». Интерпретации его творчества в критике постоянно осциллировали между указанием на древность, архаику вообще как на основную его тему — и закреплением за этой архаикой «национальных» смыслов. Так, Сергей Маковский еще в 1905 году совмещал обе интерпретации «тем» Рериха в своей заметке о нем: «Эта тема — человек былых времен, первобытный дикарь в своих доисторических лесах и долинах, забытая душа которого просвечивает во всем совершающемся в России. Художник идет к истинным источникам судьбы своего народа»<sup>491</sup>.

Отношение к Рериху в художественной среде раннего модернизма было скорее скептическим: его не считали «своим» и в силу его близости к академическому официозу (в 1901–1906 годах он был председателем Императорского общества поощрения художеств), и в силу непризнания в его эстетике новаторского начала. Александр Бенуа (который, как мы помним, в 1904 году отказался ввести Рериха в редколлегия «Мира искусства» даже в обмен на финансовую поддержку журнала Тенишевой<sup>492</sup>) впоследствии говорил о раннем Рерихе как о «бойком академическом ученике, пишущем “вкусные” пейзажи с фигурами праотцев, пригодные для официальной популяризации науки, для убора стен “исторических музеев”», «примитивные по сюжетам, но академические по выражению, произведения, навеянные, быть может, и очень горячими увлечениями, но не глубокими переживаниями»<sup>493</sup>. Объясняя далее свою былую неприязнь к Рериху, Бенуа отмечал: «...в старину я боялся Рериха, подозревая в нем одного из ненавистных мне “националистов”. <...> Не вполне еще осознав того, что ему нужно поведать миру, он “прислонялся” к славянофилам, к квасным патриотам»<sup>494</sup>. Активная популяризаторская и публицистическая деятельность Рериха, связанная с распространением знаний об археологических находках, также находилась в стороне от интересов раннего художественного модернизма.

В послереволюционной ситуации Рерих со своими вполне сформировавшимися представлениями о значении архаического для современности оказался неожиданно востребованным в лагере экспериментального искусства. В 1907 году журнал «Золотое руно» (№ 4) посвятил Рериху специальный

блок материалов: он включал статьи С. Маковского и А. Ростиславова и 26 воспроизведений его работ. Успех Рериха у французских критиков в 1906–1908 годах (о чем речь шла выше), вероятно, подтолкнул Дягилева к тому, чтобы привлечь его к сотрудничеству в «Русских сезонах». В январе 1909 года Бенуа посвятил Рериху свою еженедельную колонку в «Речи», в которой, хотя и подчеркивал неоднозначность своей оценки Рериха, выделял именно «плененность первобытностью»<sup>495</sup> как привлекательную для себя сторону его творчества: «Как к золотому веку, как к потерянному раю манят меня глубины доисторических эпох, царственная девственность природы, простой, дикий, но сколь жизненный и красивый быт наших предков-номадов, то безвозвратное утреннее здоровье человечества, рядом с которым даже Фидиева Эллада может казаться расслабленной и переслащенной»<sup>496</sup>. Бенуа, таким образом, интерпретировал эстетические установки Рериха в духе той программы, которая вскоре будет выражена на страницах «Аполлона», — программы «возрождения» как обращения к пластам древнего наследия, программы, провозглашающей идею красоты как первичную для искусства. Программную статью самого Рериха «Радость искусству», появившуюся за полгода до выхода первого номера «Аполлона», можно в этом смысле рассматривать как решающую теоретическую заявку на вхождение в мейнстрим текущих поисков художественного модернизма.

Статья открывалась перечислением тех путей, на которых современное искусство могло искать обновления:

Наше искусство очистим ли? Что возьмем?

Куда обратимся? — К новым ли перетолкованиям классицизма? Или сойдем до античных первоисточников? Или углубимся в бездны примити[ви]зма? Или искусство наше найдет новый светлый путь «неонационализма», овеянный священными травами Индии, крепкий чарами финскими, высокий взлетами мысли так называемого «славянства»? <...> Всех нас бесконечно волнует — откуда придет радость будущего искусства? Радость искусства — о ней мы забыли — идет. В последних исканиях мы чувствуем шаги этой радости<sup>497</sup>.

У Рериха звучит тот же мотив ожидания пришествия чего-то нового, который вскоре прозвучит в статье Бенуа в «Аполлоне». При этом у обоих авторов «новое» имеет своим источником «традицию», по тем или иным причинам оказавшуюся в небрежении. Однако если у Бенуа эта традиция определена однозначно (Античность), то у Рериха — это целый спектр традиций, объединенных противопоставлением «мертвым придаткам искусства, навязанным ему в прошлом веке» (403). При этом «неонационализм», которому Рерих вскоре посвятит свою одноименную газетную статью, толкуется в «Радости искусства» именно как путь к возрождению архаического *par excellence*: «Согласимся отбросить все узко-национальное. Оставим зипуны и мурmolки. Кроме балагана, кроме привязанных бород и переодеваний, вспомним, была ли красота в той жизни, которая протекала именно по нашим территориям» (404–405).

«Красота», «украшение», «декоративность» — это те ключевые слова, с помощью которых Рерих

связывает воедино панораму традиций, которую он разворачивает перед читателем. В этой панораме намеренно размывается граница между археологическими артефактами и произведениями искусства в современном смысле, а панэстетический ракурс, в свою очередь, отодвигает на обочину вопрос о национальной принадлежности традиции:

Чужда ли искусству животноподобная финская фантазмодория? Трудны ли для художественных толкований формы, зачарованные Востоком? Отвратительны ли в первых руках скифов переделки античного мира? Полно, только ли грубы золотые украшения полуизвестных сибирских кочевников? <...>

Мимо нас проходят пестрые финно-тюрки. Загадочно появляются величественные арийцы. Оставляют потухшие очаги неведомые прохожие... Сколько их! Из их даров складывается синтез действительно неонационального искусства. К нему теперь обратится многое молодое. В этих проникновениях — залог здорового, сильного потомства. Если вместо притупленного национального течения суждено сложиться обаятельному «неонациональному», то краеугольным его сокровищем будет великая древность, — вернее: правда и красота великой древности (413).

По Рериху, «неонациональный» тренд вбирает в себя все ипостаси древнего, архаического — и ту, что ассоциируется с узкой этнической традицией, и ту, что принадлежит разным культурным традициям



географического ареала, и ту, что понимается как общая человечеству вообще. Что же касается реконструкции «национального» как традиции этнической, то тут главной задачей художника-археолога становится возврат к первоисточникам через голову их интерпретаторов: «Настоящее понимание допетровской Руси испорчено. Чтобы вынести оттуда не петушиный стиль, чтобы не вспоминать только о дуге и рукавицах, надо брать одни первоисточники. Все перетолкования прошлого века должны быть забыты» (405). Именно пафос выведения «первоисточника» на сцену, пафос разрыва с унаследованными интерпретациями сближает Рериха с модернистами и определяет его роль как художника в дягилевских «Русских сезонах», сначала в постановке «Половецких плясок», а спустя четыре года — «Весны священной».

Если для Рериха сердцевиной актуальной древности оказывается «локальное архаическое» (прошлое территории), которое может и сужаться до этнически окрашенной архаики, и расширяться до древности общечеловеческой, то Лев Бакст, еще один художник, сыгравший значительную роль в формировании художественной программы дягилевской антрепризы, видит архаизм как феномен универсалистский, свойственный современной эстетике вообще. В своем рассуждении он затрагивает проблемы освоения архаического языка современным художником, равно существенные для всех флангов модернистского архаизма.

В сезоне 1909 года Бакст выступил как декоратор и художник по костюмам для балета «Клеопатра». Бенуа отмечал, что именно этот балет «делал лучшие сборы»<sup>498</sup>, и отказывался объяснять это лишь эротической составляющей спектакля<sup>499</sup>. Сравнивая

три главных балета этого сезона, Бенуа расставлял акценты следующим образом:

Если в «Половецком стане» мы удовлетворили аппетит парижан к первобытной свежести, к дикой смелости, если в «Павильоне» мы удовлетворили художественный мир в его увлечении болезненной переутонченностью XVIII века, то «Клеопатра» явилась оплотнившейся мечтой о ясной и здоровой красоте античного мира. А за последнее время как раз намечается несомненный поворот к древним. В живописи, в музыке, в поэзии, в танцах Дункан, в скульптуре Родена — всюду проглядывает эта мечта завязать порванные нити, снова найти доступ к той ныне непостижимой, а некогда живой красоте, которая пропитывала в древности весь мир, религию и обыденность, самые серые будни и самые царские праздники<sup>500</sup>.

В отличие от Бенуа и Рериха, Бакст не был ни критиком, ни эссеистом. Тем интереснее, что именно осенью 1909 года, после первого русского балетного сезона в Париже, он выступил с обширной статьей «Пути классицизма в искусстве», которая печаталась в ноябрьском и декабрьском номерах «Аполлона» за 1909 год. Притом что в своих идеях Бакст зависим, с одной стороны, от Бенуа, а с другой — от Вяч. Иванова, его статья интересна именно тем, что соединяет две линии аргументации, разрабатывавшиеся этими авторами. В терминах, сходных с Бенуа, Бакст сетует на губительность для искусства индивидуализма, «торжественно

провозглашенного четверть века назад как залог законности существования художника». Он указывает:

Принципом великих школ искусства, египетской, халдейской, ассирийской, греческой и ренессанса, было приближение художника к одному типу, идеалу, занимавшему тогдашнее воображение, и величайшею заслугою считалось слияние художника, достигшего совершенной формы, с последователями его, сверстниками, учениками, наконец, их потомством, всегда работавшими в одном направлении<sup>501</sup>.

Разрушение этого принципа Бакст относит именно к последней четверти века, что существенно отличает его от Иванова, который мыслит в категориях больших циклов и описывает их в понятиях скорее социокультурных, чем оценочно-эстетических, — как разные типы взаимодействия художника и аудитории. Тем любопытнее, что во второй части статьи Бакст прибегает именно к ивановской терминологии, говоря о движении современности к «детству нового, большого искусства» и связывает это движение с возвращением «на путь античного творчества»<sup>502</sup>. Подобно тому как Иванов видит в «келейном» искусстве подготовку эпохи торжества всенародного искусства, Бакст видит в современном эстетизме подготовку антиномичного ему вкуса: «Новый вкус идет к форме не использованной, примитивной; к тому пути, с которого всегда начинают большие школы — к стилю грубому, лапидарному» (50). Естественное родство, по Баксту, «новый вкус» обнаруживает с «детским пониманием формы,

детской манерой трактовать живописные сюжеты» (54). Современные художники, выразившие «искания, ведущие свой генезис от непосредственного, наивного искусства дикаря (народа), ребенка и архаического искусства» (56), — это Гоген, Матисс и Морис Дени, которым Бакст посвящает несколько абзацев. Неизбежной фазой движения к большому искусству оказывается однако «деланная грубость», «насильственный поворот нового искусства в сторону неуклюжести, резкой вульгарности и, фатально, неискренности» (58). Одновременно подстерегает художника и «испуганное отношение к совершенству античного искусства», этот «отблеск эстетизма» во взгляде на древнюю традицию (60). Преодолевая его, художник будущего должен вернуться к «грекам Периклова периода, к их воззрению на красоту в природе» (61). Первым в ряду природных объектов, красота которого должна будет формировать новый вкус, явится обнаженное человеческое тело, в формах которого «будут искать художники новое вдохновение» (61). Суммируя свои предсказания об искусстве будущего, Бакст отмечает:

Элементы недавней живописи — воздух, солнце, зелень; элементы будущей — человек и камень.

Будущая живопись сползет в низины грубости — от живописи теперешней, культурной, отымающей свободную волю исканий — в мало исследованные области лапидарного стиля (61).

Таким предстает у Бакста путь рождения «нового классического искусства» (61), новой большой «школы», которая будет оправданием современного

обращения к грубому примитиву и архаике. Один из мотивов рассуждения Бакста представляется особенно важным в контексте нашего анализа — мотив «деланной грубости», «насильственности» и «неискренности» как неизбежных черт в творчестве первого поколения художников, совершающих поворот к примитиву. Этот мотив будет то скрыто, то явно присутствовать в обсуждениях программы «Русских сезонов» как самими ее участниками, так и критикой.

В балетном репертуаре антрепризы Дягилева в ближайшие несколько лет получают воплощение различные версии архаического. Это будут балеты на сюжеты антично-мифологические («Дафнис и Хлоя», «Послеполуденный отдых фавна», «Нарцисс», «Мидас») и библейские («Трагедия Саломеи», «Легенда об Иосифе»), как и балеты, эксплуатирующие восточную экзотику («Шехеразада», «Ориенталии»). Некоторые из них войдут в историю хореографии и театрально-декоративного искусства. Однако лишь одна из этих архаизирующих линий окажется одновременно новой страницей в истории музыки, и это будет линия «русской» архаики.



## «Русский архаизм»

Первым намерением Дягилева по окончании сезона 1909 года было развитие в балетном репертуаре, с одной стороны, линии антично-мифологической, а с другой — ретроспективистской, связанной со старым мирискусническим интересом к эстетике русского XVIII века. Он заказал Морису Равелю балет «Дафнис и Хлоя», художником которого предполагался Бакст. Бенуа же он предложил заняться разработкой балета «Ледяной дом» по мотивам романа Лажечникова, посвященного временам Анны Иоанновны; в качестве композитора для балета Дягилев называл Федора Акименко. Сообщая Бенуа об этих планах в июне 1909 года, Дягилев оговаривался: «Если вся эта затея тебе не нравится — предложи что-нибудь другое, но, повторяю, тема прекрасная и в смысле костюмов можно закатить роскошь, к тому же все-таки необходимо не терять связь с Россией и ее историей»<sup>503</sup>. Интонация этих строк говорит о многом: русская тема для Дягилева — это пока что тема из российской истории (а не миф, не ритуал и не фольклор), да и само ее присутствие в репертуаре представляется данью необходимости (отчасти в связи с надеждой на государственную субсидию), хотя и обещающей эстетические находки. Между Дягилевым июня 1909 года и Дягилевым, который спустя пять лет будет наставлять молодого Прокофьева в преимущества «национальной» музыки

над «интернациональной», огромная дистанция.

Замысел «Ледяного дома» был отброшен, вероятно, самим Бенуа, и на его месте возникли замыслы, с одной стороны, «Шехеразады» и «Ориенталий» (стилизации экзотического Востока, таким образом, было отдано предпочтение перед стилизацией русского XVIII века), а с другой — «Жарптицы». Последний, как пояснял Бенуа летом 1910 года в своей колонке в «Речи», виделся «дирекции Дягилева» как ответ на назревший запрос на «настоящий русский балет», «русскую хореографическую сказку»<sup>504</sup>. Впрочем, разные участники проекта вкладывали в замысел этого балета разные смыслы. Для Бенуа, как мы видели, обращение к русской мифологии было вариантом обращения к мифу вообще: и античная мифология, и Нибелунги, и русская мифология были частью одной умозрительной парадигмы. Для Фокина, если верить его поздним воспоминаниям, основным соображением было включение в репертуар «балета из русской жизни или на тему из русской сказки»<sup>505</sup>; иначе говоря, как и Дягилева, его волновало сохранение в репертуаре «связи с Россией», но немаловажной представлялась сама по себе попытка внесения в русский балетный репертуар «национальной» темы, которая столь успешно в последние десятилетия внедрялась в репертуар оперный. Ввиду отказа Дягилева, по финансовым соображениям, включать оперные постановки в «Русский сезон» 1910 года наличие в репертуаре балета на русскую тему было особенно важно. В команде, взявшейся за разработку либретто, лишь для Алексея Ремизова русская народная мифология была областью давнего интереса, а ее введение в обиход «высокой культуры» — существенным компонентом авторской программы на



протяжении ряда лет. В позднейших воспоминаниях Ремизов отмечал: «При обсуждении постановки “Жар-птицы” я показал всю мою “Посолонь” с лешими, травяниками и водыльниками»<sup>506</sup>. Именно ремизовское видение русской демонологии легло в основу образов Кашеева царства в балете<sup>507</sup>. Бенуа подчеркивал особую роль, сыгранную Ремизовым в процессе работы над либретто:

Разработкой фабулы занялась целая, очень своеобразная, «комиссия», в которой приняли участие и Черепнин, и Фокин, и я, и Стеллецкий, и Головин, и несколько литераторов, среди которых неоценимые указания и материалы сообщил А. М. Ремизов, величайший знаток русской сказки, чудесный художник, прямо живущий в ней и говорящий о самых невероятных чудищах, как о своих хороших знакомых. Тон Ремизова много способствовал *оживлению* создания нашего балета, он дал нам какую-то внутреннюю веру в него и несколько смягчил то, что было в нашей работе искусственного (463).

«Искусственной», очевидно, представлялась сама работа с русским фольклором как материалом для современного балетного спектакля. Единственным опытом балета на русскую сказочную тему был до сих пор «Конек-горбунок» Ц. Пуни по сказке П. Ершова, от «пошлого трафарета» которого, по выражению Бенуа (462), создатели «Жар-птицы» хотели отойти. С точки зрения Бенуа, по итогам постановки, именно в этом они не вполне преуспели. Сюжетно балет получился «опять “сказкой для детей”, а не сказкой для взрослых», то есть не достиг той степени

убедительности, «чтобы можно было совершенно всерьез относиться к переживаниям героев, не свысока, не со смешком» (463). Утверждая, что сюжетные коллизии балета «как-то остаются чуждыми зрителям» (463), Бенуа, очевидно, экстраполировал собственное отношение к сюжету на «зрителей» вообще. И здесь, как представляется, проблема была не в фабуле балетного либретто. Теоретически рассуждая о том, что русский мифологический сюжет был бы хорош для современного балета, Бенуа действительно представлял себе русский миф в произведении современного искусства функционально аналогичным мифу античному или же древнегерманскому. «Все элементы для дивной хореографической драмы содержатся как в образной, так и в “психологической” стороне наших древних былин и сказок» (462), — пояснял Бенуа причины, побудившие его в 1908 году пророчествовать о балете на русскую мифологическую тему. Между тем реализация замысла «Жар-птицы» показывала, что представление «русского мифа» на сцене — именно с точки зрения самих создателей — не попадало в ту же нишу, что другие произведения архаизирующей модернистской эстетики. Оно выламывалось из этой ниши потому, что осознавалось как введение в сферу «высокой культуры» того, что ей прежде не принадлежало, и этот акт культурной трансгрессии сообщал фольклорному материалу не свойственную ему как таковому революционность.

На протяжении десятилетия посвятивший немало сил и пафоса борьбе с «националистами» в художественной сфере, Бенуа в своей риторике стремился оставаться западником, видящим в национальной архаике лишь еще один важный ресурс

или стимул для эстетического новаторства. Ресурс этот, однако, был «чужим» для большинства из тех, кто был вовлечен в проект, и ощущение «искусственности» (Бенуа) или «неискренности» (о котором писал Бакст в «Путих классицизма»), очевидно, возникало у многих участников. «По дороге, довольно мучительной, к осуществлению большинство из участников отпало» (463), — отмечал Бенуа, но для тех, кто остался, вероятно, именно напряжение между чуждостью материала и императивом его эстетической адаптации оказалось важным творческим стимулом. Императив этот, разумеется, исходил не от парижской публики, к вкусам которой впоследствии столь часто возводился. Этот императив, как мы постарались показать в предыдущем изложении, сформировался именно в контексте парадигматических сдвигов пореволюционной эпохи как требование новой культурной идентичности для образованного класса, основания которой надлежало заложить «новому искусству».

Отклики на парижские представления «Жар-птицы», появившиеся в русской печати вскоре после премьеры (она состоялась 12/25 июня), охотно упоминали благожелательные оценки французской критики<sup>508</sup>. Концептуально же наиболее завершенным отчетом о русском сезоне 1910 года в Париже, включая постановку «Жар-птицы», была статья Якова Тугендхольда в № 10 «Аполлона».

Отмечая эпохальный смысл русского сезона 1910 года, Тугендхольд варьировал мотив, прозвучавший за год до того у Бенуа: «Это был девятый вал той буйной волны, что бежит из России, навсегда прорвавшей плотину западно-европейского самодовольства и принеший с собой победу северных варваров над

Римом современности»<sup>509</sup>. При этом все элементы искусства «варваров», которые делали его столь привлекательным для современного Запада, возводились так или иначе к «коллективной» природе творческого акта, свойственной этому искусству и недоступной «индивидуализму» искусства западного. Так, в качестве причины того, что «сольный танец Дункан мог претвориться у нас в массовое действо», Тугендхольд называл «то хоровое начало, которое проникает собою всю русскую музыку, ту плясовую традицию, которая живет еще в русском народе»<sup>510</sup> (9). Подобно Маковскому за пять лет до того (см. цитату на с. 59), Тугендхольд указывал на уникальную сохранность народных традиций в России, где «еще не замерли звуки народных песен, где еще не увяли цветы народного мифотворчества» (9). При этом синкретизм песни и пляски в народной традиции предопределял, по Тугендхольду, направление поисков современной хореографии «в сторону воскрешения национально-культовых танцев вообще» и выводил ее «из тупика классических па на широкую и не имеющую конца дорогу Дионисийской традиции» (11). Тугендхольд настаивал, что «хороводное начало русского быта, эта исконная слитность русской песни-пляски, столь противоположная “культурной” дифференциации Запада, создало объективную возможность завершения не завершенной Вагнером мечты о Gesamtkunstwerk'e», которую критик понимал как мечту о «синтезе искусств» (11-12). Исключительная роль ансамбля в дягилевских балетных постановках рисовалась далее Тугендхольдом как имеющая ближайший аналог «в Дионисийских хороводах, в первичных греческих плясовых ансамблях, где мимика органически сливалась с пластикой, где лишь общее упоение

объединяло *индивидуальные* вариации каждого танцора» (15). Таким образом, резюмировал критик, из «аксессуара аристократического образа правления» новый русский балет сделался искусством поиска «утраченного хорового динамизма», «художественным чаением всенародного и ритмического жизнетворчества, опережающим косное бездействие сегодняшней жизни» (15). Способность искусства обращаться к утраченным традициям человеческого коллектива и, впитав знание о них, обгонять жизнь в достижении целей этого коллектива, оказывалась в центре картины, нарисованной Тугендхольдом, что сближало его с другими теоретиками и критиками модернистского лагеря. Несколько ниже, говоря о русской живописи, критик вновь подчеркивал, что «вобрав в себя технические завоевания Запада», она, «выросшая среди дисгармонии жизни», не может ограничиться задачами чисто эстетическими и «мечтает о преображении всей действительности волшебною силою красок» (19).

Как и в хореографии, в художественном оформлении Тугендхольд выделял «коллективное» начало, стоящее за достижениями дягилевской антрепризы. Объявляя парижские постановки «продуктом неведомого на Западе сотрудничества художника и режиссера» (16), Тугендхольд так обобщал причины расцвета театрально-декоративного искусства в России в целом: «Это объясняется не тем, что у нас нашлись Мамонтов и Теляковский, пригласившие художников на сцену, но тем, что русское искусство по природе своей — *искусство синтетическое, а не аналитическое, претворяющее, а не творящее, — искусство дружных достижений, а не одиночных дерзаний*» (19).

Преодоление индивидуализма во имя нового синтеза, о котором теоретизировали Иванов, Бенуа и другие представители модернистского круга как о задаче искусства будущего, по Тугендхольду, оказывалось уже достигнутым в дягилевских спектаклях. Русское искусство, прошедшее через эпоху открытости чужому влиянию и столь многим обязанное Западу, обрело наконец способность к рождению собственного стиля, явленного в дягилевских постановках:

Но, несмотря на весь космополитизм нашего искусства, уже белеет первый камень этого чаемого стиля: русский архаизм. Народ, бывший раньше объектом художнического жаления, все более и более делается субъектом художественного стиля. К его неизсякшему живому руднику [роднику?] вернулась музыка, возвращаются живопись и (как мы уже говорили) хореография. «Жар-Птица», этот балет, основанный на славянском мифе, эти танцы, переходящие в народный пляс, эта музыка, пронизанная народными мелодиями, эта живопись (А. Головина), златотканная старинными узорами (и даже слишком узорная и «пряничная»), — не есть ли это последнее достижение нашего искусства? Перед нами не официальные Стасовские петушки и даже не показательный балет-дивертисмент Festin, не патриотическое выявление «национального лица», а серьезная тоска по вольной стихии народного мифотворчества... (21)

«Русский архаизм», в основе которого лежит, по формулировке Тугендхольда, превращение народа в

«субъект художественного стиля», предстает в устах критика фактической реализацией теоретических постулатов о мифотворчестве как пути к всенародному искусству. «Тоску по вольной стихии народного мифотворчества» Тугендхольд находит и на параллельно проходящей в Париже выставке русских художников: и Рерих, и Петров-Водкин, и Кустодиев, и Стеллецкий, и Крымов, и Головин оказываются представителями традиции, которая теперь осмысливается как национально неповторимая. Сравнивая эту выставку с выставкой, организованной Дягилевым и Бенуа в 1906 году, Тугендхольд акцентирует внимание именно на контрастности их рецепции:

На русской выставке 1906 года бросалось в глаза прежде всего западное влияние: при виде Сомовских женщин и Версальских уголков французская критика с гордостью убеждалась в экстенсивности французской культуры, в произведениях же Рериха и Врубеля видела лишь курьезы и аномалии. Теперь этого не могло быть. Теперь русские художники приехали в Париж не как ученики, сдающие экзамен, но как равные к равным, а в смысле театральной живописи — и как учителя (22-23).

Соответственно, и эстетическая близость русских художников к художникам западным уже понимается не как вторичность (как это было в 1906 году), а означает общую принадлежность к единому, «сверхличному» началу стиля:

Критик *Indépendance Belge* не совсем далек от истины, когда высказывает на первый взгляд

парадоксальную мысль, что декорация Коровина к «Руслану», изображающая «isba russe», могла бы быть подписанной Ван-Гогом, а Камилл Моклер не так уж ошибается, когда заявляет, что ночная декорация А. Бенуа к «Сильфидам» достойна Уистлера, этого живописца «Ноктюрнов». Но это отнюдь не значит, что указанные художники «подражают» Ван-Гогу и Уистлеру; это значит лишь, что ван-гоговское и уистлеровское начала, преломившись через призму русской души, претворились в нечто сверх-личное, приемственное, монументальное (19).

Очерк «русского сезона» 1910 года у Тугендхольда между тем обходится практически без упоминания музыки. Действительно, говоря о балетных постановках, он говорит о хореографии и театральном оформлении; упомянув в начале статьи о том, что музыка Стравинского к «Жар-птице» «имела огромный успех у дебюссистов», а сам прежде неизвестный композитор был признан «одним из лучших представителей современной русской школы», Тугендхольд тем не менее резюмирует, что «в музыкальном отношении сезон этого года оказался слабее прежних» (6). Бенуа, напротив, полагает, что «если в чем другом “Жар-птица” еще не вполне то, о чем мечталось, то по своей музыке — это уже сразу достигнутое совершенство»<sup>511</sup>. Мы имеем дело с индивидуальными субъективностями двух художественных критиков, суждения которых о музыке в целом поверхностны и несамостоятельны; вне зависимости от разности оценок, самое место, отводимое музыке в их впечатлениях от сезона, невелико.



Ричард Тарускин в своей обширной монографии о Стравинском подчеркивает, что именно встреча с кругом Дягилева подтолкнула Стравинского на путь «фольклоризма», на который он, вероятно, вообще бы не ступил, сложись все иначе. В тот момент, когда композитор получил заказ на музыку к «Жар-птице», отмечает исследователь, он работал над оперой «Соловей», в совершенно иной музыкальной эстетике<sup>512</sup>. Это, безусловно, справедливо, однако не стоит преувеличивать степень понимания самим Дягилевым и его ближайшим кругом тех эстетических задач, которые сопряжены были с поворотом к «русской теме» в балетных постановках. Как мы видели, ключевые фигуры этого круга за предшествующие несколько лет прошли сложный путь от решительного противопоставления западной русской традиции «национальному направлению» до установки на инкорпорацию «народной» традиции в собственный эстетический проект. Как именно плоды такой инкорпорации могут выглядеть, не знали ни Дягилев, ни Фокин, ни Бенуа, ни Бакст, ни Рерих. Не знал этого, конечно, и Стравинский. Он оказался в кругу Дягилева именно в момент наибольшей неопределенности и неуверенности группы в судьбе эксперимента, ею затеянного. Шансы балета по мотивам русской сказки на успех никто не брался оценить. Сочинение музыки было поручено молодому композитору, потому что все более именитые (Черепнин, Лядов, Глазунов) отказались от предложения Дягилева. Тем не менее взгляд на «Жар-птицу» как на продукт, предназначенный для «экспортной кампании», как на балет, который «никогда не был бы написан для русской аудитории»<sup>513</sup>, противоречит всему, что мы знаем о развитии «национального направления» в

русском модернизме. Запрос на «настоящий русский балет» сформировался внутри модернистского художественного сообщества в России; наличие площадки для его показа во Франции было лишь стимулом для скорейшей реализации проекта. Хорошо известно, что Дягилев рассчитывал показать постановки своей антрепризы на русской сцене; то, что этого не случилось, связано не с отсутствием аудитории для подобных спектаклей в России, а с особенностями репертуарной политики дирекции Императорских театров, многолетней враждой между главой дирекции В. А. Теляковским и Дягилевым, неудачами в переговорах Дягилева с театральными площадками, не подведомственными Теляковскому<sup>514</sup>, а также с более частными обстоятельствами.

Стереотип отношения к «русским» балетам дягилевской антрепризы как к «экспортным продуктам» сложился в 1910-е годы именно во враждебной Дягилеву и Стравинскому русской музыкальной критике. Сама эта враждебность была неслучайной и была связана со спецификой места, которое отводилось народной мелодии и народной теме в русской классической музыке предшествующего периода. Прежде чем обратиться к рецепции ранних балетов Стравинского, остановимся на этом чуть подробнее.

Как показали Тарускин и Марина Фролова-Уокер, перипетии, которые претерпело понимание национального элемента в музыке на протяжении деятельности поколения «Могучей кучки», привели к жесткому закреплению определенной музыкальной идиомы для передачи народной мелодии в классической музыке и к эксплицитному отрицанию допустимости внедрения в эту музыку живой

народной мелодии<sup>515</sup>. В свой поздний период Н. А. Римский-Корсаков особенно скептически относился к идее «русской музыки», к идее национальной музыкальной идиомы в классической музыке вообще<sup>516</sup>, и этот скепсис, очевидно, передавался его ученикам в Петербургской консерватории. В конце XIX и в первое десятилетие XX века, когда в изобразительном искусстве, в архитектуре, а затем и в литературе шел активный поиск новых путей включения народной традиции в современное искусство, в русской музыке происходила консервация вкуса в том, что касалось репрезентации народного элемента, а музыкальное новаторство шло по линии «денационализации» музыкальной идиомы. Между миром классической музыки и миром русской музыкальной этнографии контактов практически не было.

Александр Кастальский, духовный композитор и хоровой дирижер, а также один из ведущих знатоков народного пения в этом поколении, писал в начале 1912 года:

Получая еще на школьной скамье некоторое, хотя и смутное, представление о народной поэзии, знакомясь кое-где на выставках кустарного производства с народной фантазией в области других искусств (орнамент, утварь и проч.), наконец, имея перед собой кое-где образцы народного строительства в виде старых храмов, иногда в виде подделок под национальный вкус, — в области народной музыки наше общество, наша «интеллигенция», увы, довольствуется смакованием репертуара разных Плевицких, Каринских или просто цыганщиной, где с забавным апломбом

отмечает «старинные песни»... В лучшем случае наша публика имеет возможность изредка слышать исконные народные мелодии кое-где в наших русских операх и оркестровых пьесах, но в обделке, гармонизациях (за исключением хора поселян в последнем акте «Игоря»), мало имеющими общего с народной манерой сопровождения.

Конечно, велика заслуга наших корифеев в этой области; гениальное чутье, если можно так выразиться, Глинки, Балакирева, Бородина, Римского-Корсакова, частью Чайковского, а особенно Мусоргского, — раскрыло нам кой-что из народной музыкальной души, но обыкновенно это — только отдельные щепотки, горсточки, тотчас же засыпаемые целыми кучами обычного или даже необычного музыкального европеизма. В том то вся и суть, что мелодия, напев общеевропейские, конечно, отлично связываются и с обычной музыкальной отделкой; народные же русские исконные песни, которые ухо привыкло слышать в той же обделке, становятся почти неузнаваемыми при исполнении их народными певцами, артистами; они не так располагают голоса, дают совсем другие аккорды, у них есть свои излюбленные повороты, свои окончания, зачастую поражающие необычностью и удивительною свежестью и непосредственностью. И вовсе не надо быть специалистом-музыкантом, чтобы заметить эти особенности, отсутствующие в обычно слышимой нами музыке «культурной»<sup>517</sup>.

Отдавая дань деятельности русских композиторов

последнего периода, стремившихся адаптировать народные мелодии к вкусовым требованиям и композиционным правилам классической музыки, Кастальский заострял внимание на существенных искажениях, которым при этом подвергался фольклорный материал. Со времени выхода первого тома труда Ю. Н. Мельгунова «Русские народные песни, непосредственно с голосов народа записанные» (1879), этнографы-музыковеды говорили о полифонии (или гетерофонии) — одновременном звучании основного напева и подголосков — как характернейшем свойстве традиционной русской хоровой песни, в которой «каждый отдельный голос представляет из себя самостоятельную, законченную и в музыкальном отношении интересную мелодию»<sup>518</sup>. Фольклорная полифония между тем игнорировалась записями народных песен в XIX веке, фиксировавшими лишь основной напев. Другие особенности мелодического строя, гармонии и ритма народной песни также зачастую корректировались в переложениях этой музыки для современной аудитории. Римский-Корсаков, не принимавший метода Мельгунова и скептически относившийся к его выводам, в своих поздних воспоминаниях охарактеризовал его как «сухого теоретика и составителя варварского сборника русских песен»<sup>519</sup>. Включение этой «варварской» традиции в культурную музыку представлялось ему немыслимым.

Записи народного пения, сделанные с помощью фонографа видной последовательницей Мельгунова, Е. Э. Линёвой, в отличие от работы ее предшественника, попали на куда более благоприятную почву: они воспринимались в контексте быстро меняющегося отношения к народным традициям, принесенного первой русской

революцией<sup>520</sup>. Тарускин доказывает, что Стравинский знакомился с принципами музыкального строя народной песни в том числе и по этим изданиям, хотя точная датировка его первого знакомства с ними не документируется прямыми свидетельствами, и что значение этого знания для его музыки, начиная с «Петрушки», только возрастало на всем протяжении 1910-х годов<sup>521</sup>. Питер ван ден Тоорн, с которым имплицитно полемизирует Тарускин, напротив, указывает, полагаясь отчасти на поздние свидетельства Стравинского, что того не занимал вопрос аутентичности его музыкальных фантазий на «русскую тему» и что он не изучал сколько-нибудь систематически народное пение, включая фольклорную полифонию<sup>522</sup>. На наш взгляд, непримиримую противоположность этих суждений может снять прояснение понятия «аутентичность» применительно к модернистскому эксперименту с народными традициями. Как мы видели в главе 3 (с. 164–165), теоретизирование на эту тему в литературном лагере, распространившее затем свое влияние за его пределы, снимало вопрос об аутентичности «национального стиля», каким его знали протомодернистские течения и ранний модернизм. Если понимать аутентичность, как понимают ее этнографы, то вопрос об аутентичности фольклорного субстрата у Стравинского так же мало уместен, как вопрос об аутентичности стихотворений Городецкого, включая те, на которые Стравинский написал две песни. Куда более актуальным является вопрос о том, что в музыке Стравинского могло восприниматься как знак аутентичности или же как знак разрыва с «условностью» (неаутентичностью) некоторой предшествующей традиции в том контексте, в котором впервые исполнялись и

воспринимались его «русские» балеты.

Позволим себе аналогию. Поводом для процитированной выше заметки Кастаньского стали «крестьянские концерты», которые в 1912 году, второй год подряд, устраивал в Москве М. Е. Пятницкий<sup>523</sup>. Эти концерты были новым словом в деле публичного представления народного пения. Если на этнографических концертах, устраивавшихся прежде, как правило, выступали музыкальные этнографы и певцы с профессиональной подготовкой<sup>524</sup>, то идея Пятницкого состояла в том, чтобы убрать фигуру посредника между народной традицией и современной городской публикой. В 1911–1914 годах он организовал десять концертов на разных площадках в Москве<sup>525</sup>, на которые привозил непрофессиональных певцов-крестьян из нескольких великорусских губерний, прежде всего Воронежской. Одним из аспектов хорового народного пения, который эти концерты демонстрировали, была полифония. На фоне других ревайвалистских инициатив, связанных с народной музыкой<sup>526</sup>, будь то создание оркестров народных инструментов или народных хоров под управлением профессиональных музыкантов, подход Пятницкого был радикальной новацией, поскольку выводил на сцену нового «гаранта» аутентичности.

Стравинский концертов Пятницкого слышать не мог, но вести о них до него могли доходить. Не мог он, разумеется, и предложить то же решение проблемы аутентичности, которое предложил Пятницкий. Опыты последнего в контексте разговора о стремительной эволюции Стравинского являются лишь синхронным примером парадигматического сдвига в подходе к репрезентации фольклорного материала, в случае Стравинского — в подходе к его

инкорпорации в современную музыку. За год, прошедший между премьерами «Жар-птицы» (1910) и «Петрушки» (1911), Стравинский находит музыкальную идиому, которая, как показывают отзывы, воспринимается именно как декларация нового типа аутентичности.

Когда Стравинский получил заказ на «Жар-птицу», никто в кругу Дягилева не мог предложить ему новых музыкальных ориентиров. Соответственно ориентиром по умолчанию оставался Римский-Корсаков, и это вполне устраивало Дягилева: областью новаторства полагалась хореография и художественное оформление, а вовсе не музыка. Тарускин убедительно продемонстрировал зависимость партитуры «Жар-птицы» от опер Римского-Корсакова<sup>527</sup>. Именно как еще одну реинкарнацию «русской школы» восприняли эту музыку и современники. Николай Мясковский, написавший детальный и в высшей степени доброжелательный разбор опубликованного клавира «Жар-птицы», подытожил свое впечатление следующим образом:

Что можно сказать, проследив весь балет, сцена за сценой? Какое богатство изобретения, сколько ума, темперамента, таланта, какое замечательное, редкое произведение!

Но согласиться с утверждением А. Бенуа, что эта музыка гениальна<sup>528</sup>, несмотря на горячее желание, все же нельзя: чего-то недостает, и ответ напрашивается сам собой: недостает самобытности. Та иглистость, бодрость, редкая в современном музыканте радужность, выделяющая Стравинского из ряда его чрезвычайно талантливых сверстников,



дает ему право считаться прямым наследником Н. А. Римского-Корсакова и в связи с прочими его качествами дает залог еще большего расцвета его крупного таланта; но самая сущность его музыкального материала не имеет пока печати ярко выраженной индивидуальности<sup>529</sup>.

Всего два месяца спустя Мясковский уже писал рецензию на партитуру «Петрушки» по корректурным листам еще не вышедшего нотного издания, и она резко контрастировала с предыдущим отзывом. Автор, как представляется, вполне осознанно выделял в качестве главной темы рецензии отсутствие аналитического языка для разговора о новой балетной партитуре как о художественном феномене. Рецензия открывалась вопросом «Художественное ли произведение “Петрушка” Стравинского?» и признанием рецензента, что он не знает ответа на этот вопрос:

Да, не знаю. Можно ли назвать художественным произведением жизнь? Вот эту самую жизнь, что шумит вокруг нас, то негодует, то радуется, то плачет, то неистовствует, то течет плавной широкой струей. А «Петрушка» — это сама жизнь. Вся музыка его полна такого задора, свежести, остроумия, такого здорового неподкупного веселья, такой безудержной удали, что все эти нарочитые пошлости, тривиальности, этот постоянный фон гармонии не только не отталкивает, но, напротив, еще более увлекает, точно вы сами в снежно-солнечный сверкающий масленичный день со всем пылом

молодой свежей крови втесались в праздничную, веселую, хохочущую толпу и слились с нею в неразрывное ликующее целое.

Да, это сама жизнь, и, поскольку это так, все наши жалкие будничные мерки художественности, хорошего вкуса и т. п. кажутся такими ненужными, такими вялыми и бескровными, что, точно почувствовав чумное дыхание, бежишь подальше от этой трясины для всего живого и очертя голову бросаешься в радостный вихрь подлинной жизни, этого, говоря уайльдовским парадоксом, истинного искусства<sup>530</sup>.

Мотив снятия музыкой «Петрушки» границы между искусством и жизнью родственен уже знакомому нам мотиву разрушения барьера между актерами и зрителями в сценическом действии: и в том и в другом случае трансгрессия выступает как знак разрыва с прежней системой условностей, в данном случае — с привычной эстетической идиомой «серьезной» музыки. Уподобление произведения «самой жизни» — и есть реакция на него как на носителя нового типа аутентичности. Отсюда терминологический кризис в русской музыкальной критике, который вызывает появление балета.

В отзывах негативных этот кризис не менее очевиден, однако вместо сравнения музыки «Петрушки» с «самой жизнью» в них доминирует квалификация ее как «не музыки». Яркий пример такого отзыва — рецензия на партитуру «Петрушки» Леонида Сабанеева, представителя того лагеря в русской музыкальной критике, который на протяжении ряда лет будет создавать образ Стравинского как композитора, обязанного своей

репутацией «моды на русскую музыку в Париже», где «пришлись по вкусу русские “варвары”»<sup>531</sup>. «Музыка “Петрушки” — только приблизительно может быть названа “музыкой”», — декларирует Сабанеев. Он подчеркивает, что талант Стравинского «не непосредственный, а “умышленный”», что «в его творчестве почти все — от оркестровой нарочитой колоритности и до гармонических пряностей — все головное, все придуманное, все сделанное работой ума, рассчитывающего и обдумывающего, но не вдохновенного, ни на минуту не соприкасающегося с темной и таинственной стихией настоящего “творчества”»<sup>532</sup>. Имея в виду дезавуировать утверждения Мясковского о музыке «Петрушки» как выражении «самой жизни», Сабанеев последовательно отвергает тот эксперимент в области музыкальной эстетики, который является ключевым в этом балете: внедрение в музыкальную ткань узнаваемых мелодий народных песен<sup>533</sup>, на фоне оригинальных опытов в области гармонии и тональности, опирающихся, в частности, на фольклорную полифонию (гетерофонию)<sup>534</sup>. «Музыкальная хореографическая стилизация “улицы”», как определяет для себя замысел балета Сабанеев, есть задание по существу своему «антимузыкальное», и хотя оно «выполнено в совершенстве», но будучи ложным по самой своей сути, заслуживает лишь порицания как «грандиозный кунштштюк»<sup>535</sup>. В качестве финального аккорда своего отзыва Сабанеев сетует, что обложка изданной партитуры не украшена «билибинской виньеткой в “истинно русском стиле”»<sup>536</sup>, замечание, призванное усилить pejоративную интонацию отзыва.

В тоне и замечаниях Сабанеева мог бы узнать свой пафос прежних лет Бенуа — пафос охранения русско-

европейской художественной традиции от инфильтрации «русского стиля», понимаемого как нарочитая национальная экзотика. Теперь Бенуа был соавтором либретто и художником-декоратором балета, который сам он называл «балетом-улицей» и в замысле которого подчеркивал ретроспективистскую ностальгию по масленичным гуляниям и балаганам, этим «сборищам деревенского веселья в городе», куда «барские дети» поколения Бенуа «приходили “учиться России”, сами того не сознавая»<sup>537</sup>. Другой художественный критик, Яков Тугендхольд, годом ранее увидевший в «Жар-птице» обещание нового аутентично национального стиля, «русского архаизма», приветствовал новый балет Стравинского, достоинства которого напрямую связывал со способностью композитора «претворить в себе коллективную душу русского народа». Особенная «цельность» балетного спектакля виделась ему производной от идиосинкразической передачи в нем национального начала:

...несмотря на все варварское разноголосие оркестра, на всю цветистую и дикую пестроту костюмов, на кажущийся диссонанс интимной «Блоковской» драмы марионеток с грубым фоном пьяной масляницы, — здесь чувствуется какая-то бесконечно-родная, глубоко-русская гармония, какая-то лишь нам одним свойственная смесь наивного варварства с утонченностью<sup>538</sup>.

Существенный разрыв между реакцией художественной и музыкальной критики на работу с материалом народной культуры в «Петрушке» очень показателен. Десятилетие критических баталий и

теоретизирования о «национальной традиции» в художественной критике не прошло даром: в ходе этих полемик вырабатывался критический язык и даже могли сближаться позиции изначально противоположных лагерей. Как отмечалось выше, музыкальная среда, как и музыкальная критика, практически не была задета подобными дискуссиями. С появлением «русских» балетов Стравинского фаза полемик вокруг модусов репрезентации народной традиции в современной музыке только начиналась.

Сам Стравинский, работая над «Петрушкой», отдавал себе отчет в том, что новое направление, принятое его творчеством, входит в противоречие с эстетическими верованиями его петербургского круга. В его январском письме 1911 года к А. Римскому-Корсакову, написанном вскоре после краткосрочного приезда в Петербург для консультаций с Бенуа и Дягилевым о работе над музыкой к балету, парадоксально соседствуют два мотива. Первый передает творческую увлеченность задачей «перевода» низовой повседневной культуры на язык современного экспериментального искусства: «Последний акт складывается интересно; непрерывные быстрые темпы, мажоры отдают какой-то русской снедью — щами, что ли, потом, сапогами (бутылками), гармошкой. Угар! Азарт!»<sup>539</sup> Второй связан с ощущением ускользающей из-под ног почвы взаимопонимания с коллегами по цеху. Он отмечает «тлетворную односторонность» в суждениях Михаила Гнесина о «“рефлексах” на русскую музыку» в «Петрушке». Эта односторонность, по словам Стравинского, подобна той, которой страдают «известные нам мнения о русском стиле Рериха, Билибина, Стеллецкого, когда их сравнивали с Репиными, Перовыми, Прянишниковыми,

Рябушкиными». Концовка письма оказывается неожиданно резкой и констатирует дистанцию, образовавшуюся между ним и его петербургским музыкальным кругом, причина которой, как уже отмечал Тарускин<sup>540</sup>, отказ самого Стравинского от некогда общего для них «школьного» эталона: «И почему к моим сочинениям надобно подходить с консерваторским аршином. Да, верно, потому, чтобы меня бить им по черепу. <...> Скоро и ты так заговоришь. Начал за здоровье, а кончил за упокой. Извини»<sup>541</sup>.

Насколько пророческим было предположение Стравинского о мнениях его давнего друга и начинающего критика по поводу музыки «Петрушки», выяснилось спустя два года. В начале 1913 года фрагменты «Петрушки» впервые прозвучали в России в исполнении оркестра под управлением С. Кусевицкого (23 января в Петербурге и 30 января в Москве). Отзыв А. Римского-Корсакова на петербургский концерт был неумолим:

На этой вещи и пресекся исторический ход развития русской музыки. Напрасно толкуют, что Стравинский — «представитель того направления, идеалы которого завещаны Римским-Корсаковым» (из объяснений, приложенных к программе). Вместо подлинной народности здесь сознательный и утонченный псевдо-национализм («*faux russe*»); вместо той формы художественного синтеза, в котором гегемония принадлежит музыке, углубляющей и одухотворяющей элементы зрелища, здесь все от начала до конца зрелищно; здесь музыка становится почти видимой и осязаемой; вместо фантастики, уходящей корнями своими в

народные поэтические воззрения на природу, здесь фантастика чисто театральная, кукольная и, если можно так выразиться, бумажная<sup>542</sup>.

С одной стороны, в этом отзыве очевидно неприятие критиком новой экспериментальной эстетики в целом. Он последовательно отвергает все, что является отступлением от наследия поколения кучкистов, а ближе к концу своей заметки высказывает свои худшие опасения: «Впрочем, кто знает, не представляет ли “Петрушка” прелюдии к своего рода *музыкальному футуризму*? Если да, то, пожалуй, лучше бы ему и на свет не родиться!» С другой стороны, на этом общем фоне закрепляется связь между музыкальным новаторством определенного толка и тем, что автор считает ложно-национальным стилем, — дающим в итоге произведение, в котором «русская “сивуха” <...> слишком явно сдобрена “французскими духами”»<sup>543</sup>.

Собственно, начиная именно с реценции «Петрушки» и именно в критике, враждебно настроенной к Стравинскому, происходит стигматизация новаторских приемов в области гармонии и музыкального ритма как «варварских» и «ложно-национальных». Музыкальная же критика, симпатизирующая Стравинскому, не владеет языком для разговора о «русской» музыкальной теме в балете, подобным тому, что сложился к этому времени в критике художественной. Соответственно, ее внимание сосредотачивается на музыкальном новаторстве как таковом, а разговор о «русском» субстрате балета оказывается возможен лишь как полемика с «чужим» голосом и языком. Так, откликаясь на тот же концерт, Вяч. Каратыгин перечисляет элементы эстетики «Петрушки», которые

он полагает наиболее неприемлемыми для критиков балета:

По общему стилю музыки, тесно связанному с характером сюжета <...>, «Петрушка» являет собою художественный «лубок». И можно предчувствовать, что именно за это «Петрушка» должен подвергнуться нападкам очень многих «серьезных» музыкантов. Допустимо ли, в самом деле, чтобы музыка опускалась до «лубка», чтобы элементы простонародных песен, мелодии, разыгрываемые шарманками и гармониками, разрабатывались в «настоящем» балете и даже клались в его основу?<sup>544</sup>

Противопоставляя свою позицию позиции тех, кто критикует Стравинского за тематический выбор и его стилистические решения, Каратыгин указывает, что «не может быть никакого принципиального ответа на подобные вопросы» и что его высокая оценка «Петрушки» связана не с пристрастием к «лубку», но с уникальным результатом, которого достигает композитор: «У Стравинского мелодии нарочито “вульгарные”, а вышло изумительное создание настоящего искусства, благодаря выдержанности стиля, благодаря необыкновенному остроумию гармонических и оркестровых приемов разработки»<sup>545</sup>.

Владимир Держановский, откликнувшись на московский концерт, вообще игнорирует «русскую тему» балета, развивая в своем отзыве мотив, знакомый нам по рецензии Мясковского:

Первое знакомство с «Петрушкой»



производит впечатление ошеломляющее. Кусок жизни, зафиксированный в звуках, ослепляет сразу яркостью, звенящим юмором, текучим гулом, вихрем несущихся и внезапно меняющихся красок. Первые моменты звучание производит впечатление почти зрительных ощущений, и этот неожиданный и блистательный калейдоскоп даже может сбить непривычного слушателя, равно как и педанта, который услышит (или увидит) здесь набор нестерпимых гармонических и инструментальных красок с безудержной щедростью, точно себе на забаву, раскрываемых композитором<sup>546</sup>.

Уход от традиции вновь концептуализируется как приближение к «жизни», к ее вещественности (зримости), притом что сюжетным центром этой «жизненности» является история кукол-марионеток, «отрезанных от мира действительности». Само оживление неживого и есть для Держановского эффект радикального музыкального новаторства: «Конечно, с точки зрения школьной <...> здесь бездна “неправильного” (!), изощренного, “извращенного” (например, в лейтмотиве Петрушки одновременное звучание *C* и *Fis*), беззаконного и т. д. Но — тем хуже для “законов” и для “законников”: живое подлинное искусство сметает их со своего пути и победно идет вперед»<sup>547</sup>.

Известно, что первая реакция Прокофьева на музыку «Петрушки» была весьма критичной. Он впервые отправился в Европу в 1913 году, и одной из целей его поездки был просмотр дягилевских спектаклей в Париже. Опоздав на премьерные показы «Весны священной» (их было пять с 29 мая по 13

июня), как и на дававшиеся лишь в мае представления «Жар-птицы», Прокофьев — из балетов Стравинского — увидел лишь «Петрушку». С некоторым запозданием фиксируя в дневнике свои впечатления, он писал:

Я очень интересовался этим, еще не проникнувшим в Россию балетом и пришел его слушать с величайшим любопытством. Сценическая его часть меня привела в восторг, инструментовка тоже, остроумие тоже — мое внимание ни на минуту не ослабевало, так все это было занято; но музыка... Я о ней много думал и решил, что она все-таки ненастоящая, хотя и есть явно талантливые места. Но Боже, какая уйма рамплиссажу, не нужной музыки для музыки, а нужной для сцены<sup>548</sup>.

В сходных терминах говорил Прокофьев о своих впечатлениях в письме к Мясковскому, произнося весьма суровый итоговый приговор Стравинскому: «Он в самых интересных моментах, в самых живых местах сцены пишет *не музыку*, а нечто, что могло бы блестяще иллюстрировать момент. Это нечто есть не что иное, как рамплиссаж. Но раз он в самых ответственных местах не может сочинить музыки, а затыкает их чем попало, то он музыкальный банкрот»<sup>549</sup>. Прокофьев, разумеется, знал и высокую оценку балетной партитуры самим Мясковским, и спектр суждений о «Петрушке», уже высказанных в русской критике. Тем любопытнее его собственная позиция: он, вольно или невольно, прибегает к языку Сабанеева и А. Римского-Корсакова, когда говорит о «не музыке» Стравинского, хотя и не обвиняет Стравинского в пристрастии к ложнорусскому стилю,

точнее — обходит русскую тему балета молчанием. Следующим летом, приехав на дягилевские спектакли в Лондон и ожидая заказа балета от Дягилева, он повторяет свои претензии к Стравинскому. Посмотрев на этот раз и «Жар-птицу», и «Петрушку», Прокофьев сообщает Мясковскому: «Как ослепительны их краски в оркестре, какая изобретательность во всех заковырках и гримасах, как искренна эта изобретательность и как живо все это выходит! Я ни на минуту не поддался обаянию самой музыки. Какая там музыка! — одна труха. Но это так интересно, что я непременно пойду опять»<sup>550</sup>. Столь противоречивое высказывание вовсе не следствие косноязычия Прокофьева (в котором его как раз не упрекнешь). У композитора, воспитавшегося в Петербурге и склонного к экспериментаторству, так же нет языка, чтобы описать существо музыкального эксперимента Стравинского, как его не было у большей части критики. Отсюда квалификация музыки Стравинского как чего-то, находящегося за пределами серьезного разговора о музыке. Позже в «Автобиографии» Прокофьев резюмировал: «Материал в этих балетах был такой “другой”, что я просто не воспринимал его за материал»<sup>551</sup>.

Уже вернувшись в Россию, в августе 1914 года, Прокофьев писал Мясковскому по следам своих лондонских впечатлений: «Кстати будь сказано, заграничные музыканты много левей наших, и среди них немало, которые приемлют Стравинского и весьма подробно разбираются в нем»<sup>552</sup>. Действительно, за четыре года, прошедших с премьеры «Жар-птицы», Стравинский сделался одним из самых известных современных композиторов, находившихся в авангарде европейской музыки, — амплуа, в котором ни один русский композитор

никогда прежде не был. Тем не менее представление о том, что этот статус Стравинского был следствием парижской моды на модернистский «русский стиль» в музыке, было аберрацией по существу. Французская мода на экзотизм<sup>553</sup>, которой часто приписывают успехи антрепризы Дягилева, конечно, существовала. Однако в том, что касалось русской музыки, эта мода вполне удовлетворялась русским музыкальным национализмом кучкистского извода, обновленным лишь более свежими сценографическими и хореографическими решениями. Бородин, Мусоргский и Римский-Корсаков вызывали самые восторженные отклики, и их произведения неизменно находились в репертуаре «Русских сезонов» Дягилева. Новые для классической музыки формы инкорпорации народной традиции, найденные модернистом Стравинским, лишь частично могли быть понятны европейской публике: эстетически переживать, скажем, органическую включенность мелодий «Вдоль по Питерской» или «Ах вы, сени, мои сени» в музыкальную ткань «Петрушки» она не могла. Для Стравинского европейская среда оказалась прежде всего средой, открытой музыкальному новаторству в целом. А. Римский-Корсаков в письме к своему брату Владимиру так описывал свое впечатление от Стравинского летом 1910 года, после успеха «Жар-птицы»: «Игорь — упоен успехом балета. Он перезнакомился здесь со всем передовым французским музыкальным миром и все до Дебюсси включительно расточали ему комплименты. Повидимому, он действительно понравился всей левой французской публике»<sup>554</sup>. Сообщая сходные впечатления своей матери, А. Римский-Корсаков сдержанно-иронически замечал:

Игорь, кажется, плавает в блаженстве от успеха балета, от тех похвал, которыми его здесь засыпали и засыпают. Он в восхищении от французов, говорит, что только здесь и есть истинный вкус к искусству и т. д. Он, кажется, даже поговаривает о том, чтобы переселиться совсем за границу. Все это заставляет разумного человека сильно покачать головой<sup>555</sup>.

То, что «материалом» музыкального эксперимента Стравинского оказывалась «русская тема», было следствием куда более сложной цепочки обстоятельств, чем запрос французской (или европейской) публики или же его интерпретация Дягилевым. Сам дягилевский проект, западнический по своему существу, стал в том числе опытом преодоления «внутренних» барьеров и предрассудков, связанных с обращением к народной традиции в среде европейски-ориентированной художественной элиты в России. Здесь можно вспомнить упрек, высказанный в 1862 году Буслаевым русскому образованному сообществу, чью неготовность включить традиции низших классов в сферу своих интересов он интерпретировал как скрытую неуверенность в собственном культурном статусе (см. с. 12). Жест Стравинского в первых «русских» балетах был как раз демонстрацией уверенности в том, что простонародная культура есть столь же благоприятный материал для музыкального эксперимента, как и любой другой. Новаторство «Петрушки» по сравнению с традиционностью «Жар-птицы» было и утверждением экспериментальной эстетики как наилучшего средства для включения народной (низовой) культуры в современную

«высокую культуру»<sup>556</sup>. Если Бенуа вписывал «Петрушку» в проект художественного ретроспективизма, видя в балете воскрешение ушедшей культуры масленичных гуляний и балаганов, то Стравинский работал с музыкальным фольклорным материалом как с реальностью вневременной. Отсюда было уже недалеко до концептуализации этого материала как мифа. Шедшая параллельно работа над «Весной священной», как показал Тарускин, была построена уже в значительной мере не на раскрытии, а на сокрытии фольклорных источников<sup>557</sup>, то есть на утверждении способности художника-модерниста воссоздавать миф благодаря творческим интуициям.

В марте 1912 года, сообщая А. Римскому-Корсакову о ходе работы над «Весной священной», Стравинский писал: «Я сочинил первую картину полностью (с инструментовкой) и сочиняю вторую картину. <...> Боже мой, какое счастье мне, когда я услышу это. <...> Как будто двадцать лет, а не два года прошло со времени сочинения “Жар-птицы”»<sup>558</sup>. Скорость изменений, происходивших в композиторских интересах Стравинского поражала не его одного, и первые реакции на «Весну священную» в русской критике были чрезвычайно пестрыми. Один субстрат в этом спектре реакций остался, впрочем, неизменным — тот, что был связан с развитием представления о музыке Стравинского как о нарочитой и вызывающей эксплуатации «варварской» архаики ради достижения коммерческого успеха. Тон в этом тренде, как и прежде, задавал Сабанеев:

Всё — для внешности. И пляски, и этнологические экскурсии, и музыка, и искусство русских хореографистов — всё только поводы для того, чтобы создать яркий

«спектакль», зрелище исключительной красочности непременно с «экзотическим» колоритом — зрелище, долженствующее поражать пресыщенные органы чувств парижан. Как поражать — приятно или неприятно — это безразлично. Важно выказать себя настоящими варварами, так как варвары теперь в моде — ими интересуются<sup>559</sup>.

В том, что Стравинский «катится по наклонной плоскости в сторону рыночного, макулатурного искусства», Сабанеев обвинял непосредственно Дягилева, который «пристегнул молодого композитора к своему предприятию» и «заваливает его работой»: «Должно быть варварским русское искусство — и кончено! И вот нашелся композитор, который поставляет это варварское искусство в любом количестве, в таком, какого требует довольно ненасытный аппетит антрепренера». «Демонизация» Дягилева в этих рассуждениях критика одновременно служила очевидному принижению независимости композитора, чей радикальный отход от традиций «русской школы», начавшийся с «Петрушки», преподносился не как личный (и рискованный) выбор, но как следствие навязанного заказа. Обличение Сабанеевым «бесконечно ложного искусства Стравинского, искусства временного рынка, вызванного к жизни случайными обстоятельствами»<sup>560</sup>, любопытно еще и тем, что несколько его формулировок почти дословно перешли в 1916 году в рецензию А. Римского-Корсакова на «Скифскую сюиту» Прокофьева, о которой шла речь в первом разделе настоящей главы. Едва ли это было отрефлексированным заимствованием; скорее здесь сказалось неизбежное окостенение критического

языка, обличавшего моду на «варварство» в современной музыке.

В 1913 году А. Римский-Корсаков приехал в Париж на спектакли дягилевской антрепризы. Обобщая свое мнение о Стравинском после просмотра «Петрушки» и «Весны священной», он писал:

Его художественное развитие пошло не по широкому пути имманентного роста, а по случайным боковым и путаным дорожкам злободневных увлечений. В результате композитор отряс прах всякой гармонической основы от ног своих, удержав от музыки в строгом смысле слова лишь ритм, звуковую динамику, жалкие намеки на мелодический рисунок и пышный оркестровый колорит. С упразднением гармонической основы, сведенными на нет оказались и полифония и музыкальная форма; ибо нельзя же назвать полифонией набор звуков, совпадающих в силу простого авторского каприза во времени.

«Весна священная» — не музыка, то есть искусство согласованных друг с другом и оформленных музыкальных тонов, а, скорее, какое-то варварское искусство шумов, и притом, признаться, далеко не всегда выносимых<sup>561</sup>.

Спустя полтора года в статье «Балеты Игоря Стравинского» А. Римский-Корсаков подвел итог эволюции композитора, которую он описал как движение *«от феерии через лубок к примитиву»*. Критик охарактеризовал эту эволюцию как историю «радикального разрыва с традициями русской музыки», завершением которого явилась «Весна



священная»<sup>562</sup>. В письме к Бенуа от 10 апреля (28 марта) 1915 года Стравинский высказывал резкое недоумение самим фактом публикации этой статьи, столь откровенно враждебной экспериментальным течениям в музыке, в журнале «Аполлон». Говоря о «пропасти», отделяющей его собственный «эстетический кругозор» от представлений о музыке А. Римского-Корсакова, Стравинский характеризовал последнего как «добросовестного мракобеса» и «беззаветного поклонника музы своего отца, этого В. Васнецова русской музыки»<sup>563</sup>. Стравинский, конечно же, хорошо знал мнение Бенуа о Васнецове. Потому формулировка, выбранная для резкого отделения себя от своего учителя в музыке, хотя бы и в частном письме, представляется важной вехой: то, что А. Римский-Корсаков полагал «разрывом с традициями русской музыки», Стравинский эксплицитно декларировал как разрыв с наследием «русской школы» и с теми формами репрезентации национального, которые она выработала.

Любопытно, что в своем отзыве 1913 года, негативно оценивая не только музыку, но и хореографию «Весны священной»<sup>564</sup>, А. Римский-Корсаков вставал на защиту «декораций и костюмов Рериха», которые, по его мнению, «положительно достойны лучшей хореографии и музыки», ибо «ни в какой связи с музыкой и балетом Нижинского они не стоят»<sup>565</sup>. Рерих был не только художником-декоратором, но и соавтором балетного либретто, поэтому попытка критика «выгородить» его в своем крайне нелицеприятном отзыве о балете выглядела двусмысленной. Связана она была, несомненно, со статусом Рериха в российском художественном истеблишменте. Между тем «Весна священная» в художественном, как и музыкальном, отношении,

безусловно, была последовательным воплощением «неонационализма», как его понимал Рерих.

Как мы помним, в своей статье «Неонационализм» он сетовал на неудовлетворительность самого этого понятия, в котором этническое начало замещало куда более фундаментальное начало «земли» как аккумулятора культурной памяти. Народы, сменяющие друг друга на «земле», суть временные носители этой памяти, отсюда рериховское предложение считать «не то, что сделало определенное племя», но «то, что случилось на нашей великой равнине» актуальным содержанием культурной памяти тех, кто населяет ее теперь (см. подробнее с. 217–218). Образу «земли» принадлежит исключительное место в либретто «Весны священной» (первая часть его называется «Поцелуй земли», а ее завершающая сцена «Выплясывание земли»), а элементы ландшафта «великой равнины» присутствуют в рериховских декорациях к балету. Все это не оставляет сомнения в том, сколь значительна была роль Рериха в определении «программы» балета<sup>566</sup>. «Первобытные люди», изображенные в нем, в этой перспективе не были древними людьми как таковыми: они были людьми той именно «земли», которая зримо присутствовала на рериховских панно, оформлявших сценический задник. Сергей Волконский отмечал также «этнографичность Рериховских костюмов», сетуя, что «слишком чувствовалась “губерния” под этим доисторическим славянством»<sup>567</sup>. Музыкальное экспериментаторство Стравинского, с его по преимуществу скрытым использованием фольклорных источников, было на этом фоне характернейшим проявлением подхода, свойственного Рериху: архаическое вообще было фоном, в который вкраплялся — то сливаясь с ним, то

выделяясь на нем — особенный, «этнический», субстрат. Одновременно, как того и требовала логика модернистского мифотворческого проекта, доступные автору источники мыслились как осколки чего-то большего, подлежащего реконструкции, а значит требовавшие ухода от узнаваемого в область гипотетически возможного.

Театральные (балетные) критики в той или иной мере развивали «мифотворческие» интерпретации «Весны священной». Так, Андрей Левинсон отмечал, что «Рерих воссоздает элементы быта и культа, весенние радения шаманов, вымышленные обряды поклонения обновленной земле, закляние избранной жертвы». При этом он указывал на исключительную роль музыки в том «ветхом наваждении», которым окутывает балет зрителя. Отмечая «нестерпимые неблагозвучия», «тяжкие и повелительные ритмы», «варварскую мелодию» балета, критик тем не менее признавался: «Я не знаю ничего изысканнее этой готтентотской музыки». Для Левинсона самодовлеющим интересом обладало архаическое как питательная почва для экспериментальной эстетики; «историческая маска дохристианской Руси» была для него лишь частной ипостасью «древнейшего лика первобытного человечества»<sup>568</sup>.

Сергей Волконский приветствовал «Весну священную», видя в ней не балет, но «ритуал», «древнее обрядовое действо». «Впечатление архаичности сильное», — отмечал он, настаивая, что его главный источник «пластика», хореография<sup>569</sup>. При этом Волконский подчеркивал «совершенно особый характер, который приобретает в трактовке Нижинского хористическое начало», то есть начало коллективного театрального (ритуального) действия. Если несколько лет назад, описывая «Половецкие

пляски» Фокина, критики видели в энергии коллективного сценического действия обещание преодоления театральной условности, обещание соединения актеров и зрителей, то для Волконского в «хористическом начале» воплощалось нечто совершенно иное — исчезновение личности: «Еще не приходилось видеть такое поглощение единичной личности в общей совокупности хореографического рисунка. Целая вереница человеческих фигур, близко прижатых друг к другу, движутся, как одно многоликое существо. Это опять до последней степени архаично». Утверждая, в духе времени, что «забвение своего “я” — первое условие искусства»,<sup>570</sup> Волконский характеризовал эту фантазию об архаическом танце как свидетельство «художественного здоровья»<sup>571</sup>.

Вячеслав Каратыгин обращался к «Весне священной» в нескольких статьях и заметках 1914 года<sup>572</sup>. В отличие от других музыкальных критиков из числа симпатизировавших Стравинскому, которые ограничивали свои отзывы собственно музыкальным анализом, Каратыгин был ближе к той части художественной и литературной критики, которая разрабатывала язык для анализа идеологического плана эстетических новаций. Наиболее интересной, с этой точки зрения, была его статья «Музыка старая и новая». Она открывалась рассуждением о двух полюсах современных музыкальных исканий, один из которых был связан с попытками прорыва в «сферы будущих звукозерцаний», а другой — с увлечением «древними примитивами». «Futurum и plusquamperfectum музыкального искусства — таковы полярные центры тяготения современных художественных *интересов*»<sup>573</sup>, — отмечал критик. В связи с этим он задавался вопросом о том, как мог бы

выглядеть синтез «старого» и «нового», и далее предлагал взгляд на музыку Стравинского как на указание возможного пути к подобному синтезу. «Мысль о закономерном сочетании архаизма с модернизмом проглядывает в балетных партитурах Стравинского очень ясно» (206), — отмечал критик. С одной стороны, пояснял Каратыгин, музыкальный эксперимент Стравинского основывается на «сдвиге» как наиболее характерном приеме современного «футуристского» искусства:

То, что делает в «Весне» Стравинский, это главным образом основано на *сдвиге*. Сдвинулись тональности. Вместо того, чтобы стройно чередоваться, они вдруг начинают громоздиться друг на друга. И сдвинулись интервалы. Октавы внезапно соскользнули на септимы. Или выходит так, что внизу оказывается мажор, а верхний аккорд, как ни в чем не бывало, съехал на минор, а затем и басовый аккорд, словно завидуя смелости верхнего, начинает сам морщиться и топорщиться во все стороны, пока не преобразуется в уменьшенное или увеличенное. И сдвинулись ритмы. От правильных тактов отскочили где четверть, где восьмушка и преспокойно прогуливаются на свободе, либо разбежались по соседним тактам, тем самым нарушив их стройность и симметрию (206).

Это «дерзостное» новаторство сочетается, однако, с архаическим сюжетом, отмечал критик, с которым коррелируют и другие элементы музыкальной эстетики Стравинского:

Наши праотцы, древние славяне приносят в жертву весне молодую девушку. Это «ритуальное» жертвоприношение сопровождается разными священными обрядами, играми, плясками, поцелуями земли и пр. Не случайно остановился Стравинский на таком архаическом сюжете. Стравинского тянет к примитиву, к старым ладам, к голым унисонам и квинтам, к тем музыкальным приемам, которые принадлежат гораздо более отдаленной древности, чем музыка, сочинявшаяся для виол и клавесинов (206).

Таким образом, заключал Каратыгин, у Стравинского «в одной и той же партитуре слиты *plusquamperfectum* и *futurum*, в одном и том же сочинении даны и лапидарные мелодии, по характеру своему отвечающие духу доисторической древности, и гармонии, к усвоению которых массовое музыкальное сознание придет не раньше, как через десяток, другой лет» (206).

Интересная сама по себе, такая попытка тщательной классификации «старого» и «нового» в музыкальном языке Стравинского была как раз анахронизмом с точки зрения более широкого контекста текущих тенденций в экспериментальном искусстве. Как мы видели в предыдущей главе, принципиальная неразличимость архаизмов и неологизмов оказывалась ключевым элементом авангардной эстетики в литературе. Тот же принцип — отказ от взгляда на эстетические формы с точки зрения категории времени — декларировался в 1913 году московскими неопрimitивистами. В предисловии к каталогу организованной им выставки иконописных подлинников и лубков, Михаил Ларионов

провозглашал:

Должно быть совершенно безразлично, когда возник лубок вообще, а русский лубок в частности. <...> Самое удивительное, самое современное учение футуризм может быть перенесено в Ассирию или Вавилон, а Ассирия с культом богини Астарты, учение Заратустры в то, что называется нашим временем. Ощущение новизны и весь интерес несколько не пропадает, так как эти эпохи по своему существу, развитию и движению равные и рассматривать их под углом времени может только обездоленная ограниченность<sup>574</sup>.

Декларации о вневременном статусе эстетических форм были удобным риторическим приемом, позволявшим постулировать глубокую укорененность в традиции тех самых форм, в которых воплощалось современное новаторство. В русском контексте, где архаические традиции, к которым апеллировали художники, по преимуществу оказывались национально-окрашенными, прагматика таких эстетических деклараций идеально совпадала с прагматикой характерного для национализма «изобретения традиции», то есть проецирования в прошлое современной системы консолидирующих социальных практик. Именно принципиальная неразличимость, слитность «старого» и «нового» (в терминологии Каратыгина) в современной новаторской эстетике обеспечивали ее потенциал быть образцом эстетики «национальной». Соответственно, риторические усилия художников и критики, занятых позиционированием новаторства как «возвращения к корням», направлялись именно

на размывание исторических критериев квалификации тех или иных приемов или элементов языка как «старых» или «новых».

Специфика музыки на фоне других сфер искусства в России в канун Первой мировой войны состояла, однако, в том, что ни композиторы, ни музыкальная критика (в отличие от критики художественной и балетной) так и не сформулировали и не ввели в публичный дискурс позитивного образа конвергенции «экспериментального» и «национального» в обличье архаического. Как мы видели, симпатизирующие Стравинскому критики сосредотачивались на его новаторстве как таковом, оставляя тематические и/или стилистические пристрастия к национальной архаике в стороне; суждения же о «русских» балетах Стравинского в музыкальной критике противоположного лагеря создавали негативный образ описанной конвергенции — образ «варваризации» эстетической идиомы при обращении к национальной архаике. Одним из побочных эффектов такого ви́дения и стала квалификация «Скифской сюиты» Прокофьева как «русского примитива».

Сходство сюиты Прокофьева с «Весной священной» отмечал отнюдь не только А. Римский-Корсаков. Представители другого лагеря, Борис Асафьев, Вячеслав Каратыгин, Евгений Браудо, также сопоставляли два произведения, сосредотачиваясь на тех или иных элементах музыкального новаторства в них<sup>575</sup>. При этом Каратыгин особенно выделял использование гетерофонии как приема, сближающего Прокофьева и Стравинского. В отличие от полифонии («одновременного исполнения нескольких мелодий самостоятельных, но строго приуроченных к возможности контрапунктического



их сочетания»), гетерофония, отмечал Каратыгин, предполагала «разноголосие, наложение рисунка на фон, без особого приурочения их друг к другу»<sup>576</sup>. Как мы помним, именно гетерофония, или народная полифония, выделялась русскими музыкальными этнографами как характернейшая черта русского народного хорового пения, которой пренебрегали в своих имитациях фольклора современные композиторы. Каратыгин, впрочем, не указывал на фольклорные коннотации «гетерофонии», квалифицируя ее как феномен античный. Он отмечал, что в современной музыке над возрождением гетерофонии «немало поработали Штраус и Шенберг (но отнюдь не Скрябин)» и что «возрожденными "гетерофонии"» в русской музыке могут стать как раз Стравинский и Прокофьев<sup>577</sup>. Неудивительно, что на страницах того же номера «Хроники» «Музыкального современника», в котором был помещен отзыв А. Римского-Корсакова на «Алу и Лоллия», слова Каратыгина удостоились иронического комментария о том, что «сладкозвучная "гетерофония"» является «родной сестрой менее сладкозвучной "какофонии"»<sup>578</sup>.

Современный исследователь, видящий в «Весне священной» и «Скифской сюите» больше отличий, чем сходств<sup>579</sup>, прав со своей точки зрения, однако факта рецепции этих произведений современниками как родственных его аргументы отменить не могут. Такая рецепция была обусловлена иной перспективой, в которой и элементы новаторской музыкальной эстетики обоих произведений, и сходные черты их тематической программы, отсылающей к языческой архаике, ощущались как гораздо более сильные маркеры общности. Так, Браудо отмечал, что сюита Прокофьева «по поэтическому содержанию своему

<...> близка к первобытным переживаниям “Весны священной” Стравинского», и восхищался «чудодейственной звуковой силой архаических музыкальных образов» Прокофьева<sup>580</sup>. Тем не менее «русского» (фольклорного) музыкального субстрата в сюите Прокофьева, в отличие от «Весны священной» Стравинского, не обнаружили ни современная критика, ни позднейшие исследователи<sup>581</sup>. Перенос А. Римским-Корсаковым на «Алу и Лоллия» тех же обвинений в псевдонационализме, что были высказаны им самим и Сабанеевым в адрес «Весны священной», оказался возможным именно потому, что экспериментальная эстетика последней в своей целостности была осмыслена ими как выражение «faux russe»; в результате за музыкальными новациями в области тональности, гармонии, ритма или инструментовки была закреплена определенная тематическая аура. Для идентификации же программы сюиты Прокофьева как родственной «Весне священной» решающее значение имело появление у «Алы и Лоллия» подзаголовка — «Скифская сюита».

В декабре 1916 года Прокофьев должен был дирижировать сюитой в Москве, однако исполнение было отменено из-за невозможности, в условиях военного времени, собрать необходимый состав оркестра. Между тем не знавший об отмене концерта Сабанеев, который, очевидно, заранее написал свою рецензию на ее предстоящее исполнение, опубликовал этот отзыв в газете «Новости сезона». Публикация вызвала обращение Прокофьева с письмом в петербургский журнал «Музыкальный современник», где сотрудничал Сабанеев. Композитор процитировал большой фрагмент рецензии и указал, что не только не дирижировал сюитой в Москве, но

что «рецензент не мог с нею ознакомиться даже по партитуре, т. к. ее единственный рукописный экземпляр находится в моих руках»<sup>582</sup>. Вот что, в частности, писал Сабанеев, «знакомый» с произведением, по-видимому, по предшествующим откликам в печати на его исполнения в Петербурге:

Если сказать, что это плохо, что это какофония, что это трудно слушать человеку с дифференцированными органами слуха, то ответят: «Ведь это же варварская сюита». И пристыженный критик должен будет сократиться. Поэтому я не стану поносить эту сюиту, а напротив скажу, что это великолепная варварская музыка, самая что ни на есть лучшая, что в ней прямо избыток всякого варварства, шуму, грому отбавляй, какофонии столько, что к ней постепенно привыкаешь и перестаешь даже на нее реагировать. Что происходя по прямой линии от «Весны священной» Стравинского, она к варварским чертам последней прибавила еще много личных варварских нюансов. <...>

Автор сам дирижировал с варварским увлечением<sup>583</sup>.

Эта рецензия в исторической перспективе не столько изобличает недобросовестного рецензента, сколько рассказывает о механизмах производства смыслов в поле эстетической рефлексии и оценок. Действительно, в отличие от представленных Дягилеву фрагментов балета прокофьевская сюита заявляла эстетическую программу непосредственно своим подзаголовком. Именно от этого подзаголовка и отталкивался Сабанеев, говоря, что произведение

позиционируется как «варварская сюита» и, таким образом, не может обсуждаться в терминах, принятых при разговоре о «культурной» музыке.

Как отмечалось в первом разделе этой главы, обозначение произведения как «скифского» появляется лишь летом 1915 года, в период работы над сюитой, а позднейшие указания Прокофьева на наличие «скифской» темы в первоначальном замысле балета «Ала и Лоллий» являются вольным или невольным искажением фактов. Однозначно установить причину или толчок, побудивший Прокофьева выбрать такой подзаголовок для сюиты, по существующим источникам невозможно. Однако можно предположить, что на такое название могло натолкнуть Прокофьева общение с Наталией Гончаровой и Михаилом Ларионовым в апреле 1915 года. По дороге в Петербург из Италии композитор коротко останавливался в Москве, где, в частности, «по поручению Дягилева» посетил художников и «повлиял на них, чтобы они ехали в Италию рисовать декорации»<sup>584</sup> (речь в это время шла об оформлении несостоявшегося балета «Литургия»). Для Гончаровой, как известно, еще с конца 1900-х годов «каменные бабы», артефакты, идентифицировавшиеся со скифской цивилизацией Причерноморья<sup>585</sup>, служили эмблематическим обозначением автохтонных истоков русского искусства<sup>586</sup>. Сквозные герои цикла Ремизова «К Морю-Океану», Алалей и Лейла, которые косвенно послужили прообразами героев балетного замысла Городецкого и Прокофьева, встречаются с «каменной бабой» в одноименном эпизоде («Каменная баба», 1908)<sup>587</sup>, и это могло усилить интерес Прокофьева к возможности реинтерпретации изначальной балетной программы как «скифской». Так или иначе, к середине 1910-х

годов «скифская тема» эксплуатируется как национально-окрашенная в модернистской среде достаточно систематически<sup>588</sup>, хотя пик этого увлечения придется на первые годы после революции 1917 года. Спустя десять лет Артур Лурье напишет о «Весне священной» Стравинского: «Она впервые воплотила в музыке скифский аспект России»<sup>589</sup>. Это будет сознательным актом помещения произведения в ту перспективу, в которой оно — с точки зрения критика — вполне обретало смысл.

Что же касается выбора Прокофьевым «скифского» названия для своей сюиты в 1915 году, то выбор этот свидетельствует о том, что урок, преподнесенный ему Дягилевым в Италии, не прошел даром, хотя и был интерпретирован в более радикальном ключе, чем мог предполагать учитель. В отсутствие музыкальных маркеров «русскости» Прокофьев добивается восприятия своей — говоря словами Дягилева — «интернациональной» музыки как выражения новейшей версии музыкального национализма. С помощью названия устанавливается связь между экспериментальной эстетикой и «национальной» темой. За музыкальным новаторством как таковым тем самым дискурсивно закрепляется функция быть выразителем варварского — дикого — примитивного — аутентично национального.

\* \* \*

В 1915 году вернувшийся из Италии в Россию Прокофьев принес вести о новом произведении, над которым работал Стравинский. Это была «Свадебка».

Заметка «Новые сочинения Игоря Стравинского», очевидно составленная частично со слов Прокофьева редактором журнала «Музыка» Владимиром Держановским, появилась в его журнале 18 апреля (за подписью «D. de R.») и была перепечатана «Русской музыкальной газетой». В ней сообщалось, в частности, следующее:

«Свадебка» — не опера и не балет. По своему замыслу и структуре она приближается к тому новому и специфически русскому типу зрелищ, который еще только обрисовался в воображении передовых музыкальных деятелей и к которому собирался подойти А. К. Лядов, сочинявший русалию «Лейла и Алалей» совместно с А. М. Ремизовым (пьеса была прервана смертью композитора), и А. Д. Кастальский, пока подготовивший эскизы в виде музыкальных картин «Народных празднеств на Руси». Приблизительно такого же характера и «Свадебка». В ней нет сюжета в грубо-примитивном смысле, нет действия, но все это — *действие*, содержание которого раскрывается перед слушателем и зрителем в четких и пластичных формах народных празднеств<sup>590</sup>.

Далее излагалась собственно музыкальная программа произведения, которая, по-видимому, передавала рассуждения самого Стравинского<sup>591</sup>. Что касается процитированного фрагмента, то в нем несомненна рука Держановского, и именно этим он любопытен. Во-первых, в качестве мотивировки жанрового новаторства «Свадебки» («не опера и не балет», а «*действие*») указывается намерение создать

«новый и специфически русский тип зрелищ». «Новым» этот тип является, по-видимому, для современной сцены, в остальном же он мыслится как воссоздание некоторой аутентичной традиции (ритуала). Использование лингвистического архаизма («действиями» назывались церковные, а позднее и светские представления в допетровской Руси) для обозначения новейших театральных опытов ярко характеризует модернистский метод «производства архаического». Во-вторых, авторы, занятые разработкой нового «специфически русского типа зрелищ», именуются «передовыми музыкальными деятелями». Это несомненная новость, которую трудно не связать с изменениями, принесенными войной: похвалы в адрес новых разработок «национальной» темы в современной музыке, как мы видели, совсем не были свойственны русской музыкальной критике первой половины 1910-х годов. И наконец, в одном списке оказываются Стравинский, Лядов и Кастальский; учитывая же, что упоминание замысла Лядова — Ремизова носит, скорее, мемориальный характер<sup>592</sup>, именно соседство имен Стравинского и Кастальского в этом сообщении является интригующим.

На поколение старше Стравинского, Александр Кастальский был прежде всего известен как духовный композитор<sup>593</sup>. Значительная часть его профессиональной карьеры была связана с московским Синодальным училищем и хором. Он начал преподавать в училище в 1880-е годы; особенное значение для его профессионального формирования имели годы директорства в училище С. В. Смоленского, того самого, работы которого читал герой «Крыльев» Кузмина и с которым лично познакомился в молодости их автор, увлекавшийся

церковным пением. Смоленский, занимавший пост директора в 1889–1901 годах, модернизировал образовательную программу училища, введя в нее более широкое и фундаментальное преподавание духовной и светской музыкальной традиции; он же пригласил в училище для преподавания церковного пения В. М. Металлова, вскоре ставшего ведущим в своем поколении авторитетом в области русской музыкальной палеографии. Смоленский также существенно изменил репертуар хора, исключив из него многие произведения XVIII — начала XIX века как «итальянщину» (произведения Д. Сартти, Б. Галуппи, М. С. Березовского, Д. С. Бортнянского) и введя в него больше традиционных церковных роспевов, а также произведений западной хоровой музыки<sup>594</sup>. Как ученый-медиевист и палеограф, много времени посвятивший расшифровке и переложению «крюковых» нотных записей, он пробудил в Кастаньском (как и в других своих учениках и младших коллегах) не только интерес к старине, но и интерес к возрождению традиции церковного композиторства. Кастаньский стал одним из наиболее заметных представителей так называемого Нового направления в современной духовной музыке<sup>595</sup>. Одна из идей Смоленского состояла, однако, в том, что традиционное церковное пение находится в непосредственном родстве с народной песенной традицией. Как отмечает Фролова-Уокер, это, в частности, позволяло перенести на старинные церковные роспевы тот культурный статус, который был завоеван к этому времени народной песней. Это также позволяло композиторам Нового направления вводить в свою музыку приемы, не свойственные церковному роспеву, но характерные для народной песни; среди них важное место принадлежало



полифонии. Неудивительно, таким образом, что интерес композиторов Нового направления к народному пению был высок. В начале 1900-х годов Кастальский сблизился с кругом московских музыкальных этнографов и стал членом Музыкально-этнографической комиссии (МЭК) при Этнографическом отделе Императорского Общества любителей естествознания, антропологии и этнографии. Именно внутри МЭК сложилась в это время группа экспертов во главе с Линёвой, изучавших традиционную русскую песню. На протяжении всей жизни Кастальский будет продолжать заниматься этой темой, и ей будут посвящены его итоговые теоретические труды — «Основы народно-русской музыкальной системы» (1923) и «Основы народного многоголосия» (1948); последняя увидит свет через много лет после смерти композитора в 1926 году.

Занимались члены комиссии и другими аспектами музыкальной этнографии, включая бытование традиционных напевов в современном городе: в первом томе Трудов МЭК (1906) была опубликована подборка записей выкриков разносчиков, а во втором томе (1911), среди нескольких аналогичных публикаций, были три небольшие нотные записи Кастальского: выкрик нищего, пение слепцов и «Отрывок из уличной симфонии, творимой по временам на углу Большой и Средней Кисловки в Москве, к весне 1910 г.», включавший «партии» трех автомобилей, мужика на возу, старьевщика, татарина, разносчиков с дичью, с рыбой, с коврами<sup>596</sup>. На синхронность появления этой публикации с постановкой «Петрушки» Стравинского указывал Тарускин, отмечая также удивительную близость этой этнографической зарисовки к футуристическим

экспериментам<sup>597</sup>.

Действительно, и процессы накопления нового знания о народной культуре, и поиски способов его актуализации в современном контексте шли параллельно в разных социальных стратах и профессиональных сообществах, будучи частью большого процесса изменения представлений о роли низовых традиций в творчестве «национальной культуры». Однако эти параллельные линии часто мало «знали» друг о друге, так как не знали друг друга люди, вовлеченные в типологически сходные проекты. В области музыкальной культуры эта разделенность была особенно заметна: между знатоками духовной и народной традиции, с одной стороны, и классической музыки, с другой, контакты были минимальными. Так, в конце 1914 года Держановский сетовал в письме Асафьеву, что уже четыре года (то есть с момента основания журнала в 1910 году) не может найти «музыканта, который смог бы вести церковно-музыкальный и школьно-певческий отделы» в журнале «Музыка», и просил его совета<sup>598</sup>. Вероятно, патриотический подъем, вызванный войной, усилил императив регулярного включения подобных материалов в журнал, но найти такого автора Держановскому так и не удалось; ему удалось, правда, уговорить Асафьева частично взять на себя написание заметок и рецензий по этой тематике. Впрочем, именно в журнале Держановского Кастальский еще в 1912 году напечатал свой отзыв о концертах Пятницкого (см. с. 231–232), и это было первым появлением композитора, в 1910 году ставшего директором Синодального училища, на страницах «серьезной» музыкальной прессы. Как полагает биограф Кастальского, именно концерты Пятницкого могли подтолкнуть его к разработке

«действ», основанных на этнографических реставрациях<sup>599</sup>.

В 1900-е годы Кастальский довольно много занимался музыкальными историческими реставрациями как русской церковной музыки позднего Средневековья<sup>600</sup>, так и других музыкальных традиций (цикл «Из минувших веков», три части которого вышли в издательстве Юргенсона в 1904–1910 годах). В 1907 году он вместе с Синодальным хором был приглашен участвовать в постановке «Пещного действия», религиозной драмы на сюжет из третьей главы Книги пророка Даниила о чудесном избавлении трех отроков из огненной печи<sup>601</sup>. Частичным источником музыки была найденная и расшифрованная Металловым «крюковая» нотная запись, однако, как отмечает Фролова-Уокер, в основном музыка была написана самим Кастальским<sup>602</sup>. Спустя два года «Пещное действие», уже в виде театрализованного представления, ставилось в стенах Синодального училища<sup>603</sup>. Однако идея превращения собственных музыкальных реставраций в театрализованные появилась у Кастальского лишь в 1910-е годы. В 1914 году он пытался переосмыслить в этом ключе уже написанные части цикла «Из минувших веков» и добавил к ним новую — «Торжище в старину на Руси»<sup>604</sup>, в том же году опубликованную.

Осенью 1914 года в журнале «Музыка» появилась небольшая заметка Кастальского «Народные празднования на Руси». Из редакционного пояснения следовало, что это было предисловие к большой работе «Картины народных празднований на Руси», являющейся «своеобразным вкладом в литературу художественных обработок народного творчества»<sup>605</sup>. Работа над этим сочинением, задуманным как

реконструкция календарного обрядового цикла, была в основном закончена к концу 1913 года, и именно его упомянул Держановский в своей заметке о «Свадебке» Стравинского. Впрочем, к моменту публикации предисловия в «Музыке» уже было известно, что Российское музыкальное издательство, куда Кастальский представил свое сочинение, отказалось от его публикации. В письме к Х. Н. Гроздову от 25 марта 1914 года Кастальский передал содержание своего разговора с Рахманиновым, который участвовал в рассмотрении рукописи в издательстве (и который за несколько лет до того, в 1910 году, пользовался консультациями Кастальского при работе над своей «Литургией»). Рахманинов высказал претензии к недоделанности рукописи, то есть к ее неразработанности как музыкального произведения. Вот как передавал слова Рахманинова Кастальский:

...Вы представляете свой труд как материал, без настоящей разработки, не в партитуре и даже не в настоящем clavire. Я пришел уговорить Вас взяться за эту работу и разработать ее вполне... Это так ново, так интересно, какие удивительные подробности (даже в тексте) в обрядах. Мне просто самому захотелось взяться... Ведь Вам за эту работу кто хочешь даст (то есть за материал) сколько хотите, чтобы Вы уступили ее. Стравинский, — это прямо для него клад! Он Вам 100 тысяч за это даст!<sup>606</sup>

Имя Стравинского, конечно, появляется здесь как имя автора «Весны священной»<sup>607</sup>, недавно исполненной в Москве оркестром Кузевецкого.

Весенние обряды занимают существенное место в «Народных празднованиях»<sup>608</sup>, и именно отсюда возникает ассоциация Рахманинова. Что касается претензий Рахманинова к фрагментарности и неразработанности музыкальной композиции, то Кастальский пытается объяснить ее желанием точно отразить бытование этих мелодий в их естественной среде: «Кусочки — это собственно характер народного творчества, оно получает иной вид потому, что каждый кусочек (то есть куплет, строфа) повторяется много раз, и он (народ) его варьирует при повторении»<sup>609</sup>. Определяя же адресата своего сочинения, Кастальский говорит, что это может быть «любитель, садящийся за фортепиано и могущий в вечер-два пробежать целый годовой круг народных обрядов», но что он также думал о потенциальном использовании его «для деревенских спектаклей», дабы передать народу «его забытое детище» и внушить уважение к собственному «мужицкому творчеству»<sup>610</sup>. Та же мысль высказывается и в опубликованном в «Музыке» предисловии: «Ввиду появившихся в обществе стремлений к устройству в деревнях доступных народных спектаклей предлагаемые празднования, в возможно упрощенном виде, могли бы сослужить службу в целях возвращения в недра народа забытых образов его же музыкально-поэтических фантазий»<sup>611</sup>.

Интенция Кастальского, таким образом, поразительно напоминает ревайалистский проект абрамцевских мастерских и другие схожие проекты, посвященные возвращению знания о народной культуре в народную среду. Однако в середине 1910-х годов подобные мечтания могут прочитываться уже по-иному. Они входят в резонанс с новой (авангардной) волной открытия мира артефактов,

прежде вытесненных на культурную периферию или за пределы представления о «культуре». Эти артефакты и социальные практики, с ними связанные (например, обряды), недавно бывшие объектами специализированного знания этнографов, антропологов или археологов, сначала включаются в поле эстетической интерпретации сами по себе, а затем становятся объектами осмысления как источники традиции, которую может продолжать современный художник, отрешившийся от прежних культурных канонов. Границы между оригинальным артефактом, его реставрацией, имитацией или радикальной переработкой оказываются зыбкими, и именно этот момент фиксирует заметка Держановского о замыслах Стравинского и Кастальского. Осенью 1915 года Асафьев публикует в «Музыке» рецензию на цикл Кастальского «Из минувших веков», где вновь проводит параллель между замыслами «Свадебки» и реставрациями Кастальского<sup>612</sup>, по ходу предлагая и свое понимание «действия» как новой эстетической формы, отрицающей «обычные элементы драмы» и «личные переживания» во имя «выявления сокрытой во внешних формах быта и обряда их религиозной основы, их первобытной сущности»<sup>613</sup>. Критики, таким образом, невольно включают Кастальского в круг интересов современного экспериментального искусства, невзирая на то что сам он видит себя, очевидно, музыкальным этнографом и реставратором, представителем экспертного сообщества, заинтересованного в «возрождении» народной традиции<sup>614</sup>. Именно с этих позиций уже в заметках 1920-х годов он оценивает опыты Стравинского и Прокофьева. Кастальский замечает, например: «У Стравинского в “Свадебке” изредка встречаются

интересные попытки подойти ближе к народной манере хорового пения; но он чересчур и напрасно сгустил диссонансы, желая, по-видимому, воспроизвести пение дикой пьяной деревенской компании (как будто свадебный обряд интересен пьянством и какофонией)». В другом месте он отмечает, что Стравинский часто, «пользуясь народными попевками», «сопровождает их такими дикими, экстравагантными, неподходящими созвучиями (на радость модернистам), что затемняет самый напев»; впрочем, он указывает тут же, что встречаются у композитора и «примеры, близкие к народной полифонии, например в “Масленице” из “Петрушки”». Комментируя прокофьевского «Шута», Кастальский замечает, что Прокофьев (по сравнению со Стравинским) «гораздо реже проявляет охоту и способность к народной манере изложения», однако отмечает «удачные аккомпанирующие фигуры народного склада», которые часто «сопровождают мелодии, лишенные народного характера»<sup>615</sup>. Взгляд представителя экспертного сообщества, вовлеченного в ревайвалистский проект, на способы актуализации автохтонной традиции в модернистской музыке существенно расходится, таким образом, со взглядом модернистской критики, стремящейся вписать и реставрацию архаического (Кастальский), и его экспериментальную трансформацию (Стравинский) в общую рубрику «нового и специфически русского типа зрелищ».

В ретроспективе достижения модернистской эстетики в России, связанные с ее обращением к автохтонным традициям, кажутся в значительной мере обусловленными отказом художников от идеи аутентичности в пользу идеи мифотворческого созидания (изобретения) традиции. Там, где

ревайвалистский проект реставрирует традицию, приспособлявая ее к современному вкусу, модернистский проект актуализирует традицию, навязывая ей принципиально анахроничный вкус. Тем не менее взгляд изнутри эпохи на отношение экспериментального искусства и автохтонной традиции часто оказывается иным: художник-модернист видит себя вступающим в непосредственный диалог с экспертным знанием о традиции с целью превзойти в своем творческом эксперименте возможности этого знания по увековечению традиции. Ни в музыке, ни в литературе динамика отношений между экспертным знанием об автохтонной традиции, попытками ее реставрации («возрождения») и ее присвоением экспериментальным искусством не оказывается столь драматичной, как в живописи, и к этому кульминационному для нашего исследования сюжету мы теперь обратимся.





**ГЛАВА 5.  
«СУЗДАЛЬСКИЕ  
БОГОМАЗЫ»,  
«НОВГОРОДСКОЕ  
КВАТРОЧЕНТО» И  
РУССКИЙ АВАНГАРД**



# Отрасль кустарного производства

В 1906 году, выпуская в свет свой двухтомный труд «Материалы для истории русского иконописания», Н. П. Лихачев предпослал ему короткое предисловие. В нем он, в частности, выражал признательность за многолетнюю поддержку своего труда, начатого в 1895 году, А. А. Назарову, «директору фабрики, знатоку биржи, прекрасному технику и тонкому специалисту по хлопку», памяти которого посвящалось издание. В предисловии Лихачев приводил слова, сказанные ему некогда Назаровым:

Я знаю, что вы занимаетесь русской иконописью, предметом, который меня очень интересует и в то же время смущает. Путем внимательного рассматривания я постиг, например, своеобразную красоту китайского и японского искусства, но, к крайнему сожалению, не могу понять ни красоты, ни значения русской иконописи. А между тем для меня нет сомнения, что если великий русский народ в течение многих веков довольствовался исключительно иконописью, это искусство не может быть маловажным<sup>616</sup>.

Это высказывание замечательно выражало два противонаправленных импульса, которые сталкивались в отношении представителей русского

образованного общества к иконописной традиции во второй половине XIX века. В качестве эстетического феномена она была малоинтересна, точнее — трудно было воспринимать ее как феномен эстетический; адаптировать свой вкус к техникам экзотического восточного искусства оказывалось легче. Однако в качестве феномена отечественной культуры она тем более представлялась значительной, чем острее ощущался европеизированным образованным классом дефицит автохтонной древней традиции как основания национальной культурной уникальности. Отсюда — настойчивая потребность, очевидная в приведенных словах Назарова, найти угол зрения или риторическую формулу, которые бы удостоверяли ценность русской иконописной традиции<sup>617</sup>. Наиболее характерной стратегией было подчеркивание религиозного смысла иконописи, не совместимого с эстетическим подходом в принципе. Так, Буслаев, отмечая живописную грубость и неумелость русских икон, объяснял полное отсутствие в них элемента красоты их «религиозным характером, исключаящим все другие интересы»<sup>618</sup>. Однако дальнейший ход его рассуждения показывал, что само по себе это объяснение не казалось удовлетворяющим. Чтобы вполне обрести позитивный смысл, эта всепоглощающая религиозность должна была быть увидена как символ чего-то иного — культурной автономии, особой культурной идентичности, сохранявшейся наперекор внешним влияниям:

Несмотря на все свои недостатки, в которых естественно обнаружилось невежество и отсталость наших предков XVI в., наша древняя иконопись имеет свои неоспоримые преимущества перед искусством западным уже

потому, что судьба сберегла его в этот критический период от художественного переворота, известного под именем Возрождения, и таким образом противопоставила первобытную простоту иконописных принципов той испорченности нравов, тому тупому материализму и той бессмысленной идеализации, которые господствуют в западном искусстве с половины XVI в. до начала текущего столетия. Благодаря своей ремесленности наша иконопись осталась самостоятельной и независимой от художественных авторитетов Запада. Недостаток красоты она искупила оригинальностью древнейшего стиля христианского искусства<sup>619</sup>.

Эстетическая ничтожность традиционной иконописи с точки зрения современного вкуса искупалась, таким образом, ее функцией хранителя уникальной традиции. Ценность этой традиции определялась самой ее древностью, а также связью с вероисповеданием, которое все отчетливее выступало ключевым маркером национальной идентичности в риторике различных групп элиты. С середины XIX века одной из «зон активности» для этих групп стало накопление знаний об иконописной традиции<sup>620</sup>, с одной стороны, и забота о ее воспроизводстве и интеграции в современную культуру, с другой<sup>621</sup>.

Как показал Г. И. Вздорнов<sup>622</sup>, к концу XIX века сложилась достаточно устойчивая традиция экспонировать иконы среди предметов церковной утвари в церковных музеях и музеях при духовных образовательных учреждениях. Что касается светских институтов, то временные экспозиции, в которые

включались как иконы, так и копии или фотографии икон и фресок, регулярно сопровождали выставки при всероссийских археологических съездах, первый из которых состоялся в 1871 году; наиболее крупная из подобных выставок была организована при Восьмом археологическом съезде 1890 года в Москве. Эти и ряд других выставок, проводившихся уже в первый период царствования Николая II, как правило, не отделяли иконы от широкого спектра других экспонатов, как церковных, так и археологических и этнографических:

Вторая половина XIX века не знает выставок, содержанием которых была бы только древнерусская живопись. Выставлялось в лучшем случае церковное искусство вообще, но обычно рядом с иконами или рукописями, причем нередко в одном помещении, находились и кремневые орудия первобытного человека, и античные мраморы, и предметы, найденные при раскопках скифских и славянских курганов, наконец пестрый «сор» этнографической старины<sup>623</sup>.

Вздорнов отмечает, что на рубеже XIX и XX веков русские иконы могли включаться и в чисто художественные живописные экспозиции, однако примеры, приведенные им (две выставки, посвященные изображениям Христа и Богоматери в искусстве, проходившие в Москве в 1896 и 1897 годах)<sup>624</sup>, позволяют допустить, что лишь тематика этих выставок сделала возможным присутствие на них икон.

Академическое изучение русской иконописи во второй половине XIX века шло довольно интенсивно,

однако передовым звеном в этой отрасли была византология, рассматривавшая русскую иконопись и монументальное искусство как одну из периферийных ветвей греческого христианского искусства<sup>625</sup>, которую надо было вписать в контекст традиций обширного культурного ареала. В таком виде на роль традиции, воплощающей национальную уникальность, иконопись не подходила. Общим для этой эпохи было также представление, что наиболее значительные в эстетическом отношении памятники русской иконописи и монументального искусства относились к домонгольскому периоду, так как именно в X–XII веках византийское искусство пережило свой второй и последний расцвет, влияние которого захватило и такие периферийные регионы, как Киевская Русь. Однако большинство домонгольских памятников было утрачено. Что касается новгородской и московской школ XIV–XVI веков, то их развитие связывалось уже с влиянием византийского искусства XIV века, эпохи Палеологов, а эта эпоха вплоть до начала XX века считалась периодом художественного упадка<sup>626</sup>. Интерес русской академической науки к иконописи этого и позднейшего времени состоял в собирании и систематизации знаний об иконографических типах, а также в исследованиях истоков и динамики распространения иконописания в ареале византийского культурного влияния.

Что касается воспроизводства традиции иконописания в России, то, с тех пор как у образованного сообщества возник интерес к народным кустарным промыслам, иконопись была квалифицирована как одна из отраслей кустарного производства. Впрочем, иконописание практически не было задето ревайалистским бумом последних десятилетий XIX века. Профессиональные художники



могли браться за проекты церковных росписей (Васнецов, Нестеров), однако они при этом существенно отходили и от средневековой традиции, и от иконописной практики современных кустарей. О взаимодействии художников с живыми носителями традиции (как это было в других кустарных отраслях) речи практически не шло. Логично предположить, что причиной тому было отсутствие в иконописи кустарей того самого элемента, который привлекал художников в других народных промыслах, — элемента красоты, начала декоративности, которое бы совпадало со вкусовыми предпочтениями постпередвижнической эстетики или эстетики модерна.

Эндрю Дженкс убедительно показал, что, невзирая на доминировавшее в дискурсе элиты представление об «упадке» кустарного иконописания (аналогичное представлению об упадке кустарного производства вообще), иконное производство в традиционных центрах иконописания Владимирской губернии представляло собой во второй половине XIX века успешную и бурно развивающуюся отрасль кустарной промышленности, со своей сложившейся системой обучения, профессиональной и управленческой иерархией, диверсифицированной продукцией и сетью ее распространения<sup>627</sup>. Говоря в этой ситуации об «упадке» отрасли, представители образованного класса говорили в действительности о невозможности вообразить ее, в ее теперешних институциональных и эстетических формах, как часть *своей* традиции. Чтобы последнее стало возможным, иконописание должно было быть включено в модернизационный проект, осуществить который могли лишь представители самого образованного сообщества. Ряд усилий в этом направлении был предпринят в 1880-е

годы, когда в двух иконописных селах, Мстёре и Холуе, были созданы иконописные школы под патронажем местного земства и Братства Св. Александра Невского<sup>628</sup>. Попытка тогда же создать аналогичную школу в Палехе, наиболее развитом центре иконописания, успехом не увенчалась: мастера-иконописцы не были готовы отдавать систему обучения иконописи, контроль над стандартами иконописной продукции и в целом над коммерчески успешной отраслью кустарных промыслов в руки «самозванцев» из среды художественно-академической и государственной бюрократии<sup>629</sup>.

Новая попытка модернизации традиционного иконописания как института была предпринята в несколько изменившемся контексте в начале 1900-х годов. 19 марта 1901 года Николай II издал указ об учреждении Комитета попечительства о русской иконописи. Создание Комитета было результатом усилий нескольких представителей ученого сообщества, государственного чиновничества и Двора; член Государственного совета С. Д. Шереметев (председатель) и византолог Н. П. Кондаков (управляющий делами) стали его ключевыми фигурами; специалист по церковной археологии В. Т. Георгиевский, в предыдущие годы активно сотрудничавший с Братством Александра Невского, стал одним из его активных деятелей<sup>630</sup>. Среди членов комитета были вице-президент Императорской Академии художеств граф И. И. Толстой и профессор Петербургской Духовной академии по кафедре церковной археологии Н. В. Покровский, но ни более широкое художественное сообщество, ни представители церкви в создании комитета и в его дальнейшей деятельности участия не принимали<sup>631</sup>. Проект начался и развивался как проект

государственной бюрократии и академического экспертного сообщества<sup>632</sup>. Любопытно, что в своих поздних мемуарах Кондаков указывал на бюрократическую интригу, направленную против Святейшего Синода, как на главный стимул к созданию Комитета:

Скажу здесь кратко и без обиняков, что все это экстренное дело возникло в результате синодального разрешения двум заводчикам русской ваксы, Жако и Бонакеру, изготовлявшим для ваксы и других надобностей жестянки, печатать на жести иконы. Обе фирмы наперерыв друг перед другом постарались заказывать лучшие образцы икон в русских слободах, но чаще ограничивались покупкою иконных экземпляров и, пользуясь полной свободой, воспроизводили их на своих жестянках. Конечно, слух шел о том, что они дали большую взятку кому надо в Синоде. Конечно, все иконописные слободы взвыли от такой печатной конкуренции своим художествам и даже фабричным изделиям, но что было гораздо важнее, сама иконопись стала направляться к исчезновению, так как ясно, ручной труд не может соперничать с машинным печатанием<sup>633</sup>.

Следует отметить, что обер-прокурор Синода К. Д. Победоносцев еще в 1880-е годы критиковал усилия светских элит по модернизации иконописания, указывая на несовместимость техники академической живописи, которую будут насаждать в государственных иконописных школах присланные туда учителя, и техники традиционной иконописи<sup>634</sup>.

Что касается упомянутой Кондаковым интриги, то действительно, еще в начале 1890-х годов Синод одобрил печатание икон на жести фабричным способом, полагая это самым надежным способом распространения канонически правильных изображений<sup>635</sup>.

Для того чтобы добиться согласия Николая II на создание Комитета, нужны были, разумеется, аргументы совсем иного характера, чем указания на корыстность высшего эшелона синодальной бюрократии. В официальном издании, содержавшем рассказ об обстоятельствах, предшествовавших указу Николая II, приводилось прошение на Высочайшее имя, написанное от имени кустарей-иконописцев селений Мстёра, Холуй и Палех Владимирской губернии, трех признанных центров кустарного иконописания, в котором рассказывалось о бедственном положении отрасли в современных экономических условиях и предлагались неотложные меры по ее спасению. Как показал на основе архивных исследований Эндрю Дженкс, написано это прошение было В. Т. Георгиевским, причем он смог добиться его подписания лишь иконописцами Мстёры и Холуя. Палехские иконописцы дважды предлагали существенно отличные редакции прошения, в которых поддерживалось требование о запрещении или ограничении машинного производства икон, но отвергалась необходимость открытия государственной иконописной школы (в первом случае) и отрицался «упадок» иконописного производства в селе (во втором случае)<sup>636</sup>.

Текст прошения отражал тактическую линию инициаторов проекта, стремившихся встроить его в текущую культурно-политическую повестку. В прошении указывалось, что от иконописного

производства «зависит благосостояние, кроме 6000 иконописцев, еще 3000 крестьян пяти уездов Владимирской губернии из разных волостей, занимающихся развозкой и променом икон»<sup>637</sup>, а также подчеркивались заслуги кустарей-иконописцев, посвящавших себя делу сохранения и передачи традиции из поколения в поколение:

Наученные искусству иконописания от иноков Суздальских монастырей и Троице-Сергиевой Лавры (наши селения в древности были монастырскими вотчинами), наши предки передавали свои технические знания и иконописный стиль детям, внукам и правнукам, из рода в род, причем всегда заботились о том, чтобы их потомки неизменно хранили иконописные предания святой православной церкви, в течение многих веков выработавшей свои требования и правила при написании святых икон. И в течение трех столетий до настоящего времени наши иконописцы свято сохранили все тайны древнего искусства иконописания; последние реставрации в недавнее время стенописей древних святынь всей России — Св. Софии Новгородской, Владимирского Успенского и Московского Благовещенского соборов произведены нашими мастерами<sup>638</sup>.

Примечательно, что в своем очерке о поездке 1900 года по иконописным слободам Кондаков крайне негативно отзывался о качестве реставрационных работ, которые проводили мастера из Палеха<sup>639</sup>. Это не помешало, однако, Георгиевскому оставить в тексте официального прошения ссылки на все те

памятники, которые были, по мнению Кондакова, «испорчены» палехцами, как на свидетельства заслуг кустарей-иконописцев. Представление их как носителей «предания», возвращающих исконные традиции образованному классу, должно было видаться инициаторам создания Комитета условием успеха их предприятия.

В соответствии с тем, что говорит в своих воспоминаниях Кондаков, центральной темой прошения кустарей-иконописцев к государю было быстрое распространение печатных и жестяных икон, которые своей дешевизной вытесняли с рынка рукописные иконы, одновременно вынуждая кустарей — ради ускорения и удешевления процесса ручного производства — нарушать базовые стандарты иконописания<sup>640</sup>. В прошении, в частности, говорилось:

В семидесятых годах, с развитием фабричного производства, появились в продаже иконы, напечатанные на бумаге и наклеенные на доски, гг. Рабочия, Тиля, Фесенко и др., которые, представляя подделки под иконы, писанные кистью, и отличаясь дешевизною, значительно понизили цены на наши иконы; затем в 1890–91 году появились почти одновременно в Москве две иностранные фирмы гг. Жако и Бонакер, которые, начав с изготовления коробок для ваксы, консервов и т. п., перешли к печатанию на жести машинами копий с чудотворных икон. Напечатав святые изображения на жести машиной, эти фирмы набивают жечь на деревянные доски и придают им вид икон. <...> Заведующие складами, прельщенные дешевизной машинных

икон, почти все перестали заказывать нам иконы, писанные по древнему способу — кистью на кипарисных досках, или предложили такие цены за работу, что большинство мастеров должны были отказаться от заказов<sup>641</sup>.

В прошении также указывалось на то, что кустари уже обращались в Синод с ходатайством «о запрещении продавать печатанные на жести иконы в лавках, монастырях и церквах», ссылаясь при этом «на свое бедственное положение». Ответ Синода на это ходатайство состоял в том, что «заботы об экономическом благосостоянии народа не входят в его (Синода. — *И. Ш.*) задачи, и что в канонах церкви он не находит прямого запрещения изготовлять иконы из жести»<sup>642</sup>. Этим ответом и мотивировалось прямое обращение к государю. В некотором противоречии со сказанным выше о тщательном сохранении иконописцами-кустарями из рода в род «иконописных преданий святой православной церкви», в прошении говорилось об упадке мастерства в новом поколении. Причиной этого, отмечалось в прошении, было то, что государство долгое время не уделяло внимания иконописанию, отчего система обучения этому ремеслу сильно отстала от современных требований и нуждалась в модернизации: «В течение XVIII и XIX столетий светское искусство было постоянно поощряемо и развиваемо чрез учреждение Академии художеств, школ живописи, ваяния и зодчества, мы же, иконописцы, все время были забыты и лишены благ просвещения, способствующего развитию и усовершенствованию»<sup>643</sup>.

Подчеркивание значения иконописи как

воплощения древней «национальной» традиции, которую в современных условиях надо было одновременно защитить от фальсификаций и модернизировать с помощью разумного вмешательства образованного класса, — прекрасно вписывалось в логику культурной политики николаевского царствования. В то же время машинное производство икон как предметов религиозного культа легко могло интерпретироваться как угроза чистоте религиозной традиции<sup>644</sup>. Это было еще одним чувствительным местом для части элиты и лично для Николая II, приписывавшего православию как опоре «народной монархии» исключительное значение и охотно демонстрировавшего свою приверженность религиозным традициям<sup>645</sup>. Инсценированная как «прошение от народа», инициатива возрождения иконописания под эгидой государства исходила, таким образом, от образованного класса, и встраивание этого проекта в идеологическую конструкцию «народной монархии» было хорошо продумано заинтересованной группой. Предшествовала прошению организованная Шереметевым поездка его и Кондакова по иконописным слободам Владимирской губернии летом 1900 года<sup>646</sup>. Доклад о поездке был представлен на аудиенции Николаю II<sup>647</sup> и лег в основу очерка Кондакова «Современное положение русской народной иконописи», в котором тот нарисовал картину упадка традиционного иконописания и предложил меры по его преодолению.

В своем очерке Кондаков напоминал, что «последним царственным покровителем иконописи был Петр Великий», однако «уже с середины XVIII века судьбы иконописи стали покрываться мраком, и



мало по малу из мастерства, особо покровительствуемого и даже опекаемого русскими царями, осталось захолустное кустарное производство»<sup>648</sup>. При этом, указывал Кондаков, «не посчастливилось иконописному мастерству даже и в скромном положении кустарного мастерства»: мероприятия по поддержке кустарных промыслов в конце XIX века не задели иконописание (3). Объясняя отношение к иконописной традиции современных образованных слоев, Кондаков сетовал:

Ремесло иконописания живет древним преданием и по этому самому мало интересуется русское образованное общество, все еще живущее лихорадочною погоней за европейским движением. Но в духовных явлениях народной жизни имеют место и значение и вековые предания, и на смену прогрессивных, быстро изживающихся центров выступают обособившиеся провинции (57).

Подчеркнув ценность иконописания как уникальной народной традиции, Кондаков замечал далее, что «такого рода предания не могут пребывать без жизненной разработки», а потому «необходимо, чтобы на почве предания совершалась работа дальнейшего развития и согласования с потребностями жизни, иначе то же предание пойдет к своему разложению» (57). Транслируя точку зрения образованного сообщества, Кондаков далее указывал, что «путь совершенствования и развития возможен для иконописи по общим законам искусства лишь тогда, когда в его среде начнется личная творческая жизнь» (57). «Доселе, — подытоживал он, — иконопись была ремеслом, сохранившим в копии

художественные мысли византийских мастеров, славянских и русских, но до крайности искажившим эти оригиналы. Этою жалкою копией, сбитою и обезличенною, как всякий шаблон, мог довольствоваться непритязательный народный вкус, но не будет ею удовлетворен образованный класс» (57–58). Таким образом, для включения кустарной иконописи в современную художественную культуру традиция должна была быть возвращена к своему истоку, к «оригиналу», утраченному, но восстанавливаемому по сохранившимся копиям. Иконописные формы должны были быть реконструированы как объект археологии и в то же время оживлены личным творческим усилием как актуальный художественный феномен. Последняя задача усложнялась тем, что «с точки зрения религиозного искусства, деятельность личного вкуса и свобода личного творчества должна была быть ограничена религиозным чувством общества и народа» (58).

Рамки ревайвалистского проекта были, таким образом, определены. Впоследствии Кондаков говорил с некоторой отстраненной иронией, что «имел слабость лично заинтересоваться сохранившейся у нас живой стариною», желая понять, «нельзя ли хотя в этом убогом ремесле суздальских богомазов сохранить нечто свое, что давно уже утратили европейские страны: Франция с конца XV века, Германия и Англия после Реформации, Италия с XVII века, и даже греческий православный Восток в конце XVII века»<sup>649</sup>. Это высказывание замечательно характеризовало место иконописной традиции в конструкции национальной уникальности: представление о номинальной неполноценности сохранившейся традиции искупалось убежденностью

в ее символической гиперценности.

Слова, которыми С. Д. Шереметев открывал свою речь на первом заседании Комитета, включали новое начинание в культурно-политический проект, восходящий к эпохе Александра III, — проект возрождения единства народа и монарха, «завещанного» Московским царством XVII века и имеющего конфессиональные основания:

Дело церковного русского благолепия издревле служило предметом особого и глубокого сочувствия православного русского народа и попечения его царственных вождей. Верховное покровительство с особою силою проявившееся при царе Алексее Михайловиче, ныне возрождается на наших глазах в непосредственном покровительстве ГОСУДАРЯ ИМПЕРАТОРА учрежденному по ВЫСОЧАЙШЕЙ воле Комитету попечительства о русской иконописи<sup>650</sup>.

Далее упоминалось о роли народа как хранителя традиции «истинно-православной иконописи» и о вине образованного класса, своим «равнодушием и отчужденностью» способствовавшего упадку некогда процветавшего мастерства<sup>651</sup>. План работы Комитета, определенный на первом его заседании, включал изыскание способов борьбы с машинным производством икон, открытие в традиционных центрах иконописания учебных иконописных мастерских под началом дипломированных художников, открытие иконных лавок в Петербурге, Москве и Киеве для помощи в сбыте рукописных икон, а также издание руководств по иконописи, среди которых главным должен был быть «Лицевой

иконописный подлинник» — собрание «образцовых снимков в красках и рисунках со святых чудотворных и особо чтимых икон в пределах России и христианского востока и древних памятников византийского искусства на западе»<sup>652</sup>.

Как показал Роберт Николс, ключевая цель заявленной программы — ограничение машинного производства икон и тем самым создание благоприятных условий для развития кустарного иконописания — так никогда и не была достигнута<sup>653</sup>. Открытие учебных иконописных мастерских в упомянутых выше селах Владимирской губернии, а также в селе Борисовка Курской губернии, как и открытие иконных лавок, обернулось значительными затратами для казны, но никак не могло изменить тенденции к быстрому вытеснению с рынка икон ручной работы иконами машинного производства. Несколько лет работы Комитета показали, что идея защиты традиции не имела власти над потребительским спросом и над динамикой развития иконного производства. Кустари-иконописцы воспринимали свой труд не как производство символов национальной уникальности, а как коммерческую деятельность, и готовы были идти на компромиссы, которых требовал рынок. Намерение элиты модернизировать иконопись (привив ей элементы современного представления о рисунке и о личной творческой задаче) и одновременно сохранить ее как традиционную отрасль кустарного производства, не затронутую модернизацией (то есть изменением средств производства), оказалось нереализуемым.

Государственная бюрократия в лице обер-прокурора Святейшего Синода К. П. Победоносцева дважды, в 1903 и 1905 годах, давала решительный

отпор предложениям Комитета по ограничению циркуляции печатных икон, объясняя и их практическую неосуществимость, и вредность. В 1903 году, после первого ответа Синода<sup>654</sup>, Кондаков высказал мнение, поддержанное Комитетом, что «зло не в самом печатании икон, а в том, что оно попало в дурные руки»<sup>655</sup>, и предложил меры по постановке печатания икон под контроль Синода. Однако новые предложения опять не встретили поддержки. В ответе Синода, в частности, говорилось, что контроль над иконописным производством внутри страны, учитывая огромность рынка сбыта, установить невозможно; что таможня не в состоянии эффективно контролировать ввоз печатных икон из-за рубежа, а полиция бессильна отслеживать продукцию с «фальшивыми надписями и печатными удостоверениями о том, что они сделаны в России и одобрены цензурою»; что «бороться с этим злом при народной потребности в священных изображениях можно лишь широким распространением изображений, правильных и художественно исполненных», для чего «не может быть достаточно одно рукописное производство икон»; насыщению и упорядочению рынка может служить «лишь машинное производство икон по утвержденным образцам»<sup>656</sup>. Распоряжение о запрещении продажи в церквях жестяных икон с 1 января 1903 года было Синодом сделано<sup>657</sup>, однако «указ этот на практике почти остался без исполнения»<sup>658</sup>. На предложение же Комитета установить монополию монастырей и духовных учреждений на машинное производство под контролем Синода или самого Комитета Синод указывал, что это означало бы «вовсе устранить всякую частную промышленность этого рода, что необходимо соединяется с закрытием всех ныне

существующих сего рода промышленных учреждений, орудующих значительными капиталами и массою рабочего населения» и что «вопрос сей входит уже в область законодательной деятельности», ибо последствия подобного шага ущемляли бы как права «рабочего населения», так и «имущественные права нынешних владельцев подобных заведений»<sup>659</sup>. На заседании 26 января 1906 года Кондаков констатировал, что с начала деятельности комитета прошло уже четыре года, «а вопрос о сокращении машинного производства икон остается все в том же положении»<sup>660</sup>. Спустя еще шесть лет близкий соратник Кондакова по Комитету В. Т. Георгиевский в своем докладе на Всероссийском съезде художников в Петербурге признавал, что проект возрождения кустарного иконописания, предпринятый Комитетом десять лет назад, не принес существенных результатов<sup>661</sup>.

Кондакову как исследователю работа в Комитете дала между тем немало. Из его воспоминаний, доведенных только до времени начала работы Комитета, становится понятно, что «возрождение иконописи» интересовало его куда меньше, чем ее историческое изучение. Описывая посещение Мстёры во время экспедиции 1900 года, Кондаков весьма откровенно говорил о своих впечатлениях от текущего положения иконописного дела. Сообщив, что принимали их в иконописных слободах «с почтением, но вместе с тем с недоумением и враждебными опасениями, как бы не пострадала коммерция и их порядки», он продолжал:

Но, правду сказать, и охоты не было не только вмешиваться в эти порядки, но даже и близко всматриваться в них. Все безобразие

русских кустарных промыслов, весь ужас ручного производства дешевки грозил угнетать всякое добросовестное исследование, как экономического положения, так и художественного уровня. Самым идеальным типом иконописца был мастер, работающий сдельно вместе с одним или двумя подмастерьями на поставку крупному промышленнику. Мастер, набравший учеников, уже становился производителем дешевки и эксплуататором малолетнего труда. Еще тяжелее было осматривать большие мастерские, так называемые заводы, и слушать рассказы о том, как заводы фолежного ремесла, т. е. выделки икон с украшением фольгой и искусственными цветами, ухищряются поставлять ходовые иконы по несколько копеек штука<sup>662</sup>.

Нарисовав столь безрадостную картину, Кондаков тут же отмечал, однако, что во время поездки «получил много практических сведений по иконописному производству, а главное — ряд поучительных фактов, идущих из глубокой старины и объясняющих на деле формы древнего искусства и их историческое сложение»<sup>663</sup>. Как управляющий делами Комитета, Кондаков добросовестно входил во все детали его работы, однако наибольшую важность для него самого, несомненно, представляли те возможности, которые он получил в рамках деятельности Комитета как ученый. В марте 1907 года, когда стало ясно, что практические результаты патронажа, который Комитет пытался установить над кустарным иконописанием в России, были минимальными, Кондаков обратился с прошением об

освобождении его от должности управляющего делами Комитета, чтобы сосредоточиться на работе по подготовке «Лицевого иконописного подлинника»<sup>664</sup>.

Работу над ним Кондаков вел практически единолично, получив в свое распоряжение средства, необходимые для научных поездок внутри России и за границу. К тому времени первый его том, «Иконография Господа Бога и Спаса нашего Иисуса Христа» (1905), уже вышел. Этот том имел вид папки. Внутри нее был сброшюрованный обширный «Исторический и иконографический очерк» Кондакова с более чем сотней иллюстраций, включенных в текст. Помимо этого, папка включала почти полторы сотни несброшюрованных воспроизведений различных икон и иконописных подлинников. Это было первое столь обширное собрание типов иконографических изображений Христа в восточно-христианской традиции<sup>665</sup>. Его научная ценность была несомненной; его практическое значение как учебного пособия для нового поколения иконописцев оказалось ничтожным<sup>666</sup>. Вероятно, поэтому, работая над вторым томом, посвященным иконографии Богородицы, Кондаков окончательно превратил проект из справочного и учебного в научный. Работа, посвященная иконографии Богородицы, была полномасштабным научным исследованием, поднимавшим вопросы генезиса новгородской и московской иконописи послемонгольского периода. Под названием «Иконография Богородицы. Связи греческой и русской иконописи с итальянской живописью раннего Возрождения», со ста сорока семью иллюстрациями, это исследование было напечатано в четвертом и последнем томе



«Иконописного сборника» (1910), изданного Комитетом. Дальнейшей разработкой темы иконографии Богоматери в христианском искусстве стал двухтомник Кондакова «Иконография Богоматери», изданный в 1914–1915 годах Академией наук.

Окончившийся неудачей проект модернизации кустарной иконописной традиции, несомненно, стимулировал накопление знаний об этой традиции. Однако в середине 1900-х годов этот процесс накопления знаний, длившийся уже десятилетия, был «взорван» изнутри трансформацией объекта знания. Новым объектом оказалась иконопись как эстетический феномен. Этот новый объект появился не в результате успешной реконструкции утраченного «оригинала» по сохранившимся несовершенным копиям, но в результате открытия прежде неизвестных образцов русской средневековой иконописи. Вместе с новым объектом появилась ниша для нового экспертного сообщества, многие представители которого изначально оказались связанными с русским художественным модернизмом.



## «Иконная Помнея»

«В последнее время из среды художников все чаще и настойчивее раздаются голоса, признающие крупные художественные достоинства в образцах старинной иконописи», — отмечал Л. Д. Никольский в своем исследовании, посвященном Афонским фрескам, которое было опубликовано в 1908 году в издании Комитета попечительства о русской иконописи. Чтобы увидеть эти достоинства, добавлял он, необходимо «отложить на время новейшие художественные требования к оценке древнего искусства»<sup>667</sup>. «Старинная иконопись», о которой говорил Никольский, не была той иконописью, возрождать которую собирались в 1901 году деятели Комитета; ее стиль совершенно не совпадал с теми ожиданиями, которые закладывались ими в реформу обучения иконописцев. За считанные годы иконопись как отрасль кустарной промышленности, которую следовало «модернизировать», была вытеснена на периферию интересов образованного сообщества совсем другой иконописью.

В 1905 году, в разгар первой русской революции, принятие законодательных актов, гарантирующих свободу совести, привело, в частности, к открытию старых старообрядческих храмов (официально закрытых с середины XIX века), а также к строительству новых. По словам Павла Муратова, «это событие как бы открыло спрос на большие иконы, и новая волна древностей, приливших к Москве с

севера, принесла с собой на этот раз много новгородских икон большого размера». Эти иконы «стали расчищать от грязи, копоти и потемневшей олифы», однако этот процесс расчистки принес результаты более неожиданные, чем расчистка икон «Строгановского письма», относящихся ко второй половине XVI и XVII веку и считавшихся прежде наиболее ценными. Последние, как пояснял Муратов, «всегда берегли и почти никогда не записывали сверху, потому что “Строгановское” мастерство все еще оставалось идеалом достижения для иконописцев XVIII и даже XIX веков». Что же касается икон XIV–XVI веков, то лишь немногие из них дошли в первоизданном виде: «В XVII веке слишком резко изменился вкус, и тогда огромное большинство новгородских икон было вновь переписано. В XVIII и XIX веках их вовсе не берегли и не ценили и если не разрушали совсем, то опять “поновляли”, опять без конца переписывали»<sup>668</sup>. Сохранились эти иконы, хотя и в «поновленном» виде, по преимуществу в старообрядческой среде, для которой был характерен культ «дониконовских» церковных реликвий. Москва, где старообрядческое купечество пустило к тому времени прочные корни, стала центром строительства новых старообрядческих храмов<sup>669</sup> и одновременно центром «очистки» старинных икон. Ведущую роль в этом сегменте реставрационного рынка получили мастера-иконописцы из Мстёры<sup>670</sup>, очищавшие теперь иконы как для новых церквей, так и для частных коллекционеров<sup>671</sup>.

В первоначальных оценках Комитета попечительства о русской иконописи мстёрцы были представителями наиболее архаичной традиции русского иконописания:

Мстёрцы, в большинстве староверы, <...> ревниво оберегая дониконовскую старину, тесно замкнулись в круге иконописных школ, господствовавших до патриарха Никона, и дальше производства икон в стилях этих школ не пошли. Единственная забота мстёрца состоит в том, чтобы написать икону согласно «подлиннику», не только со стороны иконографической, т. е. со стороны выполнения сюжета, но и со стороны техники<sup>672</sup>.

Хотя чрезмерное увлечение академическими новациями в иконописи (наиболее характерное, по Георгиевскому, для холуян) не приветствовалось Комитетом, нарочитый, с его точки зрения, архаизм мстёрской иконописи был по существу тоже «недостатком», ибо слишком далеко отстоял от вкуса современного образованного общества. В этом смысле «фряжский» стиль Палеха, восходивший к школе Симона Ушакова и компромиссный по своим принципам, был с точки зрения Комитета предпочтителен: в нем совмещались элементы постренессансного рисунка и традиционной иконографии. Впрочем, именно такой стиль, судя по коммерческой успешности палехских мастеров на тогдашнем иконном рынке, предпочитался в это время всеми сословиями.

Тем не менее уже в процессе подготовки первого тома «Лицевого иконописного подлинника» Кондаков отдал решительное предпочтение мстёрским, и вообще старообрядческим, иконописным подлинникам и сотрудничал с мстёрскими иконописцами, делавшими копии со старообрядческих подлинников и икон для этого издания<sup>673</sup>. Для Кондакова как ученого предпочтение

мстёрских образцов иконописи означало лишь признание их более близкими по иконографии и технике к средневековой традиции. Уже по результатам своей второй поездки по иконописным селам в 1901 году он отмечал: «Только старообрядство удержало древние стили, иначе они давно исчезли бы в иконописи»<sup>674</sup>. Знание «древних стилей» и технологии иконописания и поставило мстёрских мастеров в уникальную позицию открывателей русской иконописи XIV–XVI веков в период, когда начался бум реставрации икон из старообрядческих коллекций. Импульсы, породившие этот бум, уже существенно отличались от тех, что стимулировали усилия русских византологов поколения Кондакова.

Реставрационная практика, которая стала широко применяться в процессе расчистки старообрядческих икон с середины 1900-х годов, имела за собой некоторую традицию: Г. И. Вздорнов указывает, что с середины XIX века известны примеры реставраций, в ходе которых с иконных досок удалялись поздние слои записей и олифы<sup>675</sup>. Однако до второй половины 1900-х годов эти методы реставрации применялись ограниченно; в основном, как отмечал Муратов, иконы, почитаемые наиболее ценными, лишь очищали от патоки и иных загрязнений. Те иконы, которые стали объектами нового типа реставрации, в основном не входили в категорию ценных: их первоначальные изображения были скрыты под многими слоями более поздних записей. «Под этими поновлениями и записями, — писал Муратов, — древнее новгородское письмо сохранялось превосходно и приобретало твердость и плотность кости. Расчистка больших новгородских икон от темной олифы и от поновлений явилась настоящим откровением»<sup>676</sup>. Откровение это

было эстетического порядка: древность открываемого совместились с возможностью его эстетического переживания. Бум коллекционирования икон начался тогда же: крупнейшие частные собрания старинных икон (Степана Рябушинского, Ильи Остроухова и некоторых других) сложились в рекордно короткие сроки, в 1907-1912 годах; более «старые» частные иконные собрания (Николая Лихачева, Виктора Васнецова) существенно пополнились в эти годы. Если в XIX веке коллекционеры сосредотачивались на иконах XVI-XVII и даже XVIII веков, то теперь наиболее ценными приобретениями стали считаться новгородские иконы XIV-XV веков.

В течение нескольких лет процесс «переоценки» русской иконописной традиции, точнее «открытия» ее как явления эстетического, не выходил за пределы круга собирателей и любителей старины, включая некоторых представителей новой московской живописи. Немногочисленные материалы об иконописи, которые начали появляться в эти годы в художественных журналах (прежде их можно было найти лишь в изданиях археологического и исторического характера), касались по преимуществу иконописной традиции XVII века<sup>677</sup>. Дягилев и Бенуа включили 36 икон XV-XVII веков новгородской, московской и «Строгановской» школ в ретроспективную выставку русского искусства при Осеннем салоне в Париже в 1906 году<sup>678</sup>; однако особого внимания прессы эта часть экспозиции не привлекла. В 1910 году Игорь Грабарь выпустил первый том «Истории русского искусства»; в обширной вступительной статье к нему, дававшей исторический обзор различных областей русского искусства, Грабарь посвятил иконописной традиции лишь абзац, однако в этом абзаце был задан

совершенно новый модус разговора о ней. Отмечая, что ранние образцы русской иконописи и фресок «обнаруживают мало отклонений от византийских оригиналов», Грабарь указывал на постепенное формирование самобытных стилистических черт русской иконописи:

Эти черты нашли свое наиболее яркое выражение в творчестве новгородских и псковских мастеров, создавших такой волшебный мир красоты, что равнять его можно лишь с вершинами, до которых доходило мировое искусство. Кому посчастливилось видеть наиболее совершенные из их созданий и довелось почувствовать власть их чар, тот знает, что придет время, когда европейские музеи будут также искать новгородских икон, как ищут сейчас египетские и греческие скульптуры<sup>679</sup>.

Остаток абзаца был посвящен Андрею Рублеву, московскому «наследнику новгородцев», чьи росписи в Успенском соборе во Владимире и недавно отреставрированная «Троица» (фрагмент которой воспроизводился в издании) давали повод Грабарю назвать его «русским Беато Анжелико»<sup>680</sup>.

Этот абзац в статье Грабаря обозначил поворотную веху в истории восприятия русской иконописи. Однако поддержать разговор о ней по-прежнему могли лишь считанные специалисты: иконы, о которых говорил Грабарь, находились в частных собраниях или скрывались под окладами, ризами и позднейшими записями в храмах (как это было с «Троицей» Рублева). Первый прорыв в деле открытия старинной иконописи для публики произошел в



декабре 1911 — январе 1912 года. Тогда значительное количество икон из частных собраний, в том числе недавно отреставрированных, экспонировалось на Выставке древнерусской иконописи и художественной старины, которая была организована при Всероссийском съезде художников усилиями С. Д. Шереметева и других членов Комитета попечительства о русской иконописи<sup>681</sup>. Выставка имела положительный, но весьма ограниченный резонанс в прессе. Лишь год с небольшим спустя произошло событие, которое стало поворотной точкой не только в истории восприятия русской иконописи, но и в истории современного русского искусства.

Г. И. Вздорнов указывает, что «едва ли не все специалисты по истории древнерусской живописи уверены в том, что первой выставкой древнерусского искусства была выставка 1913 года в Москве, устроенная по случаю трехсотлетнего юбилея дома Романовых»<sup>682</sup>. Он отмечает, что мнение это ошибочно, приводя примеры десятков выставок, имевших место ранее. Эти возражения справедливы и несправедливы одновременно. Московская Выставка древнерусского искусства 1913 года, состоявшаяся в рамках празднований, посвященных трехсотлетию царствующей династии, была первой выставкой русской иконописи, которая имела широкий резонанс как выставка *художественная*, и первой выставкой, на которой был представлен значительный пласт прежде никому не известной средневековой иконописи. С точки зрения художественных критиков, которые писали о выставке в тогдашней прессе, эта выставка *была* первой.

Она открылась в середине февраля 1913 года в «Деловом дворе» и продолжалась четыре месяца<sup>683</sup>; ее официальным устроителем был московский

Императорский Археологический институт. То, что выставка проходила под эгидой Археологического института, а не художественного музея, указывало на связь ее со сложившейся традицией рассматривать иконы скорее как объекты материальной культуры, чем как эстетические объекты *par excellence*. То, что выставка включала другие разделы (рукописей и рукописных книг, шитья и предметов прикладного искусства), также указывало на ее связь с традицией «историко-археологических» выставок или выставок «древностей», на которых прежде экспонировались иконы. Этим сходства, пожалуй, и ограничивались.

Как и на выставках в 1906 году в Париже и в 1911–1912 годах в Петербурге, все иконы, экспонировавшиеся в Москве, были из частных коллекций (прежде всего из собраний Н. П. Лихачева, И. С. Остроухова и С. П. Рябушинского); впрочем, сразу же после закрытия выставки коллекция Н. П. Лихачева была приобретена Русским музеем Александра III<sup>684</sup>. Значительная часть представленных икон была отреставрирована в самые последние годы: это были главным образом новгородские, а также московские иконы XIV–XVI веков, и даже специалисты увидели многие из них на этой выставке впервые. Описание отдела иконописи для каталога выставки было сделано уже не представителями Комитета попечительства о русской иконописи, а представителями нового экспертного сообщества из среды московского старообрядчества — С. П. Рябушинским, крупным промышленником, коллекционером икон и основателем одной из первых реставрационных мастерских, и А. А. Тюлиным, по происхождению мстёрским иконописцем, а к тому времени — одним из наиболее авторитетных реставраторов икон в Москве<sup>685</sup>.

Едва ли было хоть одно художественное событие в истории России XX века, реакция на которое в критике была бы столь единодушно восторженной<sup>686</sup>. Павел Муратов, курировавший подготовку выставки и написавший предисловие к ее каталогу, на страницах журнала «Старые годы» характеризовал ее так:

Главное значение московской выставки древне-русского искусства определяется необычайной силой того художественного впечатления, которое производят собранные на ней образцы старой русской иконописи. Для многих, почти для всех, впечатление это является неожиданностью. Так внезапно перед нами открылась огромная новая область искусства, вернее сказать — открылось целое новое искусство. Странно подумать, что еще никто на Западе не видел этих сильных и нежных красок, этих искусных линий и одухотворенных ликов. Россия вдруг оказалась единственной обладательницей какого-то чудесного художественного клада<sup>687</sup>.

Всего пять лет назад в редакционной статье того же журнала говорилось, что искусству допетровской эпохи пока не отводилось в нем заметного места, поскольку «редакции до сих пор еще не удавалось осветить надлежащим образом ее чисто-художественное значение»<sup>688</sup>. Теперь именно художественное значение икон оказывалось в центре внимания, а писавшие о выставке не уставали высказывать изумление по поводу того, что, десятилетиями изучая русскую иконопись, ученые воспринимали ее лишь как археологический материал. «Чем была для нас до сих пор древняя

иконопись? Областью археологии, иконографии, палеографии и прочих научных дисциплин. Не искусством. Ученые изучали — мы оставались холодны», — сетовал Сергей Маковский, тут же высказывая предположение о «начале нового художественного сознания в России», которое знаменует собой выставка<sup>689</sup>.

Это «новое художественное сознание» прежде всего выразилось в новой концептуализации собственной художественной истории. Об открытии «России, создавшей, подобно Италии треченто, на почве византийского наследия свой расцвет» писал Николай Пунин, указывая на «итальянский Ренессанс, связанный с именами Джотто и Беато-Анжелико» как на непосредственную параллель к эпохе расцвета русской иконописи<sup>690</sup>. Яков Тугендхольд уже прямо говорил о «новгородском кватроченто», хотя и признавал, что его эстетические дороги разошлись с дорогами итальянского Возрождения<sup>691</sup>. Выбор понятий, в которых выражался смысл произошедшего открытия, говорил сам за себя: оно осмыслялось как обретение древней традиции, значение которой было сопоставимо со значением Ренессанса для современного западноевропейского искусства (при значимом эстетическом расхождении с ренессансной эстетикой).

Разумеется, факт столь внезапного «открытия» обширной области русской художественной истории не мог не сделаться объектом рефлексии сам по себе и возвращал художественную элиту к размышлениям над особенностями исторического пути России:

Поистине, это могло случиться только с нами. На Западе памятники национального

творчества давно уже изучены и каталогированы <sic!>, и лишь время от времени телеграф спешит возвестить urbi et orbi о том, что какой-нибудь профессор приписывает давно известную картину не тому мастеру, которому ее приписывали раньше. Но просмотреть целое художественное наследие прошлого, не догадываться о тех богатейших и чудеснейших сокровищах, которые гибнут, заброшенные тут же под боком, — это могло случиться только с нами!<sup>692</sup>

Причины того «разрыва» культурной памяти, на который сетовал Тугендхольд, не были тайной для художественного сообщества. Однако насущной потребностью для него был не исторический анализ этих причин, а поиск формулы единства русской художественной истории, которую можно было бы теперь вести от «новгородского кватроченто». Это давало бы возможность переквалифицировать русскую художественную культуру из «молодой» в «старую», равную среди равных в семье европейских традиций. Ключевой, таким образом, оказывалась задача определить характер связи современного искусства со средневековой иконописной традицией.

Александр Бенуа включился в этот разговор одним из первых. Свою регулярную рубрику «Художественные письма» в газете «Речь» он посвятил 5 апреля теме «Иконы и новое искусство»:

Иные совпадения в жизни искусства производят впечатление какого-то вмешательства судьбы. Сейчас перед нами одно из этих роковых «предопределенных» совпадений. Долгие годы небольшая кучка

людей узко специалистического характера изучала и собирала старинные иконы, — не столько из интереса к их художественным достоинствам, сколько из благоговения перед их древностью и святостью. В совершенно противоположной области, в области чисто живописного творчества шла работа над освобождением от академических традиций, над опрочением и производились поиски новых красочных законов — явление вовсе не только русское, но мировое, имеющее своим главным очагом Париж. И вот, сейчас мы присутствуем при странной и в высшей степени знаменательной встрече: два пути скрестились, сошлись. Мертвая археология оказалась живым вдохновляющим словом; самые пламенные и дерзкие новаторы увидали ценнейшие для себя указания в том, что только что казалось безнадежно отжившим<sup>693</sup>.

Объяснять внезапность «открытия» старинной иконописи одним лишь быстрым усовершенствованием техники реставрации представлялось Бенуа недостаточным. Обретение «утраченной» традиции коренилось для него в феномене рецепции, то есть обуславливалось современным состоянием художественной культуры:

Однако, как ни радостен этот изумительный всход древней ожившей красоты, этот «ренессанс Византии», — он сам собой не мог бы сыграть роли какого-то обновления искусства наших дней, если бы путь последнего не подошел бы как раз сейчас к какому-то историческому перекрестку. Еще лет десять

тому назад «иконная Помпея» не произвела бы никакого впечатления в художественном мире. Она бы увлекла охотников до обновленных впечатлений, в частности, она бы порадовала людей, лакомых до «красок». Но никому бы не пришло в голову «учиться» у икон, взглянуть на них как на спасительный урок в общей растерянности. Ныне же представляется дело совершенно иначе и просто кажется, что нужно быть слепым, чтобы именно не поверить в спасительность художественного впечатления от икон, в их громадную силу воздействия на современное искусство и в неожиданную их близость для нашего времени. Мало того, какой-нибудь «Никола Чудотворец» или какое-либо «Рождество Богородицы» XIV века помогает нам понять Матисса, Пикассо, Лефоконье или Гончарову. И, в свою очередь, через Матисса, Пикассо, Лефоконье и Гончарову мы гораздо лучше чувствуем громадную красоту этих «византийских» картин, то, что в них есть юного, мощного и живительного<sup>694</sup>.

Весьма скептически настроенный по отношению к ряду новейших течений в живописи, Бенуа не брался утверждать, что произошедшее «скрещение путей» современной и средневековой живописи непременно будет иметь далеко идущие последствия: «глубина духовной жизни», отразившаяся в иконах, слишком мало общего имела, по его мнению, с произведениями новейших течений, писанными «себе и другим на одну потеху (эстетическую или квазинаучную — это все равно)». Тем не менее он констатировал, что «русские “футуристы” всевозможных толков, собравшиеся уже

пожечь музеи старинного искусства», нашли в иконах черты, «показавшиеся им столь близкими по духу, что относительно их они уже сменили гнев на милость и не скрывают своего желания у этих “стариков” учиться»<sup>695</sup>.

«Актуализирующий» подход к объяснению причин стремительного обретения старинной русской иконописью высокого художественного статуса разделялся целым рядом авторов. Максимилиан Волошин завершал свою статью «Чему учат иконы?» утверждением провиденциального смысла произошедшего открытия:

Могилы не разверзаются случайно. Произведения искусства встают из могил в те моменты истории, когда они необходимы. В дни глубочайшего художественного развала, в годы полного разброда устремлений и намерений разоблачается древнерусское искусство, чтобы дать урок гармонического равновесия между традицией и индивидуальностью, методом и замыслом, линией и краской<sup>696</sup>.

Такой подход опирался прежде всего на презумпцию реальности эстетических переключек между современным и средневековым искусством, причем эталоном современного искусства выступало искусство французское. Так, Всеволод Дмитриев замечал год спустя на страницах «Аполлона»:

Если же спорить о том, кто был чудодейственным хирургом, открывшим глаза широким художественным кругам на отечественную икону, то, пожалуй, важнейшую роль сыграло здесь французское искусство и



его современные представители... Мы говорим, разумеется, не о восхищениях Мориса Дени, Матисса, Ришпена в московских иконных собраниях — думаем, что этого было бы для нас слишком мало — названные лица только высказали то понимание красоты, что воспитали в них (а затем и в нас) последние достижения романского творчества. После «открытия» японцев, западных примитивов, переход к «открытию» примитивов отечественных и естественен и необходим<sup>697</sup>.

В сходных терминах о влиянии современных французских художников на вкусы их русских собратьев, позволившем последним «понять великие достоинства произведений народных и до-петровской эпохи», рассуждал в своей книге о Гончаровой и Ларионове Илья Зданевич<sup>698</sup>. Алексей Грищенко подвел своеобразный итог этой критической тенденции, дав чеканную формулировку предпосылок открытия старой русской иконописи:

Открытие как находка и открытие как оценка имеют разную подоснову. <...> Открытие еще не влечет за собой непременно *понимание* и *оценку*. Не следует забывать, что огромнейшие ценности византийской и древнерусской живописи требовали для своего настоящего понимания соответственных принципов оценки искусства. Эти принципы — результат работы нескольких поколений художников великого французского искусства. Равноценное древним культурам, оно было главным и первым лицом в сфере открытия и понимания русской иконы<sup>699</sup>.

Таким образом, одна из ясно обозначившихся интерпретаций «открытия» древнерусской иконописи в модернистской художественной критике увязывала напрямую две эстетики: новейшую западную (повлиявшую и на Россию), которая отказалась от ренессансных живописных принципов, и византийскую, этих принципов не знавшую. «Открытие» последней было предопределено прежде всего тем, что первая находилась в состоянии активного поиска в веках родственных себе эстетик.

У такого понимания связей между древней иконописью и современным искусством, разумеется, были оппоненты. Объясняя его неприемлемость, Николай Пунин, только начинавший в 1913 году свою художественно-критическую деятельность, писал:

Нам представляется опасным вступить на путь рискованных уподоблений, на путь почти святотатственных, на наш взгляд, параллелизмов, так как, несомненно, нельзя, указывая на руку Божьей Матери, говорить о Гогене, созерцая зеленоватые тона Ее хитона, называть Сезанна... Пусть даже художники XIX в. подошли в своих глубоких исканиях к проблемам живописи, разрешенным русской иконописью, но духовные импульсы их творчества настолько различны, что мы, русские, испытывая до сих пор высокое религиозное воздействие нашей давней культуры, не можем себе позволить столь свободного к нашим глубочайшим традициям отношения<sup>700</sup>.

Если аргументация Пунина была по преимуществу идеологической, то аргументация Тугендхольда

апеллировала главным образом к несходству живописных задач современного искусства и иконописи, как он их понимал. Отмечая, что «московская молодежь уже усмотрела кубизм и футуризм в древних иконах», он подчеркивал иллюзорность подобного видения, указывая на принципиальную *синтетичность* иконописного изображения в противоположность *аналитичности* кубизма и футуризма:

И геометрическая выразительность, и композиция, развертывающаяся, как книга, и композиция с двух точек зрения были для наших иконописцев не самоцелью, а лишь средством к одной великой цели — *декоративному синтезу*. Пикассо и современные кубисты разлагают мир на составные геометрические формы во имя анализа, *an und für sich*. Между тем, новгородский иконописец, изображая людей в одной перспективе, а верхушки зданий — в другой (как бы видимыми с птичьего полета), поступал так потому, что иначе вся сцена не уместилась бы на его доске. А ему надо было показать именно всю сцену, сверху донизу, ибо этого требовало его детски-целостное, синтетическое мировосприятие. Икона была для него микрокосмом; небольшая станковая картина заменяла для него монументальную фреску<sup>701</sup>.

Допуская наличие «точек соприкосновения» между иконописью и произведениями Гогена, «который также созерцал природу как роскошный ковер», Тугендхольд категорически противопоставлял

«живописность» икон и их ориентацию на «декоративную стенопись» — «скульптурности» и «объемности» кубизма и футуризма<sup>702</sup>.

Самая продуктивность какого бы то ни было сближения средневековой иконописи с современными художественными течениями была поставлена под сомнение Павлом Муратовым, занявшим позицию последовательно «историзирующую» (которую Пунин критиковал уже за академизм и «мертвенное отношение» к наследию прошлого<sup>703</sup>). Как главный редактор нового журнала «София», одного из изданий, рожденных выставкой 1913 года и целиком посвященных русской иконописи, он выступил во втором номере журнала с программным опровержением всех «небескорыстных», на его взгляд, подходов к древнерусской иконописи, «заключающих требование, чтобы эта иконопись открыла пути современного искусства» и помогла «извлечь из прошлого какой-то урок для настоящего»<sup>704</sup>. К этим подходам автор относил и желание художников «украсить свою картину мотивами, прямо перенесенными из иконописи», и «попытки некоторых молодых живописцев ассимилировать отдельные стилистические черты древней иконописи с формальными новшествами Запада», и заблуждение, «будто бы существует стилистическое тождество между искусством древнерусских художников и живописью Матисса и Пикассо», и «отношение к иконе как к “примитиву”», и «мысль о непрерывности русской художественной традиции, идущей от икон и захватывающей на своем пути Иванова, Ге, Врубеля», мысль, не считающуюся с тем бесспорным, по мнению Муратова, фактом, что традиция, которую представляла собой древнерусская иконопись, окончательно оборвалась в XVI-XVII

веках<sup>705</sup>.

Муратову, отстаивавшему автономию средневековой иконописи как объекта понимания и изучения по отношению к текущим художественным поискам, отвечал в «Аполлоне» Всеволод Дмитриев. Он указывал на утопичность того «бескорыстия», то есть не связанного с настоящим историко-искусствоведческого изучения, за которое ратовала «София», и противопоставлял ее программе другую: «понять, что заставило нас сейчас “открыть” икону»<sup>706</sup>. В одном из следующих номеров журнала Дмитриев вновь подчеркивал, что «актуализирующий» подход к наследию прошлого есть условие его действительного культурного усвоения, и приводил в пример программу нового периодического издания «Русская икона», также возникшего как реакция на выставку 1913 года<sup>707</sup>. Редакционное предисловие к первому его выпуску (сборнику), в частности, провозглашало: «Мы думаем, что лишь с того момента, когда какая-нибудь отрасль искусства, переставая быть только предметом археологического исследования, становится достоянием нации, ее эстетических утверждений, ее любви, — такая отрасль получает жизнь и подлинное величие»<sup>708</sup>. Прочитав этот фрагмент, Дмитриев продолжал: «Разве не явственно теперь, что XVIII век (от увлечения которым нас отделяет всего несколько лет) только тогда стал подлинно близок и дорог нам, когда ряд художников, на почве этого увлечения, смогли развернуть всю силу своих дарований?»<sup>709</sup> Отсылая к исканиям художников «Мира искусства» как к инструменту актуализации наследия XVIII века, критик, таким образом, указывал на естественность включения иконописи с ее стилистическим инструментарием не только в багаж культурной

памяти, но и в круг актуальных референций и творческих переработок. Лишь это последнее, с точки зрения Дмитриева, по существу и означало бы включение иконописной традиции в русскую художественную историю. Сходные утверждения содержались и в неопубликованной заметке Пунина «Бескорыстие», написанной в ответ на ту же статью Муратова и предназначавшейся для «Русской иконы»<sup>710</sup>.

И «актуализирующий» и «историзирующий» подходы сходились, однако, в признании того факта, что открытие иконописи утоляет давно назревшую потребность в утверждении глубины (древности) и значительности «национальной» традиции вообще и художественной традиции в частности. Так, Пунин, обещая «указать на некоторые <...> причины глубокого волнения, испытанного при созерцании икон», делал итогом своего перечисления не эстетическую и не религиозную составляющую этого волнения, но именно составляющую *исторического сознания*, связанного с обретением традиции: «В конечном же итоге это только прошлое, наше великое и бесконечно-прекрасное прошлое, свидетельствующее о том, какие огромные культурные традиции мы обречены нести»<sup>711</sup>. Эта желанная «обреченность» трансформировалась далее в риторический вопрос: «Можно ли, наконец, сказать: “мы, русские, горды нашим художественным наследием и сумеем еще на вершинах гор возвести шатры, над которыми будет сиять только вечное, благодатное небо Искусства”?»<sup>712</sup> В сходном ключе в редакционном предисловии к первому номеру «Русской иконы» провозглашалось: «У России есть своя древняя и великая живопись, так пусть же Россия ценит и знает свое достояние»<sup>713</sup>. Тугендхольд

констатировал: «Московская выставка показала, что у нас есть великое художественное прошлое, которым можно гордиться. Как ни обильна невзгодами история русского народа, но все же он сумел создать также прекрасное по форме и духовной глубине искусство!»<sup>714</sup> А первый номер журнала «София» открывало редакционное предисловие, озаглавленное «Возраст России», автором которого был Муратов<sup>715</sup>. Здесь повторялись в концентрированной форме утверждения, сделанные до того в его статье в «Старых годах», но в фокусе оказывался прежде всего нациестроительный смысл обретения древней иконописной традиции:

Новый взгляд на древне-русскую иконопись, утверждению которого в более широких кругах общества так помогла прошлогодняя московская выставка, неизбежно ведет к изменению слишком привычных понятий о возрасте России. Распространенное мнение о молодости России плохо согласуется с тем несомненным отныне обстоятельством, что расцвет такого великого и прекрасного искусства, каким была русская живопись, был пережит в четырнадцатом и пятнадцатом веке. <...> О той же художественной мудрости, о том же совершенстве, о которых говорят иконы XIV–XV века, свидетельствует и русское шитье. Мы знаем о напряженном и разнообразном архитектурном творчестве этого времени, и таким памятником зодчества, как собор новгородского Юрьева монастыря, построенный в XII столетии, могла бы гордиться любая страна с признанной культурной историей. Исследование повестей

указывает на существование в древнейшие времена бережной любви к искусству словесному и власти вызывать словом образы высокой поэзии. <...>

Все это явления высокой духовной и, следовательно, единственно ценной культуры. Страна, у которой было такое прошлое, не может считать себя молодой, какие бы пропасти не отделяли ее от этого прошлого. Россия никогда не была Америкой, открытой в петербургский период нашей истории. И предшествовавшая этому периоду Русь московских царей вовсе не была единственной, существовавшей до Петра, Русью. Московская икона конца XVII века бесконечно далека от Троицы Рублева. Благодаря искусству нам является теперь образ *первой* России, более рыцарственный, светлый и легкий, более овеянный ветром западного моря и более сохранивший таинственную преемственность античного и перво-христианского юга.

Четыре столетия отделяют нас от этой неведомой Руси, и в нашей жизни так же мало черт, восходящих к ней, как мало черт той Франции, которую видел Данте, во Франции современной. И тем не менее, несравненная красота стиля новгородской иконописи, непередаваемо чистая прелесть древних повестей, такое же наше историческое наследство, как средневековое искусство и поэзия в латинских странах. Мы слишком долго отказывались от него, забывали о нем, поглощенные историческими бедствиями *второй* и *третьей* России. В заботах о будущем мы не раз обольщались мыслью начать



все с начала, как начинают страны молодые, страны без прошлого. Но в России нельзя не ощущать прошлого, не будучи ей чужим, также как нельзя не ощущать прошлого и быть достойным Италии<sup>716</sup>.

Знаток и почитатель итальянского искусства, занявший ведущую позицию в новой когорте экспертов по русскому средневековому искусству, Муратов, как и другие критики в этот период, стремился установить функциональную аналогию между ролью средневекового и ренессансного наследия для европейской традиции Нового времени и ролью вновь открытой русской иконописной традиции для культурно-исторического самосознания России. Асимметричность такой аналогии, однако, была очевидна самому автору. В Европе это наследие не было забыто, утрачено, а затем снова обретено. Русская иконописная традиция XIV–XVI веков, как не уставал подчеркивать сам Муратов в других статьях, была прервана и не имела никакого влияния на последующее развитие русской живописной школы. При этом сама эта традиция являла собой в историко-искусствоведческой концепции Муратова не просто наивысшую точку развития русского извода византийской традиции, но была последним «отсветом» эллинистического и даже более раннего, классического периода греческого живописного искусства:

Черты, из которых слагается стиль древне-русской живописи, свидетельствуют о какой-то чрезвычайно долгой и прочной традиции. Многие из этих черт, как мы уже видели выше, пережили тысячелетнее существование

Византии. Некоторые приемы иконописи, вероятно, восходят к еще более древним временам, пережив не только Византию, но и века эллинизма. Византия знала, конечно, не только эллинистическую фреску и александрийский рельеф; она знала скульптуру и живопись классической эпохи Греции. До нас не дошло ничего из станковой живописи великих греческих мастеров века Полигнота и века Зевксиса. <...> Русские иконы представляют, быть может, единственный случай испытать общее зрительное впечатление, близкое к общему зрительному впечатлению от исчезнувших произведений древнегреческой станковой живописи<sup>717</sup>.

Возведенная таким образом в ранг уникального свидетельства об утраченном наследии художественной культуры Европы, иконопись оказывалась еще и звеном, связующим русскую традицию с Античностью, дефицит преемственности по отношению к которой был «стигмой» русской культурной истории. Эта функциональная перегруженность русской иконописи как носителя традиции (древнегреческой, эллинистической, византийской, русской) выступала своего рода противовесом утраченности, обрыву этой традиции на пороге Нового времени в России. Объясняя причины произошедшей утраты, Муратов писал:

После катастрофы, постигнувшей Византийскую Империю, Россия, с особенным пониманием воспринявшая все основы ее искусства, оказалась оторванной от того античного прошлого, которое было источником

самой способности к мифотворчеству. В силу этого все пути к Возрождению в древнерусском искусстве были закрыты, и, после момента колебания во второй половине XVI века, оно естественно должно было умереть, без всякой надежды когда-либо возродиться<sup>718</sup>.

Оторванность русских мастеров от истоков, питавших византийское искусство, была для Муратова главной причиной постепенного исчерпания византийской традиции на Руси. При этом он не стремился снять противоречие между фактической утратой памяти об иконописной традиции XIV–XVI веков и декларированием этой традиции в качестве основания для пересмотра «возраста России», что подразумевало включение ее в воображаемую непрерывную цепочку культурной преемственности. В этом противоречии его не замедлил уличить Дмитриев: «Если у нас есть “возраст”, если мы росли, если современная Россия составляет *единое* тело с древней Русью, то как понять слова — “без всякой надежды когда-либо возродиться”? Если же мы “без всякой надежды” оторваны от Руси “до второй половины XVI века”, то уместны ли тогда слова о возрасте?»<sup>719</sup>

Отмеченное Дмитриевым противоречие и стало одной из внутренних пружин той бурной реакции, которую вызвало в культурной среде открытие древнерусской иконописи. «Права» современной русской культуры на это наследие были неочевидны, а между тем из всех ресурсов, доступных воображению русского культурного национализма к началу 1910-х годов, ни один не мог сравниться со средневековой иконописью по полноте соответствия идеалу основания «национальной традиции». Эта традиция

была *древней*, легко поддавалась интерпретации как *общая* для различных социальных групп в силу своей связи с вероисповеданием и обладала бесспорной *ценностью* с точки зрения представителей самых разных групп образованного сообщества, вовлеченных в нациестроительный проект<sup>720</sup>. Все это превратило русскую средневековую иконопись в объект активного культурного освоения и присвоения на ближайшие десятилетия.

Бенуа во второй из своих колонок в «Речи», посвященных выставке, затрагивал еще одну проблему, связанную с открытым наследием. Дает ли это открытие дополнительный повод для противопоставления русской культурной традиции и традиции запада Европы или же, напротив, позволяет увидеть их общность? Бенуа упоминает сформулированные к тому времени Кондаковым и Лихачевым<sup>721</sup> теории о влиянии итальянской живописи на византийскую в XIV веке, о возникновении так называемой итало-греческой, или итало-критской, школы в иконописании, которая и была перенесена затем на русскую почву. С этой концепцией резко полемизировал в своих работах Муратов, указывая и на проблематичность датировки складывания итало-критской школы XIV веком (а не XV), и на полуремесленный характер ее произведений, и на неубедительность иконографической аргументации<sup>722</sup>. Для Муратова, помимо академической стороны его возражений, важно было подчеркнуть происхождение русской иконописи от образцов, признанных вершинными достижениями средневекового искусства, а таковыми сделались в результате недавних открытий произведения византийского искусства XIV века<sup>723</sup>. Бенуа в своей колонке не выносит никакого суждения

по поводу концепции Кондакова и Лихачева, как и не отрицает вероятных византийских истоков русской иконописи. Его, скорее, не устраивает тот ореол, который приобрела Византия в публичном дискурсе: «В Византии хотят видеть твердыню нерушимых традиций, приверженность к которым спасает нас от “гнилого Запада”, сообщает нашей истории совершенно особый характер какой-то забальзамированности и предохраняет нас от тления»<sup>724</sup>. В противоположность этому образу Бенуа рисует образ византийской культуры как культуры открытой, служившей для Руси проводником «языческой красоты позднего эллинизма» (в чем с ним сходится, как мы видели, и Муратов) и передавшей сам принцип открытости средневековой русской культуре. Доказательство последнего Бенуа и предлагает увидеть в обретенном наследии средневековой иконописи, представленном на выставке. В новгородских иконах он, в частности, отмечает пересечения с «живописью северного запада Европы — искусством, процветавшим в Германии, в Англии и во Франции» и заявляет протест «против тех, кто во что бы то ни стало стараются выделить Россию из общей семьи европейских народов и которые для этого своего изуверского намерения готовы и в иконах увидеть какие-то веские подтверждения». Напротив, «в лучшую пору русской иконописи», говорит Бенуа, «византийские традиции были сплетены с западным влиянием», а следовательно, «мы не отрезанный ломоть, а часть одного целого, самый, правда, краешек этого целого, но все же краешек, слитый с остальным, а не оторванный»<sup>725</sup>.

Примечательно, что критики и новое экспертное сообщество с самого начала не классифицировали

обретенное наследие как «народную традицию», закрепив за ним принадлежность «высокой культуре». Муратов, в частности, писал: «Артистичность иконописи XV века опровергает столь долго и без всякой проверки повторявшееся мнение о “эпическом” и “народном” характере древнерусского искусства. Новгородские иконы несомненно отвечали каким-то исключительным и аристократическим потребностям чувств и воображения»<sup>726</sup>. В другом месте он подчеркивал ошибочность квалификации этой живописной традиции как «примитива»:

За «примитив» у иных художников сходит всякий ремесленный деревенский образ, всякая переолифленная и переписанная икона, не имеющая никакого отношения к совершенствам древнего мастерства. Знакомство с этим мастерством говорит, напротив, о беспримерной стойкости традиций, о колоссальной школе, о высочайшей сознательности, о напряженности усилий, направленных к совершенству<sup>727</sup>.

О том же в несколько иных терминах говорил Пунин, определяя культурный статус древней иконописи: «Тут уже не экзотика, не провинциализм, и уж, конечно, не какая-нибудь монастырская, в себе замкнутая культура, а великая эпоха, расцвет искусства, в общем итоге параллельный итальянскому Ренессансу»<sup>728</sup>.

Помещение средневековой иконописи в нишу «высокой культуры» означало, что и линия преемственности по отношению к нему должна была прослеживаться на соответствующем уровне. (Впрочем, как мы увидим далее, возможность

«двойной прописки» этой традиции — в области как «высокой», так и народной культуры — сыграла свою роль в ее эксплуатации авангардными течениями.) Художник Алексей Грищенко в книге «О связях русской живописи с Византией и Западом» попытался выстроить новую версию русской художественной истории, начиная с новгородской средневековой иконописи и до современности<sup>729</sup>, заслужив ироничную критику Муратова: «Г. Грищенко наскоро построил схему национальной живописной традиции, будто бы объединяющей такие разнородные и разноценные явления, как новгородская живопись, Ушаков, парсунное письмо XVII-XVIII века, Иванов, Ге, Врубель, новейшая живопись»<sup>730</sup>. Однако ирония была бессильна перед теми горизонтами, которые обретение древней традиции открывало для русского культурного воображения. Нарратив русской художественной истории стремительно и бесповоротно менял свой облик. Пунин уже в 1915 году как бесспорную данность констатировал:

Внимательное изучение памятников русского искусства ежедневно убеждает каждого из нас в том, что Россия, обладая глубокой и самостоятельной художественной культурой, создала ряд эпох, имеющих большое художественно-историческое значение. Предание о замкнутости и эстетической ничтожности древне-русского искусства отошло в прошлое, неверно также мнение, утверждающее, что искусство новой России не связано с искусством России старой, что XVIII и XIX века не имеют национальных традиций и всецело являются зеркалом, и при том плохим, западно-европейского творчества. Словом,

изучение памятников нашего искусства говорит за то, что Россия имеет известное количество высоко-художественных предметов, объединенных генетической связью на протяжении многих веков<sup>731</sup>.

Основанием для подобных утверждений служило, конечно, не «внимательное изучение памятников русского искусства», но состоявшееся «изобретение традиции»: история русского искусства должна была обнаруживать теперь во всех ключевых своих точках «связи» с древнерусской иконописью. Если вспомнить о том, что всего десятилетие назад иконопись была лишь «отраслью кустарного производства», а русская художественная традиция как отрасль «высокой культуры» насчитывала не более двух веков и третировалась в мире как «молодая» и еще не вполне выявившая свою национальную самобытность, то станет понятен масштаб произошедшего сдвига. Проблемность конструирования связанной с иконописью линии культурной преемственности как непрерывной теперь лишь подстегивала воображение. Императив преодоления разрыва становился двигателем процесса усвоения средневековой традиции.





# «Новое Русское Национальное Искусство»

Именно на долю новых экспериментальных течений, впоследствии получивших наименование авангарда, выпало пожать плоды того прорыва, которым стало открытие средневековой иконописи, озаменованное московской выставкой 1913 года. Камилла Грей, встречавшаяся с Наталией Гончаровой в последние годы ее жизни, отмечала в своей книге о русском авангарде: «Гончарова до сих пор помнит восторг, вызванный этой блестящей выставкой. Ее влияние на художников имело долговременные последствия»<sup>732</sup>. В профессиональной биографии Гончаровой выставка икон, бесспорно, сыграла особенное значение. Ее большая персональная выставка, проходившая в Москве осенью 1913 года, через несколько месяцев после закрытия выставки икон, стала моментом стремительного взлета ее репутации, несомненно связанного с новой перспективой, в которой художественное сообщество увидело ее живопись<sup>733</sup>. Ее имя сделалось одним из самых упоминаемых в художественных дискуссиях. Она тогда же была приглашена Дягилевым писать декорации и разрабатывать дизайн костюмов для постановки оперы Римского-Корсакова «Золотой петушок» в Париже в сезоне 1914 года. Ее успех как художника-декоратора этой постановки побудил Дягилева настоять в 1915 году на отъезде ее и Михаила Ларионова из России в Европу (просьбу о

чем передавал им, как мы помним, Прокофьев), чтобы продолжить работу для его антрепризы, занявшись оформлением балета «Литургия»<sup>734</sup>.

Однако воспоминание о выставке икон 1913 года должно было быть столь сильным и незабываемым для Гончаровой не только в силу перемен, принесенных этой выставкой в ее судьбу. Главным последствием выставки для художников поколения и круга Гончаровой было то, что она изменила перспективу, в которой этот круг видел себя.

Хорошо известно, что и в декларациях, и в художественной практике ряда художников-модернистов отсылки к иконописи как к актуальной традиции появились за несколько лет до московской выставки 1913 года. Эти отсылки помещали иконы в один ряд с вывесками, лубками и другими артефактами, принадлежащими архаической или низовой культурной традиции, которая в контексте полемик с западной и западнической эстетикой трактовалась как «национальная»<sup>735</sup>. Так, например, Давид и Владимир Бурлюки начинали предисловие к каталогу выставки мюнхенского «Neue Künstlervereinigung» (Нового союза художников) 1910/11 года, где выставлялся ряд молодых русских художников, словами: «Unsere Kunst ist national» («Наше искусство национально»). Отмечая далее, что общим местом в суждениях о молодом русском искусстве стали утверждения о его слепом следовании за новым французским искусством, авторы указывали, что те приемы, в которых видят следование французским образцам, в действительности присутствуют в народной русской традиции: в церковных фресках, лубках, иконах, скифских скульптурах<sup>736</sup>. В статье «Die „Wilden“ Russlands» («„Дикие“ России»), написанной Давидом

Бурлюком в 1911 году для первого сборника «Der Blaue Reiter» («Синий всадник», 1912), отмечалось, что принципы, открытие которых приписывается современному французскому искусству, в действительности восходят к «произведениям “варварского” искусства: египтян, ассирийцев, скифов и т. д.»<sup>737</sup> Такая интерпретационная стратегия позволяла представлять источником новаций в современном искусстве «архаическое» как таковое, в то же время сохраняя возможность сужения референтного поля до «национальной» архаики (в роли которой, как мы знаем, могли выступать и скифские скульптуры). Декларируя приверженность традициям, не имевшим авторитета в рамках сложившегося историко-художественного нарратива<sup>738</sup>, русский неопримитивизм и другие авангардные течения следовали в русле новейших европейских тенденций эстетизации феноменов и техник, прежде располагавшихся за пределами эстетически актуального. Однако риторически новаторство все более конструировалось представителями русского авангарда как отказ от европейской традиции, доминирование которой не позволяло раскрыться «национальному» началу. Так, лидер «Союза молодежи» Владимир Марков писал: «И куда только не проникает Европа со своими железными доктринами, со своим ортодоксальным реализмом, она разъедает, нивеллирует национальное искусство, парализует развитие национального творчества»<sup>739</sup>. Констатируя восприимчивость восточных культур — в ряду которых автор называл Китай, Японию и Византию — к европейскому влиянию, Марков выдвигал контрпрограмму:

А между тем было бы гораздо разумнее, если

бы они вместо того, чтобы с любовью искать и приветствовать засорение национальных искусств, старались бы выяснить их самородные, строго национальные принципы, проследить их разработку, развитие и отметить, в чем или когда они достигли своего апогея, а также уяснить самостоятельную национальную разработку чуждых им принципов и кульминационные пункты их развития<sup>740</sup>.

«Автохтонизация» эстетической идиомы, с одной стороны, требовала от художников нового экспертного знания; с другой, имплицитно, в самом повороте к автохтонным традициям виделся залог новаторства. Это представление о взаимообусловленности новаторства и обращения к архаическим «национальным» традициям зафиксировано во многих декларациях и аналитических суждениях представителей раннего русского авангарда.

В ряду культурных продуктов, представлявших для молодого экспериментального искусства автохтонную традицию, иконы первоначально не отделялись от других «примитивов», и уж тем более не конкретизировалось, о каких иконах идет речь: о бесчисленных ли современных ремесленных экземплярах, которые в основном и приходилось видеть в российском быту, или же о куда более редких старинных иконах, доступных в частных собраниях или, по воспроизведениям, в специальных изданиях<sup>741</sup>. «Икона» была обозначением некоторого набора живописных особенностей (двухмерность изображения, отказ от реализма формы и цвета), а отсылка к ней — программным лозунгом, не терпящим конкретизации.

Конкретизация, предложенная московской

выставкой 1913 года, оказалась, однако, столь выгодной для авангардных течений, что не воспользоваться ею они не могли. В своем полемическом памфлете 1913 года Давид Бурлюк, цитируя слова Бенуа о том, что еще совсем недавно «никому бы не пришло в голову “учиться” у икон», в недоумении вопрошал: «Да мы-то пять лет о чем “кричим — до хрипоты”, как вы сами говорите, — да на что мы указываем? Что вам надо смотреть иконы — и тогда вы многое в нашем творчестве поймете»<sup>742</sup>. Идеологи другой ветви русского авангарда заявляли: «Гончарова десять лет работает религиозные вещи и говорит о красоте иконы. К чему же это привело? Сейчас все спохватились, и пошло грандиозное опошление в лице А. Бенуа, С. Маковского, Врангеля и др.»<sup>743</sup> Действительно, у молодых художников как будто были основания торжествовать: их вкус теперь, в 1913 году, оказывался «пророческим». На деле все обстояло сложнее. «Иконы» их прежних (и нынешних) лозунгов и «иконная Помпея», открытая московской выставкой, имели не так много общего. В первом случае, как отмечалось выше, речь шла о наборе живописных принципов, ассоциировавшихся с «примитивами» вообще; во втором — о конкретной эпохе в истории религиозной живописи и ее наиболее ценных образцах, прежде не входивших в багаж культурной памяти.

Это принципиальное различие было «поглощено» боевой риторикой авангарда и оказалось ничтожным в глазах современников. Теперь, когда прежние отсылки к маргинальной традиции вдруг сами собой оказались отсылками к шедеврам средневековой живописи, русские авангардные течения поспешили утвердить за собой приоритет открывателей «национального» искусства, которое, как и положено

в риторике национализма, они «возрождали» в своем творчестве:

Преодолев французов, русские пуристы увидали, что на их родине так много еще нетронутого и неразработанного. Наши изумительные иконы — эти мировые венцы христианского религиозного искусства — наши старые лубки, северные вышивки, каменные бабы, барельефы на просфорах, на крестах и наши старые вывески. <...> Русские пуристы, приглядев все эти ценности, сжились с ними, вошли в самую душу их. Отныне наша родная старина, наш архаизм ведет нас в неизведанные дали<sup>744</sup>.

В высказывании Боброва, тесно связанного в этот период с Ларионовым и Гончаровой, наиболее примечательным было определение икон как «мировых венцов христианского религиозного искусства», невольно отделявшее их от других «примитивов» в приведенном списке. Если полагать эти слова относящимися к декабрю 1911 года, когда состоялось выступление Боброва на съезде<sup>745</sup>, то их следовало бы признать наиболее ранним печатным свидетельством резкого сдвига в статусе иконописи в среде авангардных течений<sup>746</sup>. Джейн Шарп утверждает, что именно съезд художников стал тем «моментом», когда в глазах художественного сообщества иконописная традиция была переквалифицирована в традицию «высокой культуры»<sup>747</sup>. Однако материалы съезда готовились к печати медленно и вышли в свет лишь в 1914 году, уже после начала Первой мировой войны. Между тем изложения доклада Боброва на съезде, появившиеся в

газетах «Речь» и «Против течения» в начале 1912 года, не содержали и намека на подобную характеристику икон<sup>748</sup>. Нет ее и в заметке-отчете А. Ростиславова о чтении Бобровым того же доклада в петербургском «Союзе молодежи» 18 января 1912 года. Критик передавал содержание доклада так: «Сейчас основы русского пуризма в русском архаизме: древних иконах, лубках, вышивках, каменных бабах, барельефах, вроде печатей просвир и пряников, где все так просто и характерно, полно огромной живописной ценностью»<sup>749</sup>. В устах представителя экспериментальных течений именно такой «перечень» был типичен в период, предшествовавший выставке 1913 года: иконы в нем были одним из воплощений автохтонной традиции. Характеристика же русских икон как «мировых венцов христианского религиозного искусства» должна была быть внесена Бобровым в свой текст уже после того, как началось бурное обсуждение московской выставки 1913 года в прессе. Во всяком случае, другое выступление, опубликованное в материалах съезда, на которое ссылается Шарп как на свидетельство перемены статуса иконописи на рубеже 1911–1912 годов, было, несомненно, отредактировано в 1913–1914 годах, ибо включает упоминание «московской выставки, устроенной в следующем же году»<sup>750</sup>.

Желание утвердить независимость современного русского искусства от западной традиции, созревавшее в 1910–1912 годах в среде московского и петербургского экспериментального искусства, получило благодаря московской выставке 1913 года решающий импульс. Тогда как «враги Нового Русского искусства: Бенуа, С. Маковский, Шервашидзе и др. взяли и объявили Россию



“художественной провинцией”» Франции, писал Бурлюк, «Новое Русское Национальное Искусство», «восхищаясь Сезанном, Гогеном и Ван Гогом» как апостолами «свободы», а не объектами для подражания, взяло на себя смелость «провозгласить нашу художественную национальную независимость»<sup>751</sup>. Почти во всем другом не согласные с группой петербургских футуристов, которую представлял Бурлюк, москвичи Зданевич и Ларионов сходным образом использовали мотив «национальной независимости» русского искусства: «А. Бенуа сразу вывел влияние Романского искусства на русскую икону, и, что все-таки мы хотя маленький, но кусочек Запада, когда это ему нужно, а то он против Запада очень восставал. <...> А. Бенуа также не понимает, что мы не маленький кусочек Запада, а самостоятельное и громадное целое»<sup>752</sup>. Алексей Грищенко, в свою очередь, опровергал утверждения об «оторванности» новейших художественных течений в России «от традиционного движения в русской живописи и неумеренном поклонении парижским новаторам» и подчеркивал, что нынешняя молодежь под водительством «французского гения» лишь вернулась к «своим славным предкам», средневековым иконописцам<sup>753</sup>. Потребность риторически соположить новейшие экспериментальные течения в искусстве с достижениями искусства средневекового с легкостью порождала неумышленные автопародии:

Если Ларионов открыл лучизм, то Гончарова его утвердила. Ее работы в этом направлении являются совершенно особенными, ничего подобного не было никогда в мире, это совершенно никем никогда не виданные вещи,

они лучше всего показывают тот высокий подъем, который переживает современное русское искусство. Эта удивительная теория заставит Запад пойти нашим путем, не говоря уже об искусстве наших икон, которому, по моему убеждению, нет ничего равного во всем мировом искусстве<sup>754</sup>.

Лучизм (оказавшийся в действительности весьма недолговечным направлением), для того чтобы быть возведенным в ранг не виданного в мире достижения, риторически сопоставлялся с «искусством наших икон». В обосновании это соположение не нуждалось: это был прием, позволявший перенести на авангардное направление ту ауру культурного престижа, которая закрепилась в текущих дискуссиях за средневековой иконописью.

До выставки 1913 года стратегия самоидентификации русских художников-модернистов, как правило, бесконфликтно совмещала отсылки и к новой французской живописи, и к национальной архаике как к источникам, вдохновлявшим их художественный эксперимент. В конце 1911 года, в преддверие Всероссийского съезда художников, в интервью газете «Против течения» Гончарова замечала:

Мне кажется, что теперь мы переживаем самый ответственный момент в жизни русского искусства. Факторы, его определяющие, — сильное влияние французского искусства последних десятилетий и сильный подъем интереса к русской старинной живописи.

Если всмотреться внимательно в произведения современных французов, начиная

с Сезанна, Гогэна и Ван Гога, и в русскую старинную живопись, если вдуматься, то станет ясно, что задачи той и другой совпадают. Это — единственно верная и неизменная задача в искусстве. Задача декоративности при сохранении различия философского, религиозного и литературного содержания<sup>755</sup>.

Два с небольшим месяца спустя Гончарова вновь делала акцент на трансвременном «совпадении задач» искусства, приводя в пример современный кубизм и архаические артефакты: «Кубизм — хорошая вещь, хотя и не совсем новая. Скифские каменные бабы, русские крашенные деревянные куклы, продаваемые на ярмарках, сделаны в манере кубизма. Это скульптурные работы, но и во Франции исходной точкой для кубизма в живописи послужили готические и скульптурные изображения»<sup>756</sup>. При этом представление произведений современного искусства, кустарных изделий и архаических памятников как выразителей общей программы в искусстве позволяло оттеснять вопрос о «влиянии» или о приоритете на те или иные стилистические принципы на обочину дискурса: «За последнее десятилетие во Франции первым работал в манере кубизма талантливый художник Пикассо, а в России ваша покорная слуга»<sup>757</sup>.

Выставка 1913 года вызвала смену риторической стратегии. Теперь тема связанности современного русского искусства с западным (французским) экспериментальным искусством стремительно вытеснялась утверждениями о вторичности самого западного искусства, о его зависимости от традиций Востока, причем последний мог пониматься очень широко, но неизменно включал Византию. Это, в свою

очередь, позволяло и русскую традицию возвести непосредственно к Востоку, объявив прежний нарратив о западном влиянии «ложным», а современные искания русских художников связать с линией культурной преемственности, берущей начало на Востоке. Такая стратегия теперь представлялась наилучшим путем к утверждению «нашей художественной национальной независимости» (по выражению Бурлюка). Расплывчатые отсылки к Востоку, не воспринимавшемуся как источник угрозы «национальной независимости», служили риторическим щитом, призванным отразить недолжные предположения о зависимости от Запада.

Так, прежде убежденный франкофил, Максимилиан Волошин неожиданно открывал свою статью о Сарьяне в ноябрьском номере «Аполлона» за 1913 год такими историко-географическими соображениями:

Европа, как чужеядное растение выросла на огромном теле Азии. Она всегда питалась ее соками. <...> Все жизненные токи — религию и искусство — она пила от ее избытка. <...> Исторический Восток для Европы — это Восток магометанский, Левант. Обращенные к нему чувствовалища Европы, как Византия, Венеция, Генуя, Фамагуста, окрашены особой золотистой патиной, волнующей душу европейца<sup>758</sup>.

Представители авангардных течений дополняли сходные суждения отчетливой националистической риторикой. Прокатившаяся по разным флангам русского авангарда в канун Первой мировой войны, она обрастала, как снежный ком, удивительными художественно-историческими «открытиями»:

Формы западного Искусства вылились целиком из форм Византии, в свою очередь заимствовавшей их у искусства более древнего — Армяно-Грузинского<sup>759</sup>.

Таким образом получается как бы круговорот, шествие Искусств, от нас, с Востока, с Кавказа в Византию, затем в Италию, и оттуда, заимствуя лишь кое-что из техники масляной живописи, живописи станковой, возвращается снова к нам. <...>

Все это может в достаточной степени служить оправданием нашим восторгам перед творчеством Востока. Становится ясно, что незачем более пользоваться продуктами Запада, получающего их с Востока же, тем более, что они за свой столь долгий, круговой путь успевают порядочно-таки поиспортиться, подгнить. <...>

Нас называют варварами, азиатами.

Да, мы Азия, и гордимся этим, ибо «Азия колыбель народов», в нас течет добрая половина татарской крови, и мы приветствуем Грядущий Восток, первоисточник и колыбель всей культуры, всех Искусств<sup>760</sup>.

Представитель петербургских футуристов Бенедикт Лившиц выступил 11 февраля 1914 года в Петербурге на диспуте «Наш ответ Маринетти» с докладом «Мы и Запад»<sup>761</sup>. В его выступлении, на фоне переключек с Шевченко, прямо указывалось, что декларации об «азиатстве» были инструментом конструирования идентичности прежде всего представителей художественного сообщества:

Вряд ли кто-нибудь в России сознает себя

больше азиатом, чем люди искусства: для них — «Россия» — органическая часть Востока, и они это чувствуют всем своим существом. <...>

Если космическое мирочувствование Востока еще не богато конечными воплощениями, то виною этому прежде всего — гипноз Европы, за которой мы приучены тянуться в хвосте. У нас раскрываются глаза только в трагический момент, когда Европа, взыскующая Востока, приводит нас к нам же самим.

Не впервые творится это поистине позорное действо; не в первый раз обкрадывая нас с рассеянно-небрежным видом, нам предлагают нашу же собственность плюс пошлости в форме признания гегемонии европейского искусства.

Проснемся ли мы когда-нибудь?

Признаем ли себя когда-нибудь — не стыдливо, а исполненные гордости, — азиатами?

Ибо только осознав в себе восточные истоки, только признав себя азийским, русское искусство вступит в новый фазис и сбросит с себя позорное и нелепое ярмо Европы — Европы, которую мы давно переросли<sup>762</sup>.

В своем московском докладе о Гончаровой в ноябре 1913 года, приуроченном к ее персональной выставке, Зданевич приписывал художнице лаконичный вывод: «...Европа — воровка-рецидивистка. Зачем же обращаться к ней, когда можно, оставаясь у себя дома, получать все из первых рук и притом лучшее»<sup>763</sup>. В предисловии Гончаровой к каталогу этой выставки, автором или соавтором которого является Зданевич<sup>764</sup>, было торжественно

провозглашено:

Мною пройдено все, что мог дать Запад до настоящего времени, — а также все, что, идя от Запада, создала моя родина. Теперь я отряхаю прах от ног своих и удаляюсь от Запада, считая его нивелирующее значение весьма мелким и незначительным, мой путь к первоисточнику всех искусств — к Востоку. Искусство моей страны несравненно глубже и значительней, чем все, что я знаю на Западе<sup>765</sup>.

Как справедливо указывает Т. Горячева, в «азийстве» футуристических деклараций «сублимировался провинциальный комплекс русского футуризма»: «Историко-культурная инверсия, выстроенная футуризмом, эффектно заменяла инкриминируемое России азиатство как отсталость и провинциальность по отношению к Европе (в чем упрекали Россию Уэллс и Маринетти) азиатством как органической принадлежностью к самым разнообразным пластам культурной традиции Востока»<sup>766</sup>. Эта стратегия не вытекала непосредственно из открытия древнерусской иконописи. Однако именно последнее не только способствовало мобилизации усилий русских художников-авангардистов по изобретению своей, не зависимой от Запада, художественной родословной, но и стало гарантом успеха этого предприятия. Апелляции к традициям Востока или к автохтонным маргинальным эстетикам прошлого и настоящего прекрасно решали задачу обновления языка современного искусства. Однако первые были слишком аморфны, а вторые слишком привязаны к тем или иным социальным субкультурам, чтобы лечь в

основание «национальной традиции», соответствующей требованиям «эпохи национализма». Для последней требовалась эстетическая идиома, которую бы все художественное сообщество, без различия флангов и кланов, признало выдающимся явлением. Именно она была «открыта» в 1913 году. Дальнейшее было вопросом градуса национальных эмоций и риторического радикализма.

«Мы имеем некоторые основания утверждать, что с тех пор, как пала Византийская Империя — эта пышная носительница искусств — европейская живопись медленно и постепенно склонялась к своему упадку, медленно вырождалось все высшее, все духовное, что носила в себе человеческая личность»<sup>767</sup>, — это была наиболее радикальная версия ревизии истории западноевропейского искусства из предложенных в 1913 году. Однако постулирование в той или иной форме упадка западной традиции становилось одним из общих мест в риторике русского авангарда, устремившегося к «переписыванию» своей родословной. Допускалось, что освобождение от «позорного и нелепого ярма Европы» (читай «национальное возрождение») началось под влиянием самих европейцев, но лишь тех из них, кто в самой Европе был отщепенцем, обратившим взоры «к Востоку, к его традициям, к его формам»: «Если Сезанн, Гоген, Руссо и сыграли немаловажную роль в развитии нашего русского Искусства, если мы и воздаем им должную честь, то как раз именно потому, что они являют собою не тип современного западного художника, примером творчества которого могут служить картины казенных Салонов, а наоборот, исключение»<sup>768</sup>. Параллельно шло риторическое «присвоение» эстетических идиом современного западного искусства как имеющих



автохтонное происхождение. Если Гончарова в 1912 году лишь типологически связывала эстетику кубизма с каменными бабами, то в 1913 году Тугендхольд уже иронически замечал: «Но да минет нас чаша славянофильского шовинизма! Уже теперь раздаются преждевременные голоса о том, что кубизм пошел от русской иконы»<sup>769</sup>. Между тем соположение этих двух эстетик станет на какое-то время настолько характерным, что С. Волконский будет находить, например, «чрезвычайно метким» гибридное определение «иконописный кубизм» в применении к хореографии «Весны священной»<sup>770</sup>: русская часть парижской аудитории балета, очевидно, приехала во Францию под впечатлением от проходившей в Москве выставки икон.

Выстраивание своей родословной без ссылок на «вторичную» западную традицию требовало от представителей авангардных течений широкого внедрения аллюзий к иконописной традиции в свое творчество. Если до выставки 1913 года обращение к этой традиции было обращением к одному из видов «примитивов», не имевшему статусного преимущества перед другими, то теперь ситуация изменилась. Прослеженная современными исследователями экспансия элементов иконописных техник и образных заимствований в русском экспериментальном искусстве всех направлений<sup>771</sup> стала формой декларирования им своей новой родословной. В отличие от «заблудившегося» на ложном пути русского искусства двух предшествовавших веков, молодое русское искусство должно было вырастать непосредственно из средневековых корней.

Александр Родченко, начинавший свою художественную карьеру в годы революции, был уже

убежден в том, что «русская живопись не имеет преемственности от запада» и что «начало свое русская живописная культура берет у иконы»<sup>772</sup>. А один из героев романа Б. Пильняка «Голый год» (1920) среди революционного хаоса провозглашал: «Величайшие наши мастера <...>, которые стоят выше да-Винча, Корреджо, Перуджино — это Андрей Рублев, Прокопий Чирин и те безымянные, что разбросаны по Новгородам, Псковам, Суздалям, Коломнам, по нашим монастырям и церквям»<sup>773</sup>. Действительно, «открытие» древнерусской иконописи в первой половине 1910-х годов, кристаллизованное выставкой 1913 года, сформировало первое поколение русских любителей искусства, которые могли воспринимать национальную художественную традицию как древнюю и равновеликую европейским традициям; оно же сформировало первое поколение русских художников, которые смогли вообразить себя наследниками многовековой национальной традиции. Икона как основание этой традиции была секуляризирована и эстетизирована, и ее высокий статус в культурном пространстве оставался устойчивым в самом неблагоприятном идеологическом климате<sup>774</sup>.

Что же касается двух художественных эпох, эпох древнерусской иконописи и русского авангарда 1910-х — начала 1920-х годов, то они остаются до сих пор и, по-видимому, останутся еще надолго ключевыми моментами нарратива истории русской живописи. Создавая контекст друг для друга, они как будто мало нуждаются в промежуточных звеньях. Такова власть «изобретенной традиции».



# ЭПИЛОГ

Последний номер журнала «Аполлон» за октябрь — декабрь 1917 года вышел из печати только летом 1918 года<sup>775</sup>. Завершался он разделом «Художественные вести с Запада», и самой последней в ряду этих вестей была короткая заметка Е. Браудо о «новом крупном успехе» дягилевской антрепризы, на этот раз в Италии. Речь шла о выступлениях в Риме, Флоренции и Неаполе еще в апреле 1917 года. Автор, в частности, отмечал успех «Жар-птицы», сообщая, что шла она «с измененным в духе времени финалом — Иван Царевич облачается в красный кафтан и водружает огромное красное знамя»<sup>776</sup>; кроме того, добавлял критик, «Стравинским, в виде гимна свободной России, инструментовано было “Эй, ухнем”, — мысль, уже неоднократно подымавшаяся в музыкальной печати»<sup>777</sup>. Эта мелодия действительно исполнялась вместо гимна «Боже, царя храни» (ставшего после падения монархии неуместным), вслед за гимном Италии, в начале спектакля 9 апреля, дававшегося в пользу итальянского Красного Креста<sup>778</sup>.

Примерно в то же время, когда дягилевская антреприза гастролировала по Италии, *bête noire* Стравинского, А. Римский-Корсаков, опубликовал редакторскую заметку в журнале «Музыкальный современник» в связи с событиями Февральской революции. «Великими переменами должно ознаменоваться наше освобождение от векового

бремени, тяжко давившего и на те области духовной жизни, которые казались наименее причастными политическому режиму и социальному строю дореволюционной России»<sup>779</sup>, — писал критик. Музыкальное искусство, как одна из таких областей, сетовал он, «было разобщено с народом, не могло стать в мертвящих условиях старого режима *всенародным, национальным достоянием*». Между тем, обладая способностью «воздействия на массы в качестве объединяющего и организующего начала», продолжал он, музыкальное искусство «нуждается больше всех других в *соборном делании*», ибо «оркестр, хор, оперный театр» есть не что иное, как «малые общины»<sup>780</sup>. Новация, которая могла бы отвечать, по мысли А. Римского-Корсакова, на запрос «широкой демократизации искусства», виделась ему в образе хорового музыкального действия: «Национальные хоровые празднества должны наглядно воплотить в себе новое единение народных сил — великий праздник освобождения должен явиться прообразом грядущих народных музыкальных празднеств»<sup>781</sup>.

Другой автор «Музыкального современника», Сергей Каблуков — в прошлом секретарь Религиозно-философского общества в Петербурге и человек, близко знавший модернистскую художественную среду, — в апреле 1917 года выражал уверенность в том, что «новая эра политической свободы в России открывает блестящие перспективы и для будущего русской церковной музыки, точнее русского церковного пения»<sup>782</sup>. Поклонник С. В. Смоленского, он отмечал, что «русское церковное пение было в ближайшем родстве с русской народной песнью» и что наиболее разрушительным для него «как искусства народного и национального» был

«императорский период русской истории», когда разнообразные западные влияния (польско-латинское, итальянское) исказили автохтонную традицию<sup>783</sup>. Называя имена А. Кастальского, П. Чеснокова, А. Гречанинова и других современных церковных композиторов, Каблуков высказывал надежду, что «свободная Россия по достоинству оценит их творчество, и произведения их найдут себе почетное место в богослужебном пении народной и свободной от царизма и бюрократического засилья Церкви Православной»<sup>784</sup>.

В этом срезе откликов на события Февральской революции примечательно объединяющее их переживание. Конец монархического режима ассоциируется с «освобождением» некоторой исконной идиомы национального самовыражения, которая видится сердцевинным элементом новой, чаемой, культурной конструкции. Задним числом эти отклики свидетельствуют о не слишком большой эффективности усилий правящей верхушки эпохи последних двух царствований по «национализации» монархии с помощью реинкарнации автохтонных эстетических форм и демонстрации православной религиозности. Стать агентом «национального проекта» в глазах культурной элиты монархическая власть не смогла. Теперь ее падение — на языке народной традиции, адаптированном экспериментальной эстетикой, — оказывалось гибелью Кашеева царства (в «Жар-птице»), из которого Иван Царевич вызволял его пленников, или же Россию. Песня волжских бурлаков «Эй, ухнем», записанная в свое время М. А. Балакиревым и ставшая популярной благодаря исполнению Ф. И. Шаляпиным, в инструментовке композитора-модерниста обретала совершенно новый культурный

статус, противопоставляясь символам прежней государственности<sup>785</sup>. Дискурс о «соборности» и «хоровом действе», столь активно разрабатывавшийся внутри модернизма как теоретическое основание слияния прежних сословных традиций в новой «органической» культуре, очевидно, бессознательно адаптировался музыкальным критиком (А. Римским-Корсаковым), вообще не питавшим симпатий к «национальному» тренду в модернизме; революция для него оказывалась прообразом хорового праздника всеобщего единения. По контрасту с предпочтениями «императорского периода», церковное пение, по Каблукову, должно было после падения монархии «вернуться к истокам», то есть к народной традиции хорового пения. Стравинский, А. Римский-Корсаков и Каблуков сходились в одной точке.

Как мы постарались показать, роль модернистской художественной среды в формировании большого социокультурного тренда, русского «национального проекта» позднего имперского периода, была чрезвычайно продуктивной. За десятилетие, прошедшее со времени первой русской революции, поиски «национальной» эстетики стали одним из элементов мейнстрима в экспериментальном искусстве, а сам эстетический эксперимент зачастую обосновывался необходимостью разрыва с традициями имперского периода ради возврата к «национальным корням». Представления о корреляции этих эстетических программ с политической повесткой не были устойчивыми, и самая их вербализация не была актуальной для большинства представителей художественной среды после окончания событий первой русской революции. Тем не менее то видение этой корреляции, которое в свое время принесла революция, сохранялось на

периферии модернистского дискурса. Так, Генрих Тастевен, бывший секретарь редакции «Золотого руна», в своей книге 1914 года о новых экспериментальных течениях среди прочего декларировал:

Синтез искусства тесно связан с идеей большого всенародного искусства, а в конечном счете с изменением наших культурных и общественных форм, основанных на классовой борьбе. И эту связь ясно сознали и Ван Гог, и Гоген, а также и русские символисты в лице Вяч. Иванова, который выразил эту мысль в романтической идее мифотворчества. Но всему этому должно предшествовать изменение всего облика нашей культуры, всех социальных отношений. До тех пор, пока этого не будет, между художником и народом всегда будет существовать грань<sup>786</sup>.

Одним из непосредственных эффектов Февральской революции было стремительное возвращение темы «изменения наших культурных и общественных форм» в фокус эстетической повестки. Понимание революции как решительного шага в сторону социальной гомогенизации и строительства политической нации по-новому актуализировало эстетические программы, апеллировавшие к идеям культурного синтеза и снятия сословных границ. Дальнейшая судьба этих программ в русском модернизме, как и судьба памяти о наследии эстетического «национального проекта» 1900-х и 1910-х годов, тесно связана с судьбой социально-политического проекта, центром которого была бы нация. Инерция ожидания такого проекта,



сохранявшаяся в течение нескольких лет после большевистского переворота, сохраняла и за модернистским «национальным проектом» важную культурную нишу. Внутри нее, как и в дореволюционный период, соседствовали очень разные явления: Вяч. Иванов рассуждал об организации «массовых празднеств»<sup>787</sup>, Цветаева писала свои «фольклорные» поэмы, а Дягилев и его соратники в Париже довели наконец до постановки прокофьевского «Шута» в оформлении Ларионова и «Свадебку» Стравинского в оформлении Гончаровой.

Однако закрепление класса как стержня возводимой новой социально-политической конструкции вытеснило нациестроительный проект из актуального настоящего. «Народные традиции» были помещены в этой новой конструкции в отдельную нишу, внутри которой традиции разных народов СССР, в том числе русские, существовали на фоне друг друга. Их допуск к нише «высокой культуры» строго регламентировался, а сама эта ниша, наследуя традиции имперской космополитичности, приспособлялась к новым требованиям пролетарского интернационализма. Вместе с этими изменениями утратила актуальность та линия в наследии экспериментального искусства и в эстетическом дискурсе, которая — творчески или теоретически — посвящала себя актуализации национальной архаики<sup>788</sup>. Память о ней фрагментировалась, а ее смысл перестал быть вполне понятным.

Дольше всего действие упомянутой выше инерции «национального проекта» сохранялось в русской эмигрантской среде. Именно здесь, в кругу евразийцев, бок о бок с политической доктриной, трактующей русскую революцию как яркую

манифестацию уникальности национального пути, рождались последние попытки осмысления модернистского эстетического эксперимента как выражения национального начала. Так, в 1926 году Артур Лурье писал:

В «Весне священной» стихия русской музыки выражена с силой и обнаженностью большими, чем кем бы то ни было прежде. Самая сущность звукового языка освобождена от всякого до нее существовавшего в русской музыке подчинения западным формальным устоям. <...>

*«Весна» возникла из непосредственного чувства веры в стихийную народную первооснову.* Она впервые воплотила в музыке скифский аспект России. В творчестве Стравинского «Весна» была моментом высшего становления и одновременно моментом разрыва. Становлением было утверждение азийного духа России, и оно же было разрывом со всем, что этому духу было враждебным не только на Западе, но и в России<sup>789</sup>.

В 1913 году провозглашение музыкальной эстетики «Весны священной» как продукта победы автохтонной эстетической идиомы над западной традицией было еще не представимо. Однако осмысление революционных событий в России как разрыва с западным путем развития открывало перспективу, в которой новаторство Стравинского можно было прочитывать как аналогичный акт разрыва в области эстетики. Рассуждение Лурье было логическим, хотя и радикальным, продолжением практики дискурсивного конструирования

модернистского эксперимента как возврата к «национальным корням», складывание которой мы постарались описать в этой книге.

\* \* \*

11 января 1927 года Вальтер Беньямин, проведший к тому времени в Москве чуть больше месяца, записывал свое впечатление от посещения Музея живописной культуры, коллекция которого включала произведения экспериментальных течений<sup>790</sup>, в том числе московского неопримитивизма:

В музее смотреть особенно было нечего. Позднее я узнал, что Ларионов, Гончарова — известные художники. В их вещах ничего особенного. Они производят то же впечатление, что и другие, висящие в трех залах: они полностью определяются влиянием парижской и берлинской живописи того же времени и копируют их без особого мастерства<sup>791</sup>.

Не знакомый с дискурсивным фоном — ни с авторскими декларациями, ни с рецепцией в критике — Беньямин воспринимал живопись Гончаровой и Ларионова через призму известных ему образцов французского и немецкого искусства и узнавал их в ней. Высказанное в столь общей форме, что ни оспорить его, ни согласиться с ним не представляется возможным, суждение Беньямина тем не менее в одном отношении чрезвычайно важно: оно напоминает о неотделимости произведения

экспериментального искусства от дискурса о нем, от интерпретационных стратегий, точкой приложения которых оно становится. Иначе эта книга никогда не могла бы быть написана.



# УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

Азадовский К. М.  
Азадовский М. К.  
Акименко Ф. С.  
Аксаков С. Т.  
Александр II  
Александр III  
Александра Федоровна, императрица  
Алексей Михайлович, царь  
Андерсон Б.  
Андрей Боголюбский  
Анисимов А. И.  
Аничков Е. В.  
Анна Иоанновна  
Асафьев Б. В. (Глебов И.)  
Ауслендер С. А.  
Афанасьев А. Н.  
Ахматова А. А.  
Базанкур О. Г.  
Байрон Дж.  
Бакст Л. С.  
Балакирев М. А.  
Балтрушайтис Ю. К.  
Бальмонт К. Д.  
Баран Х.  
Баснер Е. В.  
Беато Анджелико (Анжелико)  
Безродный М. В.  
Белый А. (наст. имя Бугаев Б. Н.)

Бельби Л.  
Бенедит Л.  
Бенуа Александр Ник.  
Бенуа Альберт Ник.  
Беньямин В.  
Берар Е.  
Берг Л. С.  
Бердяев Н. А.  
Березовский М. С.  
Берштейн Е. Л. (Янтареv Е.)  
Бессонов П. А.  
Бёрд Р.  
Билибин И. Я.  
Блок А. А.  
Бобринская Е. А.  
Бобров С. П.  
Богомазов Т. Н.  
Богомоллов И. С.  
Богомоллов Н. А.  
Бодуэн де Куртенэ И. А.  
Больш А. Р.  
Бондаренко И. Е.  
Боровиковский В. Л.  
Бородин А. П.  
Бортнянский Д. С.  
Брагинская Н. В.  
Браудо Е. М.  
Брэнгвин Ф. (Бренвайн)  
Брюсов В. Я.  
Бугославский С. А.  
Будилович А. С.  
Булгаков С. Н.  
Бурлюк В. Н.  
Бурлюк Д. Д.  
Бурлюк Н. Д.

Буслаев Ф. И.  
Бэр К. фон  
Бялик Б. А.  
Вагнер Р.  
Ван Гог В.  
Варунц В. П.  
Васнецов А. М.  
Васнецов В. М.  
Ватто Ж. А.  
Вахтель М.  
Вебер К. К.  
Веласкес Д.  
Венгеров С. А.  
Верещагин В. В.  
Веселовский А. Н.  
Вздорнов Г. И.  
Виноградов Н. Д.  
Вишневецкий И. Г.  
Владислав III Варненчик  
Вогюэ Э. М. де  
Волконский С. М.  
Волошин М. А.  
Врангель Н. Н.  
Врубель М. А.  
Выдрин И. И.  
Выходцев П. С.  
Галлен-Каллела А.  
Галлонен П.  
Галуппи Б.  
Гартман В. А.  
Гаспаров М. Л.  
Ге Н. Н.  
Гегель Г. В. Ф.  
Геллнер Э.  
Георгиевский В. Т.



Герасимов И. В. (Gerasimov I.)

Гердер И. Г.

Герострат

Гёте И. В. фон

Гидони А. И.

Гиппиус З. Н.

Глазунов А. К.

Глебов И. — см. Асафьев Б. В.

Глебов С. В.

Глинка М. И.

Гнесин М. Ф.

Гоген П.

Гоголь Н. В.

Головин А. Я.

Гончарова Н. С.

Городецкие

Городецкий С. М.

Горячева Т. В.

Гофман Э. Т. А.

Грабарь И. Э.

Грачева А. М.

Гречанинов А. Т.

Григорьев В. П.

Грищенко А. В.

Гроздов Х. Н.

Гумилев Н. С.

Гурмон Р. де

Гуро Е. Г.

Давыдова Н. Я.

Даль В. И.

Даниелян Э. С.

Данилевский А. А.

Данилова И. Ф.

Данте Алигьери

Дебюсси К.

Дени М.  
Деотто П.  
Державин Г. Р.  
Держановский В. В.  
Дерпфельд В.  
Десницкий В. А.  
Джотто ди Бондоне  
Дизраели Б.  
Дикс Б. — см. Леман Б. А.  
Дмитриев Вс.  
Дмитриев П. В.  
Добужинский М. В.  
Долгоруков П. Д.  
Достоевский А. А.  
Достоевский Ф. М.  
Доу Дж.  
Доценко С. Н.  
Дуличенко А. Д.  
Дункан А.  
Дюрер А.  
Дягилев С. П.  
Евгеньев-Максимов В. Е.  
Елизавета Федоровна, вел. княгиня  
Ершов П. П.  
Есенин С. А.  
Живов В. М.  
Жуковский В. А.  
Забылин М. М.  
Замятин Е. И.  
Зверева С. Г.  
Зданевич И. М.  
Зданевич К. М.  
Зевксис  
Зейер Ю.  
Зелинский Ф. Ф.

Зилоти А. И.  
Зильберштейн И. С.  
Зиновьева-Аннибал Л. Д.  
Зорин А. Л.  
Ибсен Г.  
Иван IV (Грозный)  
Иван Калита  
Иванов А. А.  
Иванов Вяч. Вс.  
Иванов Вяч. И.  
Иванов С. В.  
Исупов К. Г.  
Каблуков С. П.  
Казэн Ж. Ш. (Казен)  
Каменский В. В.  
Канн С. К.  
Каплуновский А. П.  
Карамзин Н. М.  
Каратыгин В. Г.  
Каринская М. А.  
Каспрович Я.  
Кастальский А. Д.  
Киреевский П. В.  
Кириченко Е. И.  
Клычков С. А.  
Клюев Н. А.  
Ключевский В. О.  
Ковалевский В. И.  
Коган Д. З.  
Колеров М. А.  
Кондаков Н. П.  
Кондратьев А. А.  
Корецкая И. В.  
Коровин К. А.  
Корреджо

Косоротов А. И.  
Костылев Н.  
Крамской И. Н.  
Красинский З.  
Крижанич Ю.  
Крученых А. Е.  
Крылов И. А.  
Крымов Н. П.  
Кузмин М. А.  
Купер Э. А.  
Кусевицкий С. А.  
Кустодиев Б. М.  
Лаврин Я.  
Лавров А. В.  
Лажечников И. И.  
Ламанский В. И.  
Лансере Е. Е.  
Лапшина Н. П.  
Ларионов И. Ф.  
Ларионов М. Ф.  
Левинсон А. Я.  
Левитан И. И.  
Левитский В. Н.  
Левицкий Д. Г.  
Левкиевский В. В.  
Ле-Дантю М. В.  
Леман Б. А. (Дикс Б.)  
Леонардо да Винчи  
Ле Фоконье А. (Лефоконье)  
Лившиц Б. К.  
Линёва Е. Э.  
Лихачев Н. П.  
Лурье А.  
Лядов А. К.  
Маковские, братья В. Е. и К. Е.

Маковский С. К.  
Максимов Д. Е.  
Малевич К. С.  
Малмстад Дж. Э.  
Малютин С. В.  
Малявин Ф. А.  
Мамонтов С. И.  
Мандельштам О. Э.  
Маринетти Ф. Т.  
Марков В. — см. Матвей В. И.  
Марсеру П. П.  
Матвей В. И. (Марков В.)  
Матисс А.  
Маяр М.  
Мейерхольд В. Э.  
Мейлах М. Б.  
Мельгунов Ю. Н.  
Мельников-Печерский П. И.  
Мережковские  
Мережковский Д. С.  
Металлов В. М.  
Метерлинк М.  
Метнер Э. К.  
Микеланджело Б.  
Милославская М. И.  
Миллер А. И.  
Милюков П. Н.  
Минц З. Г.  
Миров Мих. (псевд.)  
Моклер К.  
Молева Н. М.  
Моррис У. (Морис)  
Мукаржовский Я.  
Мунк Э.  
Муратов П. П.

Муратова К. Д.  
Мусоргский М. П.  
Мясин Л. Ф.  
Мясковский Н. Я.  
Надеждин Н. И.  
Назаров А. А.  
Ненашева З. С.  
Нестеров М. В.  
Нижинский В. Ф.  
Никитины, братья И. Н. и Р. Н.  
Николаев Н. И.  
Николай I  
Николай II (государь)  
Никольский В. А.  
Никольский Л. Д.  
Никон, патриарх  
Нильссон Н. О.  
Ницше Ф.  
Новгородцев П. И.  
Нувель В. Ф.  
Обатнин Г. В.  
Оболенский В. А.  
Овсянникова Е. Б.  
Ончуков Н. Е.  
Остроумова-Лебедева А. П.  
Остроухов И. С.  
Павел I  
Палеологи, визант. династия  
Парланд А. А.  
Парнис А. Е.  
Пастернак Л. О.  
Пастон Э. В.  
Пасхалов В. В.  
Перикл  
Перов В. Г.

Перуджино П.  
Перцов П. П.  
Песонен П.  
Петр I  
Петров-Водкин К. С.  
Пикассо П.  
Пикок Н. — см. Peacock N.  
Пильняк Б. А.  
Писемский А. Ф.  
Плевицкая Н. В.  
Победоносцев К. Д.  
Погодин М. П.  
Подболотов С. П.  
Покровский Н. В.  
Поленова Е. Д.  
Полигнот  
Половцева Е. Н.  
Пономарев Н. В.  
Попова Т. В.  
Поспелов Г. Г.  
Прахов А. В.  
Пришвин М. М.  
Прокофьев С. С.  
Прокофьева М. Г. (мать С. С. Прокофьева)  
Прянишников И. М.  
Пуни Ц.  
Пунин Н. Н.  
Пушкин А. С.  
Пятницкий М. Е.  
Равель М.  
Разин С. Т.  
Разумовский Д. В.  
Раскин Дж.  
Растрелли Б.  
Рахманинов С. В.

Ремизов А. М.  
Ремизова Н. А. (Наташа)  
Ремнев А. В.  
Репин И. Е.  
Рерих Н. К.  
Римская-Корсакова Н. Н. (мать А. Н. и В. Н. Р. —  
К.)  
Римский-Корсаков А. Н.  
Римский-Корсаков В. Н. (Владимир)  
Римский-Корсаков Н. А.  
Ришпен Ж.  
Ровинский Д. А.  
Роден О.  
Родченко А. М.  
Розанов В. В.  
Романович С. М.  
Романовы, династия  
Ропет И. П. (наст. имя Петров И. Н.)  
Ростиславов А. А.  
Ростопчин Ф. В.  
Рубенс П. П.  
Рубинштейн И. Л.  
Рублев А.  
Рузская Т. Н.  
Русаков Ю. А.  
Руссо А.  
Рыбников П. Н.  
Рюрик  
Рябушинский С. П.  
Рябушкин А. П.  
Сабанеев Л. Л.  
Салтыков-Щедрин М. Е.  
Самков В. А.  
Санин А. А.  
Сарабьянов Д. В.



Сарджент Дж. (Саржент)  
Сарти Д.  
Сарьян М. С.  
Сафонов Н. М.  
Сахаров И. П.  
Сезанн П.  
Семенов П. П.  
Сергей Александрович, вел. князь  
Серов В. А.  
Симеон I Великий  
Сироткина И. Е.  
Скитник С.  
Скрябин А. Н.  
Смирнов А. А.  
Смит Э.  
Смоленский С. В.  
Созина Ю. А.  
Соловьев В. С.  
Соловьев С. М.  
Сологуб Ф. К.  
Сомов К. А.  
Стасов В. В.  
Стасюлевич М. М.  
Старкина С. В.  
Старов И. Е.  
Стеллецкий Д. С.  
Степанова В. Ф.  
Столица Л. Н.  
Стравинский И. Ф.  
Струве П. Б.  
Суриков В. И.  
Схейен Ш.  
Схиммельпеннинк ван дер Ойе Д.  
Сюннерберг К. А. (Эрберг К.)  
Тастевен Г. Э.

Теляковский В. А.  
Тенишева М. К.  
Тименчик Р. Д.  
Толстой А. Н.  
Толстой И. И.  
Толстой Л. Н.  
Тома де Томон Ж. — Ф.  
Тон К. А.  
Тредьяковский В. К.  
Третьяков С. П.  
Третьякова Л. С.  
Трибл К.  
Тугендхольд Я. А.  
Тургенев И. С.  
Тынянов Ю. Н.  
ТЬебо-Сиссон Ф.  
Тюлин А. А.  
Тютчев Ф. И.  
Уайльд О.  
Уваров С. С.  
Уистлер Дж.  
Уитман У.  
Уортман Р. С.  
Успенский А. И.  
Ушаков С. Ф.  
Уэллс Г.  
Фаббри М. А.  
Федорова С. В.  
Фидий  
Философов Д. В.  
Финдейзен Н. Ф.  
Фокин М. М.  
Харджиев Н. И.  
Харламов Н. Н.  
Хитров М. А.

Хлебников В. В.  
Хобсбаум Э. — см. Hobsbawm E.  
Ходасевич В. Ф.  
Ходасевич М. Ф.  
Хоружий С. С.  
Цанкар И.  
Цаф О.  
Цветаева М. И.  
Цорн А.  
Чаадаев П. Я.  
Чайковский П. И.  
Черепнин Н. Н.  
Чесноков П. Г.  
Чехов А. П.  
Чирин П. И.  
Чуковский К. И.  
Чулков Г. И.  
Шаляпин Ф. И.  
Шварц В. Г.  
Шевченко А. В.  
Шенберг А.  
Шервашидзе А. К.  
Шервуд В. В.  
Шереметев С. Д.  
Шестов Л. И.  
Шимунович Д.  
Шишкин А. Б.  
Шишков А. С.  
Шкловский В. Б.  
Штильман Г. Н.  
Штраус Р.  
Шумихин С. В.  
Шутов В. П.  
Щербатов С. А.  
Эдельфельт А.

Эрберг К. — см. Сюннерберг К. А.  
Эткинд А. М.  
Эткинд М. Г.  
Явленский А. Г.  
Якунчикова (Вебер) М. В.  
Якунчикова М. Ф.  
Янтарев Е. — см. Берштейн Е. Л.  
Яремич С. П.  
Ярославцев Н. А.  
Яцимирский А. И.  
Allan T.  
Allwood J. (Олвуд Дж.)  
Armstrong J.  
Baïdine V.  
Barkan E.  
Bartlett R.  
Baycroft T.  
Bosbach F.  
Bowlт J. E.  
Blakesley R. P.  
Bradley J.  
Brubaker R.  
Brumfield W. C.  
Burbank J. (Бёрбанк Дж.)  
Burleigh-Motley M.  
Bush R.  
Cavendish Ph.  
Clifford J.  
Cohen A.  
Cooper F. (Купер Ф.)  
Davis J. R.  
Démy A. (Деми А.)  
Dianina K.  
Diehl Ch.  
Evtuhov C.

Fabian J. (Фабиан Й.)  
Felber U.  
Filippova T.  
Findling J. E.  
Frajlich A.  
Frantz H.  
Friedel H.  
Frolova-Walker M. (Фролова-Уокер М.)  
Fuchs E.  
Gatrall J.  
Gerasimov I. — см. Герасимов И. В.  
Glade S. A.  
Gray C. (Грей К.)  
Greenfeld L.  
Greenfield D.  
Greenhalgh P. (Гринхол П.)  
Grossman J. D. (Гроссман Дж.)  
Gurianova N.  
Gwinn N. E.  
Hallam E.  
Harkness K. M. (Харкнесс К.)  
Hastings A.  
Hober A.  
Hobsbawm E. (Хобсбаум Э.)  
Hopkin D.  
Hosking G.  
Hroch M.  
Hutchinson J. (Хатчинсон Дж.)  
Jamot P. (Жамо П.)  
Jenks A. (Дженкс Э.)  
Jones A.  
Kachurin P.  
Kalb J.  
Kennedy J.  
Knight N. (Найт Н.)

Kowner R.  
Krasny E.  
Krieger V.  
Kunichika M.  
Kusber J.  
Lankheit K.  
Laruelle M.  
Lieven D.  
Maiorova O. (Майорова О.)  
Malkowsky G.  
Mandell R. D. (Манделл Р.)  
Marcus G. E.  
Martin A. M.  
Mikhailova Yu.  
Misler N.  
Nice D. (Найс Д.)  
Nichols R. L. (Николс Р.)  
Normand M. (Норман М.)  
Olson L. J.  
Parton A.  
Peacock N. (Пикок Н.)  
Pelle K. D.  
Press S. (Пресс С.)  
Quantin A.  
Rabaté J. — M.  
Ranger T.  
Ransel D. L.  
Rapp C.  
Rasmussen A.  
Reid P.  
Renner A.  
Richards P.  
Richardson W.  
Ridenour R. C.  
Roche D.

Rogger H.  
Rosenthal B. G.  
Rydell R. W.  
Salmond W. R.  
Sandomirskaia I.  
Savelli D.  
Schroeder-Gudehus B.  
Seifrid T. (Зифрид Т.)  
Semenov A.  
Service R.  
Seton-Watson H. (Сетон-Уотсон Х.)  
Sharp J. A. (Шарп Дж.)  
Shelton A. A.  
Sherr B.  
Shillony B. — A.  
Siwczyk-Lammers S.  
Spira A.  
Steinberg J.  
Stites R.  
Stocking G. W.  
Street B. V.  
Tarasov O.  
Taruskin R. (Тарускин Р.)  
Tolz V. (Тольц В.)  
Tyler S. (Тайлер С.)  
Valkenier E.  
Van den Toorn P. C. (Ван ден Тоорн П.)  
Velimirovic M. M.  
Vroon R.  
Warren S.  
Weber E.  
Weiss C. (Вайс К.)  
Wells D.  
Wilson M.  
Wilson S.

Wörner M. (Вёрнер М.)





# ИЛЛЮСТРАЦИИ

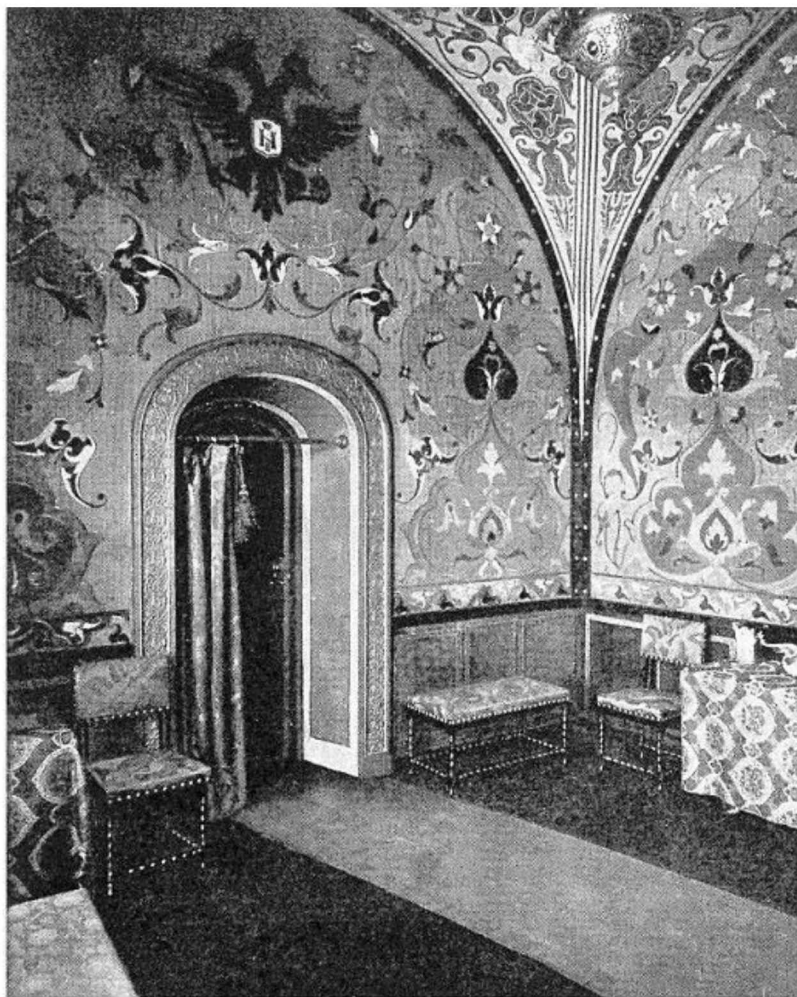




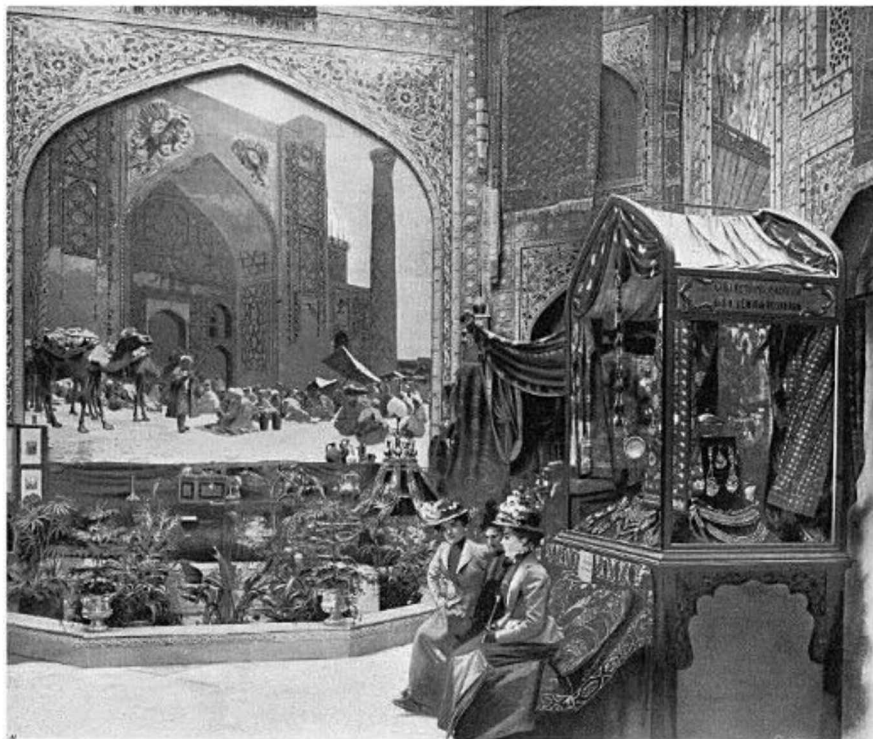
1. В. П. Шутов, кресло «Дуга, топоры и рукавицы» (1870-1880-е). Экземпляр из собрания Саратовского областного музея краеведения ([http://www.comk.ru/collections/rarity.aspx?section\\_id=0&element\\_id=32](http://www.comk.ru/collections/rarity.aspx?section_id=0&element_id=32))



2. Павильон Отдела окраин Российской империи на Всемирной выставке 1900 года в Париже. Источник: The Parisian Dream City. The Special American Edition. St. Louis, MO: N. D. Thompson Publishing Co., 1900 (Parisian World's Fair Art Series. 2)



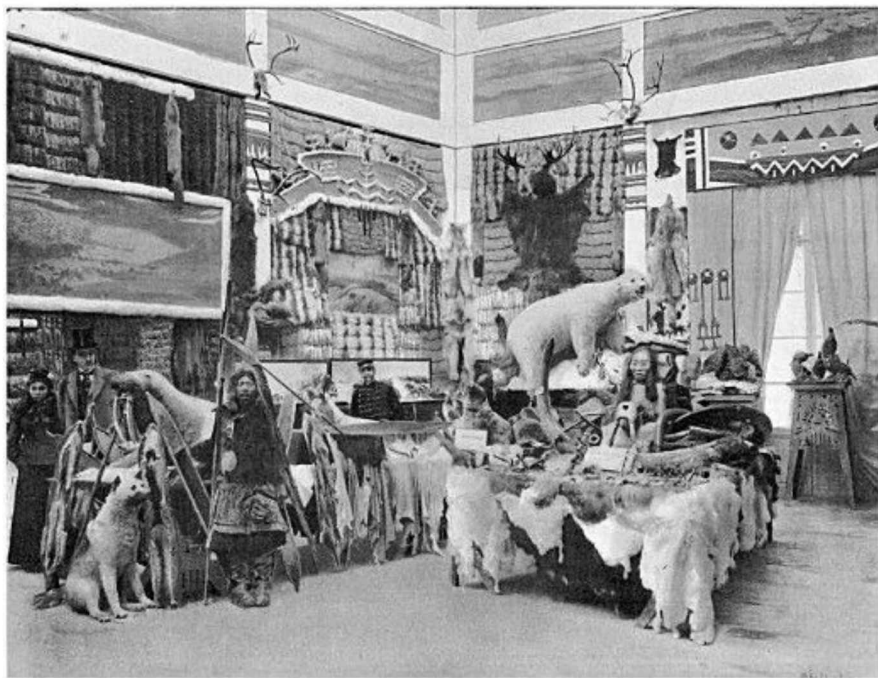
3. Павильон Отдела окраин, царская приемная комната. Источник: Die Pariser Weltausstellung in Wort und Bild. Berlin: Verlag Kirchhoff & Co, 1900



4. Павильон Отдела окраин, интерьер зала Средней Азии. Источник: L'Illustration, 1900, 5 Mai

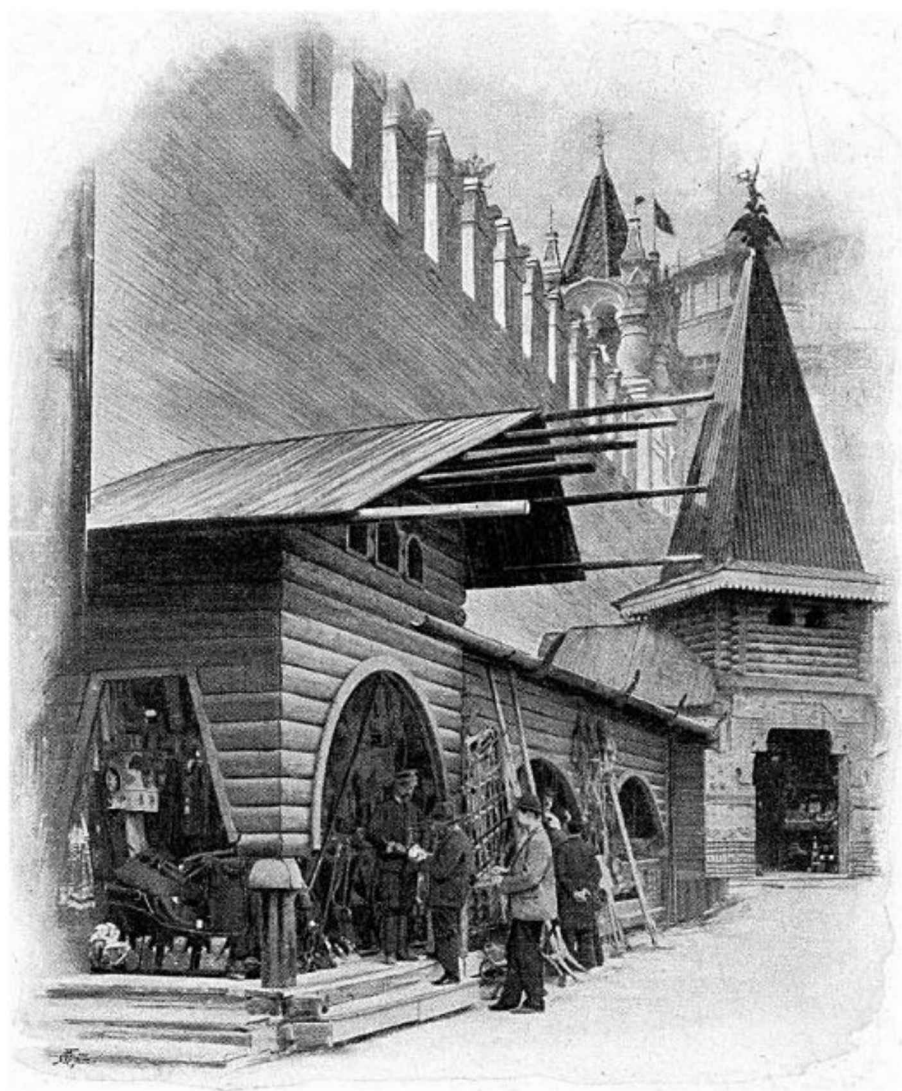


5. Павильон Отдела окраин, вход в зал Кавказа.  
Источник: L'Illustration, 1900, 5 Mai

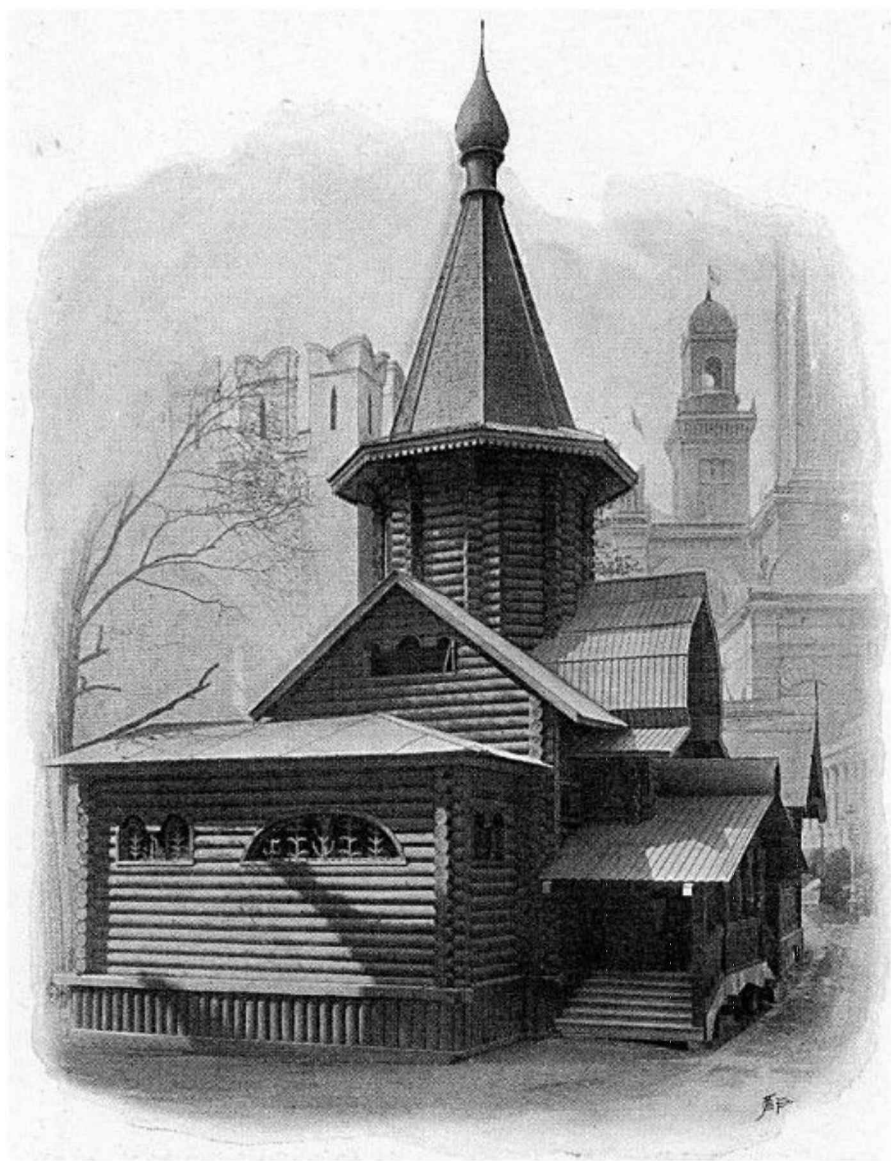


6. Павильон Отдела окраин, зал Крайнего Севера.  
Источник: L'illustration, 1900, 5 Mai





7. Постройки Кустарного отдела, на переднем плане — лавка. Источник: L'Illustration, 1900, 5 Mai



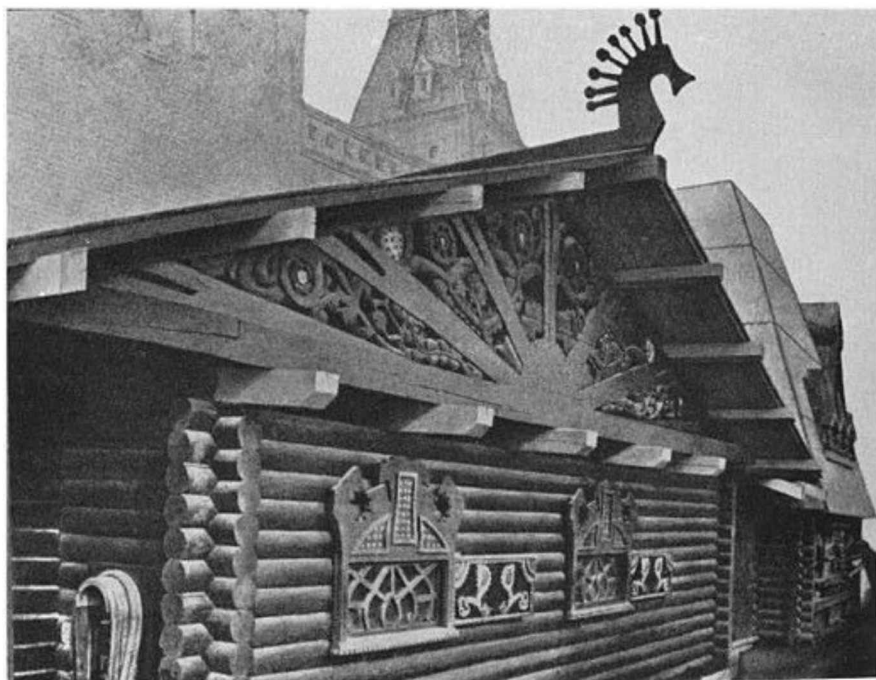
8. Кустарный отдел: здание церкви. Источник: L'illustration, 1900, 5 Mai



9. Кустарный отдел: экспозиция церковной утвари внутри церкви (см. 8). Источник: L'Illustration, 1900, 5 Mai



10. Кустарный отдел: интерьер терема. Источник: L'Illustration, 1900, 5 Mai



11. Кустарный отдел: «изба», в которой размещалась экспозиция art nouveau. Источник: Мир искусства, 1900, № 21/22



12. Кустарный отдел: экспозиция art nouveau (угловой шкаф — по рис. М. В. Якунчиковой). Источник: L'illustration, 1900, 5 Mai



# **SUMMARY**

## **Modernism as Archaism: Nationalism and the Quest for a Modernist Aesthetic in Russia**

This book is devoted to an area of Russian cultural history that began to attract scholarly attention relatively recently. In the past quarter of a century, a number of works have appeared that have demonstrated the relevance of nationalism to the artistic quest of Russian modernism and the prominence of archaistic aesthetics as a privileged medium for expressing national sentiments. Existing studies, however, usually focus on only one artistic medium; moreover, they do not engage with either a methodological or a factual framework that studies by historians of nationalism in general and of the late Russian empire in particular can offer. This limits the opportunity for scholars of the arts and literature to situate aesthetic debates and artistic practices of the time within the relevant, if extra-aesthetic, context.

Meanwhile, a number of recent studies in Russian history have demonstrated how reconciliation of old, imperial, and new, national, loyalties became central to



the agendas of various groups of the Russian elite in the late imperial period. One obvious consequence of this process was a growing interest in pre-modern and folk culture, hitherto largely alien to the educated class in Russia, which associated its cultural lineage with the westernization initiated in the early eighteenth century. The growing prominence of the discourse of the nation and the national in Russia in the second half of the nineteenth century, particularly after the start of the Great Reforms in 1861, has been the subject of a few recent studies.

This book focuses on the time period that inherited the fruits of both Reform-era nationalism and its permutations in the last decades of the nineteenth century. It treats the encounter and the interaction of experimental aesthetic agendas in Russian arts, literature, music, and performance with the discourse of the nation and other manifestations of national awareness in Russia in the early twentieth century. Employing as a conceptual framework studies by historians of nationalism and empire, I approach the proliferation of archaistic aesthetics in modernist artistic media as a fact of Russian cultural and intellectual history. "Archaism," a term broadly used in critical discourse at that time, is understood in this study as a stylistic principle that takes pre-modern, marginalized, or exotic traditions as points of aesthetic reference. Using aesthetic phenomena as points of departure, I focus primarily on discursive strategies employed in criticism as well as in declarative and analytical statements by artists and writers that endeavored to construct "archaism" as a tool for expressing the national.

I argue that the cultural milieu in Russia, where the "new art" movement began as an extension of western trends at the end of the nineteenth century, was

impacted from early on by the ongoing process of national(ist) indoctrination. The effect of the latter on the modernist aesthetic agenda increased dramatically in the aftermath of the Russian revolution of 1905, when aesthetic ideology and artistic practice began to complement one another in asserting Russia's "national artistic independence" (to use David Burliuk's statement from 1913) and turned to marginalized traditions of folk or pre-modern origin as points of reference. Even though archaism was a prolific trend in Western modernism, the role of local "indigenous" traditions as points of reference within it was both more limited and functionally dissimilar. What distinguished Russian modernism in this regard was the tendency to rhetorically set "indigenous" traditions not against "modern" ones but against "westernized" ones, i. e., those associated with western influence, whose formative impact on modern Russian culture became a source of tension in the "age of nationalism." Thus, various versions of an archaistic aesthetic in a national key came to be regarded as a means of constructing an *alternative* modern aesthetic paradigm that would not appear dependent on an "alien" cultural heritage, i. e., on the Russian westernized tradition of the imperial period. These acts of cultural constructivism played a major role in shaping the artistic and the intellectual history of late imperial Russia. The scope of material analyzed in this book attests to the scale of the phenomenon, contributing to our understanding of the cultural dynamic of the period and to the role experimental art played in it.

In *Chapter One* I introduce two case studies that help contextualize the rest of the material analyzed in the book by offering a snapshot of the engagement of Russian elites with the project of national indoctrination at the turn of the twentieth century. In the *first section* of

this chapter, the object of my case study is the representation of the Russian Empire at the 1900 Universal Exposition in Paris. Existing sources that describe Russian pavilions at the Exposition allow me, on the one hand, to discuss the perspective of several groups in the elite (the Court, the government, and artists) on the Russian “imperial situation” and, on the other hand, to include in the picture alternative perspectives of the observers who wrote about the Exposition. I demonstrate the centrality of *empire* to the mode of Russia’s representation at the Exposition in general and, at the same time, the prominence given there to Russian popular/folk traditions as the *only* distinct representations of the national. Exclusion of the cultural traditions of the Russian westernized educated class from representation at the Exposition made all the more noticeable a remarkable symmetry: representation of the culture of imperial borderlands, once conquered or colonized, went side by side with that of the culture of the Russian popular masses. In relation to both, educated elites assumed the perspective of ethnographers, rather than members of the same cultural community. On the other hand, this perspective was complicated by the demonstration of professional artists’ skill in appropriating popular/folk traditions. The material analyzed in this section provides the opportunity to pose a question about the available means and strategies for constructing Russian nationhood in the late imperial period and the place of “aesthetic constructivism” among them. In the *second section* of this chapter, I analyze the retrospective narrative of a “national turn” in the empire (by which a transition from westernized to popular/indigenous traditions is implied) that was proposed in 1903 by Adrian Prakhov, an art historian and a prominent ideologue of the “nationalization”

(Russification) of the empire. This narrative, which presented Alexander III and Nicholas II as principal agents in the revival of Russian “indigenous” aesthetic traditions, serves as an important background for the case studies presented in the following chapters.

*Chapter Two* is devoted to a detailed analysis of the discussions on nationalism in art among the members of the *World of Art* group in the first period of its existence (1898–1904). The significant role played by this group in the formation of the aesthetic platform of Russian modernist culture is well known; yet no systematic study has hitherto been done on the connection between competing aesthetic programs within this group and debates on the “choice of tradition,” on the comparative “rights” of the imperial (westernized) vs. pre-Petrine traditions to serve as a foundation for “national” tradition in Russia. Analyzing declarative and analytical statements by Alexander Benois, Igor Grabar, Sergei Diaghilev, Dmitrii Filosofov, and Ivan Bilibin, I suggest that the clash between aesthetic “cosmopolitanism” and “populism” (*narodnichanie*), to use Benois’s terms, in the debates inside the *World of Art* reflected the moment of equilibrium between the two tendencies in early Russian modernism, which would soon give way to the dominance of the latter. Another aspect of the analysis in this chapter concerns the strategies of emancipating the modernist archaistic aesthetic in a nationalist key from associations with “statist tendencies” and “retrograde political stubbornness” (Bilibin), which turn out to be particularly instrumental in the aftermath of the first Russian revolution and during the subsequent decade.

*Chapters Three and Four* are devoted to the period from the beginning of the Russo-Japanese War (1904) through the middle of the 1910s. The first of these chapters focuses on literature and on aesthetic and

ideological discussions in literary circles; the second is devoted to the formation and reception in Russian criticism of new aesthetic ideas and practices, associated with Sergei Diaghilev's "Russian Seasons" in Europe. Both chapters together trace the transformation of "archaism" from an amorphous trend into an aesthetic and ideological concept, a tool of the "invention of tradition" and of establishing a new paradigm of the "national" in arts and literature.

In the *first section* of *Chapter Three* I make a digression to discuss an alternative vision of the early twentieth century as the age of the decline of nations and the rise of empires offered by Valery Briusov. The introduction of this perspective makes it possible to demonstrate, on the one hand, how aesthetic programs reflect ideological visions in the camp of "imperialists" as much as in that of the "nationalists" to which this book is largely devoted. On the other hand, it provides material that can be juxtaposed with other case studies in subsequent sections of this chapter to highlight the points of convergence between "imperialist" and "nationalist" visions of Russian modernist authors. At the center of the *second section* is the impact of the Russo-Japanese War (1904-1905) in shaping the discourse of nationalism in modernist publications such as the journals *Novyi put'*, *Voprosy zhizni*, and *Vesy*. I demonstrate here how military defeats and the events of the first Russian revolution (1905) unfolding against the background of these defeats not only triggered the crisis of loyalty to Russian imperial statehood among modernist intellectuals but also undermined, in their own eyes, the value of their European, westernized identity. This prompted the turn to theorizing the "national" as divorced from modern statehood, with increased emphasis on its pre-modern, indigenous foundations.

Hence the influence Viacheslav Ivanov's ideas acquire in the second half of the 1900s, which is the subject of the *third section*. Against the background of the crisis of political institutions, Ivanov develops his vision of the role of an artist as an agent of social consolidation. On the one hand, Ivanov's artist discovers and resurrects the national (indigenous) myth, which encapsulates the shared "national" past of all the estates; on the other, the artist seeks to transform the realm of aesthetic production itself by removing the divide between creators and spectators, i.e., by making them join forces in an artistic creation. The new aesthetic idiom that consciously evokes the "national archaic" and new forms of art's institutionalization are both markers, in Ivanov's terms, of the overcoming of modern "individualism" and of the approach of a new epoch of the *vsenarodnoe* ("all-people's," "universal") art. Finally, setting the ideals of statehood and nationhood against one another, Ivanov, like other Russian thinkers of that time, theorizes religious confession (Orthodoxy) as an important vehicle of social (national) transformation, the declared goals of which make us recall Vladimir Solovyov's concept of "free theocracy." In the *fourth section* my attention shifts to adaptations of Ivanov's ideas in the broader literary-critical discourse of the second half of the 1900s, and to the discussion of the twofold role of this discourse: on the one hand it boosts "archaistic" tendencies in literature of the time, while on the other it conceptually deforms them by imposing a singular interpretative frame on a variety of practices (with most examples coming from reviews of books by Alexei Remizov, Sergei Gorodetsky, and Ivanov himself). Finally, in the *fifth section* of this chapter I discuss the use of the Panslavic matrix in radicalizing the "national" aesthetic project of Russian modernism. Interpreting programmatic statements by Ivanov,

Gorodetsky, and especially Velimir Khlebnikov, I demonstrate how radical linguistic experiment becomes conceptualized as a means of reviving the “national.” Nineteenth-century Panslavism as an ideological movement emphasized a common “spiritual descent” of all Slavic peoples: a common faith and written language, received from the hands of Saints Cyril and Methodius, defined for Panslavists the shared heritage of Slavdom. It was precisely the idea of the revival of an “all-Slavonic” language on the basis of modern Russian that allowed young Khlebnikov to interpret linguistic innovations as a “return to the sources.” A destabilization of the linguistic system of modern Russian appeared in this perspective as an instrument of the return to Slavonic linguistic unity, in which all lexical, morphological, and other riches of all contemporary Slavic languages could come together. Ivanov’s “myth-creation” and Khlebnikov’s “word-creation” laid the groundwork for the “national” project within Russian modernism that made all but impossible a distinction between a “return to the sources” and radical innovation, archaisms and neologisms, and which discursively constructed artistic experiment as a path toward the authentically national.

*Chapter Four* has a circular composition: its *first* and, partially, *fourth (final)* sections are devoted to the story of an unrealized ballet by Sergei Prokofiev, *Ala and Lollia* (1915), the libretto for which was written by Gorodetsky. Initially commissioned from Prokofiev by Diaghilev in 1914 and later rejected by him as “international music,” this ballet was soon reworked by Prokofiev into a suite that acquired the name *Scythian Suite*. One of the reviews of its first performance in 1916, written by Andrei Rimsky-Korsakov (the composer’s son), directly — and disapprovingly — linked this piece with the Parisian fascination with the “Russian primitive,” thus insisting on

its dependence on Diaghilev's concept of the "national." In order to explain how the two mutually exclusive interpretations of Prokofiev's music became possible, in the *second* and *third sections* of this chapter I trace the formation of the aesthetic ideology of Diaghilev's "Russian Seasons" in Europe and the reception of the "national" aesthetic, as manifested in its select productions, in Russian art, music, and theatre criticism. On the one hand, I analyze declarative statements by such contributors to these productions as Leon Bakst, Nikolai Roerich, Alexander Benois, Igor Stravinsky, and Diaghilev himself, which allow me to speculate about the creative and ideological intentions each of the participants brought into the project. On the other, I discuss the critical response in Russia to some of these productions, specifically turning in *section four* to Stravinsky's early ballets, as responsible for attributing a range of meanings to archaistic experimentations in music — from declaring "Russian archaism" as a new, authentically "national" artistic style (Yakov Tugendhold) to exposing Stravinsky's evolution from "fairytale through *lubok* to the primitive" as a story of a "dramatic rupture with the traditions of Russian music" (Andrei Rimsky-Korsakov). Within this range, the discursive equation of the experimental with the "barbarian," and of the latter with the "(pseudo)national," allowed critics to qualify pieces like Prokofiev's *Scythian Suite* as manifestations of the newest brand of "musical nationalism," even in the absence of inherent folkloric substrate. At the close of the chapter, using music as example, I touch upon the issue of the interaction between expert knowledge of the indigenous Russian traditions, projects of their revival, and forms of their actualization in experimental art.





# 1

Модернизм как архаизм: национализм, русский стиль и архаизирующая эстетика в русском модернизме // Wiener Slawistischer Almanach. 2005. Bd. 56. S. 141–183.

## 2

«Открытие» древнерусской иконописи в эстетической рефлексии 1910-х годов // *Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia*. 2006. Т. X. Ч. 2. С. 259–281.

# 3

Империя и нация в воображении русского модернизма // *Ab Imperio*. 2009. № 3. С. 171–206.

## 4

Репрезентация империи и нации: Россия на Всемирной выставке 1900 года в Париже // Там, внутри: Практики внутренней колонизации в культурной истории России / Под ред. А. Эткинда, Д. Уффельманна и И. Кукулина. М.: Новое литературное обозрение, 2012. С. 413-444.

# 5

«Суздальские богомазы», «новгородское кватроченто» и русский авангард // Новое литературное обозрение. 2013. № 124. С. 148–179.

## 6

Русско-японская война в публицистике модернистского круга // Блоковский сборник. Вып. XIX: Александр Блок и русская литература Серебряного века (Acta Slavica Estonica, VII). Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, 2015. С. 175–191.

# 7

См. об этом: *Knight N.* Science, Empire, and Nationality: Ethnography in the Russian Geographical Society, 1845-1855 // *Imperial Russia: New Histories for the Empire* / Ed. by J. Burbank and D. L. Ransel. Bloomington: Indiana University Press, 1998. P. 108-141.



## 8

См. об этом: *Азадовский М. К.* История русской фольклористики: В 2 т. 2-е изд. М.: Изд-во РГГУ, 2013. Т. II. С. 603–684, *passim*.

# 9

*Буслаев Ф. И.* Русский богатырский эпос // Буслаев Ф. И. Народная поэзия. Исторические очерки. М.: Тип. Импер. академии наук, 1887. С. 8.

# **10**

*Буслаев Ф. И.* Русский богатырский эпос. С. 13.

# 11

Ср. наблюдение В. М. Живова над аналогичной по мотивам подменой русской народной архаики европейской в более ранний период: «Российской древности для карамзинистов не было — романтическую потребность в старине Жуковский удовлетворял за счет немецких и шотландских преданий» (Живов В. М. Язык и культура в России XVIII века. М.: Языки русской культуры, 1996. С. 449).

## 12

Богатый материал, относящийся к этой эпохе и к тому, как складывались внутри нее идейные комплексы, социальные практики и институты, способствовавшие развитию русского национализма, проанализирован в книгах: *Maiorova O.* From the Shadow of Empire: Defining the Russian Nation through Cultural Mythology, 1855–1870. Madison: University of Wisconsin Press, 2010; *Dianina K.* When Art Makes News: Writing Culture and Identity in Imperial Russia. DeKalb: Northern Illinois University Press, 2013. О трансформации социальных институтов и формировании гражданского национализма в эту эпоху см.: *Renner A.* Russischer Nationalismus und Öffentlichkeit im Zarenreich 1855–1875. Köln: Böhlau Verlag, 2000.

# 13

Об институциональной истории живописи и музыки в России в XIX веке см.: *Valkenier E.* Russian Realist Art. The State and Society: The Peredvizhniki and Their Tradition. Ann Arbor: Ardis, 1977. P. 3-23; *Ridenour R. C.* Nationalism, Modernism, and Personal Rivalry in Nineteenth-Century Russian Music. Ann Arbor: UMI Research Press, 1981. P. 5-24; *Taruskin R.* Stravinsky and the Russian Traditions: In 2 vols. Berkeley: University of California Press, 1996. Vol. I. P. 23-75. О формировании представления о «национальном» в искусстве во второй половине XIX века см.: *Dianina K.* When Art Makes News. P. 156-265.

# 14

О национализации («натурализации») монархических династий как ответе на вызовы эпохи национализма см.: *Андерсон Б.* Воображаемые сообщества: Размышления об истоках и распространении национализма. М.: Канон-Пресс-Ц; Кучково Поле, 2001. С. 105–132 (глава 6 «Официальный национализм и империализм»). О роли национального мифа в эпоху правления Александра III см.: *Уортман Р. С.* Сценарии власти: Мифы и церемонии русской монархии. Т. II: От Александра II до отречения Николая II. М.: ОГИ, 2004. С. 223–416 (часть II «Александр III и зарождение национального мифа»).

# 15

*Кириченко Е. И.* Русский стиль. Поиски выражения национальной самобытности. Народность и национальность. Традиции древнерусского и народного искусства в русском искусстве XVIII — начала XX века. М.: АСТ; Галарт, 1997. С. 145–146.



# **16**

Там же. С. 146-147.

Там же. С. 207-208.

# **18**

*Мандельштам О.* Сочинения: В 2 т. М.: Худ. лит., 1990. Т. 2. С. 13.

# 19

См. об этом, в частности: *Эткинд А.* Хлыст: секты, литература и революция. М.: Новое литературное обозрение, 1998 (особ. главы о Мережковских, Кузмине, Пришвине).

## 20

О раннем увлечении Кузмина русской стариной и старообрядчеством см. первую главу кн.: *Богомолов Н. А., Малмстад Дж. Э. Михаил Кузмин: искусство, жизнь, эпоха.* М.: Новое литературное обозрение, 1996 (и последующие издания). В написанной летом 1906 года автобиографии Кузмина, «Histoire édifiante de mes commencements», содержатся текстуальные переключки с характеристикой его героя: «Потом, пойдя глубже в русское, я увлекся расколом и навсегда охладел к официальному православию. <...> В это время я познакомился с продавцом древностей Казаковым, старообрядцем моих лет, плутоватым, вечно строю<щим> планы, бестолковым и непостоянным. Я стал изучать крюки, познакомился со Смоленским, старался держаться как начетчик и гордился, когда меня принимали за старовера» (Кузмин М. *Дневник 1905–1907* / Предисл., подгот. текста и коммент. Н. А. Богомолова и С. В. Шумихина. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2000. С. 272). Ср. с тем же фрагментом из романа запись в дневнике Кузмина от 1 апреля 1906 года (Страстная суббота): «Привезли иконы; как чудно они идут, и обе очень хороши <...>. У заутрени был на Николаевской, пели недурно, но никакого сравнения с Громовским» (Там же. С. 124–125). Упомянутая здесь, как и в романе, церковь на Николаевской улице в Петербурге (ныне ул. Марата) — это Никольская единоверческая церковь (ныне музей Арктики и Антарктики); Кузмин сравнивает ее

хор с хором церкви Громовского старообрядческого кладбища (Там же. С. 465).

# **21**

*Тынянов Ю. Н.* Поэтика. История литературы.  
Кино. М.: Наука, 1977. С. 568.

## 22

Разумеется, невозможно говорить о сформированности русского национализма в это время; тем не менее существо полемик о языке между «шишковистами» и «карамзинистами» напрямую связано с процессом его формирования. См.: Живов В. М. Язык и культура в России XVIII века. С. 441–456; *Martin A. M. The Invention of «Russianness» in the Late 18th — Early 19th Century // Ab Imperio. 2003. № 3. С. 119–134.*



*Нильссон Н. О.* Архаизм и модернизм // Поэзия и живопись. Сб. трудов памяти Н. И. Харджиева / Сост. М. Б. Мейлаха и Д. В. Сарабьянова. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 81.

## **24**

Здесь и далее я пользуюсь этим термином (от англ. revival), чтобы отделить тенденции, связанные с «возрождением» народных/автохтонных традиций, от «возрождений», ориентировавшихся на другие референты.

## 25

*Нильссон Н. О.* Архаизм и модернизм. С. 81. Об использовании архаического в западном модернизме см., например: Prehistories of the Future: The Primitivist Project and the Culture of Modernism / Ed. by E. Barkan and R. Bush. Stanford: Stanford University Press, 1995.

## 26

Вот наиболее важные из них в хронологическом порядке: *Поспелов Г. Г.* Бубновый валет: примитив и городской фольклор в московской живописи 1910-х годов. М.: Сов. художник, 1990; *Brumfield W. C.* The Origins of Modernism in Russian Architecture. Berkeley: University of California Press, 1991; *Taruskin R.* Stravinsky and the Russian Traditions; *Куриченко Е. И.* Русский стиль; *Krieger V.* Von der Ikone zur Utopie: Kunstkonzepte der russischen Avantgarde. Köln: Böhlau Verlag, 1998; *Sharp J. A.* Russian Modernism between East and West: Natal'ia Goncharova and the Moscow Avant-Garde. Cambridge: Cambridge University Press, 2006; *Данилова И.* Литературная сказка А. М. Ремизова (1900–1920-е годы). Helsinki, 2010 (Slavica Helsingiensia. 39); *Warren S.* Mikhail Larionov and the Cultural Politics of Late Imperial Russia. Burlington: Ashgate, 2013; *Kunichika M.* «Our Native Antiquity»: Archaeology and Aesthetics in the Culture of Russian Modernism. Boston: Academic Studies Press, 2015. Обширный фактический материал об архаистической эстетике в русском авангардном искусстве, музыке и литературе приводится в кн.: *Baïdine V.* L'archaïsme dans l'avant-garde russe (1905–1941). Lyon, 2006. Отметим также две книги, тематика которых связана с ревайвалистским проектом и затрагивает, в том числе, деятельность художников-модернистов: *Salmond W. R.* Arts and Crafts in Late Imperial Russia: Reviving the Kustar Art Industries, 1870–1917.

Cambridge: Cambridge University Press, 1996; *Пастон*  
Э. В. Абрамцево: искусство и жизнь. М.: Искусство,  
2003.

*Burbank J., Cooper F.* Empires in World History: Power and the Politics of Difference. Princeton: Princeton University Press, 2010. P. 8.

См. ее частичный критический обзор: *Смит Э.* Национализм и модернизм: Критический разбор современных теорий наций и национализма. М.: Праксис, 2004.

## 29

См., например, следующие монографии и сборники, затрагивающие ситуацию Российской империи: *Lieven D. Empire: The Russian Empire and Its Rivals*. New Haven: Yale University Press, 2001; Новая имперская история постсоветского пространства / Под ред. И. Герасимова, С. Глебова, А. Каплуновского и др. Казань, 2004; Российская империя в сравнительной перспективе / Под ред. А. И. Миллера. М.: Новое издательство, 2004; *Empire Speaks Out: Languages of Rationalization and Self-Description in the Russian Empire* / Ed. by I. Gerasimov, J. Kusber and A. Semenov. Leiden: Brill, 2009; *Burbank J., Cooper F. Empires in World History*.



## 30

См. прежде всего: *Геллнер Э. Нации и национализм*. М.: Прогресс, 1991; *Хобсбаум Э. Нации и национализм после 1780 года*. СПб.: Алетейя, 1998; *Андерсон Б. Воображаемые сообщества*.

# **31**

*Armstrong J.* Nations Before Nationalism. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1982; *Smith A. D.* The Ethnic Origins of Nations. Oxford: Blackwell Publishers, 1986.

*Seton-Watson H.* Nations and States: An Enquiry into the Origins of Nations and the Politics of Nationalism. Boulder: Westview Press, 1977; *Greenfeld L.* Nationalism: Five Roads to Modernity. Cambridge: Harvard University Press, 1992; *Brubaker R.* Citizenship and Nationhood in France and Germany. Cambridge: Harvard University Press, 1992; *Hroch M.* European Nations: Explaining Their Formation. London; New York: Verso, 2015.

*Смит Э.* Национализм и модернизм. С. 19.

## 34

Адриан Хейстингс, например, доказывает, что нация формируется в Англии в период Средневековья и признаки ее существования датируются X веком. Именно модель национального государства, сложившаяся в домодерный период в Англии, утверждает он, служит прототипом западноевропейских наций Нового времени: *Hastings A. The Construction of Nationhood: Ethnicity, Religion and Nationalism. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.*

Перебирание таких дифференциальных признаков, как общность этнического происхождения, языка, религии, территории проживания, социально-политических институтов и т. д., не позволяет установить минимальную совокупность необходимых и достаточных оснований для самоопределения нации: любое из оснований, существенных для формирования одной нации, может оказаться несущественным (или несуществующим) при формировании другой; наличие одних и тех же оснований приводит к формированию наций в одних случаях и не приводит в других.

## **36**

См. сравнительные характеристики обоих типов национализма в кн.: *Hutchinson J. Modern Nationalism*. London: Fontana Press, 1994. P. 39–63.

О движущих силах и динамике национализмов в этой группе наций см.: *Hroch M.* Social Preconditions of National Revival in Europe: A Comparative Analysis of the Social Composition of Patriotic Groups among the Smaller European Nations. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.



# **38**

*Seton-Watson H.* Nations and States. P. 7.

# **39**

*Hobsbawm E.* Mass-Producing Traditions: Europe, 1870-1914 // The Invention of Tradition / Ed. by E. Hobsbawm and T. Ranger. Cambridge: Cambridge University Press, 1983. P. 263-307.

*Андерсон Б.* Воображаемые сообщества. С. 89–104  
(глава 5 «Старые языки, новые модели»).

# 41

Здесь и далее мы пользуемся термином Хобсбаума «изобретение традиции» преимущественно по отношению к явлениям литературы и искусства, в отличие от самого автора, который применяет его к внеэстетическим феноменам. «Изобретение традиции» включает, в нашем понимании, как тематизацию национального в самих произведениях, так и дискурсивные практики, создающие *представление* о национальном в процессе интерпретации этих произведений.

*Геллнер Э.* Нации и национализм. С. 57-121, passim.

*Tolz V.* *Inventing the Nation: Russia.* London: Hodder Education, 2001. P. 16–18.

*Миллер А.* Империя Романовых и национализм. М.: Новое литературное обозрение, 2006. С. 147–170 (глава 5 «Империя и нация в воображении русского национализма»).

*Rogger H.* Nationalism and the State: A Russian Dilemma // Comparative Studies in Society and History. 1961/62. Vol. 14. P. 253–264. О формировании имперского государства как препятствии для формирования нации в России см. также: *Hosking G.* Empire and Nation-Building in Late Imperial Russia // Russian Nationalism Past and Present / Ed. by G. Hosking and R. Service. Houndmills; London: Macmillan Press, 1998. P. 19–34.



О формировании доктрины официального национализма в этот период см.: *Зорин А.* Кормя двуглавого орла... Литература и государственная идеология в России в последней трети XVIII — первой трети XIX века. М., 2001. С. 339–374. О раннем этапе складывания платформы русского национализма см. также: *Живов В.* Чувствительный национализм: Карамзин, Ростопчин, национальный суверенитет и поиски национальной идентичности // Новое литературное обозрение. 2008. № 3 (91). С. 114–140.

*Уортман Р. С.* Сценарии власти. Т. II. С. 322–369  
(глава 7 «Воскрешение Московии»).

О развитии этого мифа в царствование Николая II см.: *Уортман Р. С.* Сценарии власти. Т. II. С. 493–499, *passim*; *Подболотов С.* Царь и народ: популистский национализм императора Николая II // *Ab Imperio*. 2003. № 3. С. 199–223.

# **49**

*Уортман Р. С.* Сценарии власти. Т. II. С. 707.

*Tolz V. Inventing the Nation: Russia. P. 15–16.* Толц  
ссылается в этом фрагменте на классическую работу  
о формировании национализма во Франции: *Weber E.*  
*Peasants into Frenchmen: The Modernization of Rural*  
*France, 1870–1914. Stanford: Stanford University Press,*  
1976.

*Живов В. М.* Язык и культура в России XVIII века.  
С. 244.

*Буслаев Ф. И.* Русский богатырский эпос. С. 5–6. Сходные по духу замечания об «искажении языка», происходящем «с времен петровских» в обиходе образованного класса и в литературе, в том же году делал в «Напутном слове», ставшем предисловием к его Словарю, Владимир Даль. Правда, он выделял ряд авторов (Державин, Карамзин, Крылов, Жуковский, Пушкин), которые, по его мнению, «старались, каждый по-своему, писать чистым руским <sic!> языком» (*Даль В.* Полн. собр. соч.: В 10 т. СПб.; М.: Издание товарищества М. О. Вольф, 1897–1898. Т. 10. С. 241).

См. о нем, например: Стиль жизни — стиль искусства. Развитие национально-романтического направления стиля модерн в европейских художественных центрах второй половины XIX — начала XX века / Под ред. Э. В. Пастон и др. М.: Гос. Третьяковская галерея, 2000; *Blakesley R. P. The Arts and Crafts Movement*. New York: Phaidon Press, 2006.



См., в частности: *Wilson M.* Consuming History: the Nation, the Past, and the Commodity at l'Exposition Universelle de 1900 // *American Journal of Semiotics*. 1991. Vol. 8. No. 4. P. 131-153; *Rydell R. W., Gwinn N. E.* Introduction // *Fair Representations: World's Fairs and the Modern World* / Ed. by R. W. Rydell and N. Gwinn. Amsterdam: VU University Press, 1994. P. 1-9.

Наиболее подробный библиографический обзор литературы о выставках см. в статье: *Rydell R. W.* The Literature of International Expositions // The Books of the Fairs: Materials about World's Fairs, 1834–1916, in the Smithsonian Institution Libraries. Chicago; London: American Library Association, 1992. Индивидуальные обзоры выставок и литературы о них см. в кн.: *Historical Dictionary of World's Fairs and Expositions, 1851–1988* / Ed. by J. E. Findling and K. D. Pelle. New York; Westport, Connecticut; London: Greenwood Press, 1990. Среди работ, появившихся позже, следует отметить: *Schroeder-Gudehus B., Rasmussen A.* Les fastes du progrès: Le guide des Expositions universelles 1851–1992. Paris: Flammarion, 1992; *Fair Representations: World's Fairs and the Modern World* / Ed. by R. W. Rydell and N. E. Gwinn. Amsterdam: VU University Press, 1994; *Wörner M.* Vergnügung und Belehrung: Volkskultur auf den Weltausstellungen, 1851–1900. Münster; New York: Waxmann, 1999; *Weltausstellungen im 19. Jahrhundert* / Hrsg. von E. Fuchs. Leipzig: Leipziger Universität-Verlag, 2000; *Die Weltausstellung von 1851 und ihre Folgen* / Hrsg. Von F. Bosbach und J. R. Davis. München: K. G. Saur Verlag, 2002.

## 56

Пионерской среди русскоязычных работ о выставке 1900 года можно считать статью А. В. Ремнева «Участие Комитета Сибирской железной дороги во Всемирной выставке 1900 года в Париже» (в кн.: Хозяйственное освоение Сибири: история, историография, источники. Томск: Изд-во Томского университета, 1991. С. 167-176). Подробно рассматривает сибирскую часть русской экспозиции на выставке Клаудиа Вайсс в своей монографии о деятельности Русского географического общества: *Weiss C. Wie Sibirien 'unser' wurde: Die Russische Geographische Gesellschaft und ihr Einfluss auf die Bilder und Vorstellungen von Sibirien im 19. Jahrhundert. Göttingen: V&R Unipress, 2007. S. 189-227* (глава 6). В искусствоведческой литературе, посвященной творчеству К. А. Коровина, традиционно упоминается его работа как одного из проектировщиков и ведущего декоратора русского отдела на выставке; см., в частности: *Коган Д. З. Константин Коровин. М.: Искусство, 1964. С. 125-134; Молева Н. М. Жизнь моя — живопись: Константин Коровин в Москве. М.: Моск. раб., 1977. С. 158-163.* Кустарному отделу на выставке и художникам, участвовавшим в его создании, уделено внимание в следующих работах: *Salmond W. R. Arts and Crafts in Late Imperial Russia. P. 74-77, 90-93; Harkness K. M. The Phantom of Inspiration: Elena Polenova, Mariia Iakunchikova and the Emergence of Modern Art in*

Russia. Unpublished Ph.D. Dissertation. University of Pittsburgh, 2009. P. 263–279; *Dianina K.* When Art Makes News. P. 256–265. См. также составленную С. К. Канном библиографию «Всемирная Парижская выставка 1900 года глазами современников и потомков», доступную на сайте Отделения ГПНТБ СО РАН и включающую ряд первичных и вторичных источников на русском языке: <http://www.prometeus.nsc.ru/biblio/wex1900/them.ssi>.

*Mandell R. D.* Paris 1900: The Great World's Fair.  
Toronto: University of Toronto Press, 1967. P. 79.

*Allwood J.* The Great Exhibitions. 2nd ed., revised by T. Allan and P. Reid. London: Exhibitions Consultants, 2001 (1-е изд. — London: Macmillan, 1977).

*Greenhalgh P.* Ephemeral Vistas: The *Expositions Universelles*, Great Exhibitions and World's Fairs, 1851–1939. Manchester: Manchester University Press, 1988. P. 73–74.

# **60**

*Wörner M.* Vergnügung und Belehrung.



# 61

См., например, почти тысячестраничный том «Россия в конце XIX века» под редакцией В. И. Ковалевского (СПб., 1900), изданный к выставке по-русски и по-французски.

*Wörner M.* Vergnügung und Belehrung. P. 26–33.

Historical Dictionary of World's Fairs and  
Expositions. P. 158.

## 64

Существенным исключением был павильон Швейцарии, представленный в формате «швейцарской деревни» и располагавшийся в другой части выставки, а также павильон Сан-Марино, выстроенный на Марсовом поле.

*Бенуа А.* Письма со Всемирной выставки // Мир искусства. 1900. № 17/18. Худож. хроника. С. 107.

# **66**

Die Pariser Weltausstellung in Wort und Bild /  
Redigiert von G. Malkowsky. Berlin: Verlag Kirchhoff &  
Co., 1900. S. 461.

# 67

*Quantin A.* L'Exposition du Siècle: 14 Avril — 12  
Novembre 1900. Paris, 1900. P. 188.

*Normand M.* La Russie à l'Exposition // L'Illustration.  
1900. 5 Mai (No. 2984). P. 280.



Ibid.

*М. [Стасюлевич М. М.] Всемирная выставка в Париже 1900-го года. Письмо второе // Вестник Европы. 1900. № 5. С. 320. Удельное ведомство — структура внутри Министерства двора, которая управляла имуществом императорской семьи. Его экспозиция была расположена внутри парижского Кремля, но имела отдельный от основного павильона вход.*

Участие России на Всемирной парижской выставке 1900 г. Отчет генерального комиссара Русского отдела. СПб., 1900. С. 44.

*Démy A.* Essai historique sur les Expositions universelles de Paris. Paris: Librairie Alphonse Picard, 1907. P. 581.

В официальном издании, опубликованном к выставке, приводились следующие демографические данные: население Сибири — более 10 млн чел., 30 % из них аборигены, остальные русские; население Кавказа — почти 8,5 млн чел., не более 25 % русские; население Туркестана — более 7 млн чел., только 6 % русские (Окраины России: Сибирь, Туркестан, Кавказ и полярная часть Европейской России / Под ред. П. П. Семенова. СПб., 1900. С. 2–3).

Всемирная художественная, промышленная и земледельческая выставка 1900 года в Париже. Русский отдел. СПб., 1899. С. 34.

*М. [Стасюлевич М. М.] Всемирная выставка в Париже... Письмо второе. С. 320.*

# 76

Каталог Русского отдела на Всемирной парижской выставке 1900 г. СПб., 1900. С. 471-472.



Участие России на Всемирной парижской выставке  
1900 г. С. 39 (прим.).

Ср. синонимичность «переселения» и «колонизации» в «Курсе русской истории» Ключевского: «Так переселение, колонизация страны была основным фактом нашей истории» (*Ключевский В. О. Сочинения: В 9 т. М., 1987–1990. Т. 1. С. 50–51*). Подробнее о «крестьянском» характере русской колонизации в Сибири см.: *Ремнев А. Россия и Сибирь в меняющемся пространстве империи, XIX — начало XX века // Российская империя в сравнительной перспективе. М.: Новое издательство, 2004. С. 286–319.*

Как отмечает Пол Гринхол, всемирные выставки по умолчанию признавали колониальными лишь неевропейские владения (*Greenhalgh P. Ephemeral Vistas*. P. 73–74). С этим, в частности, было связано и то, что включить свои западные окраины в экспозицию выставки Россия могла, лишь предоставив им право возведения национальных павильонов (что было разрешено только Финляндии). Австро-Венгерская империя на выставке 1900 года была, например, представлена на «улице наций» сразу тремя павильонами — Австрии, Венгрии и Боснии и Герцеговины. Последняя была включена в состав империи лишь в 1878 году и была выделена среди остальных владений несомненно именно в силу этого; другие славянские меньшинства Австро-Венгрии требовали права на отдельные экспозиции, но не получили его (см.: *Felber U., Krasny E., Rapp C. Smart Exports: Österreich auf den Weltausstellungen 1851–2000*. Wien: Verlag Christian Brandstätter, 2000. S. 99–100).

Окраины России. С. 1.

К 50-летию РГО Семенов при содействии А. А. Достоевского составил обширный исторический обзор деятельности общества: *Семенов П. П.* История полувековой деятельности Русского географического общества, 1845–1895. Ч. 1–3. СПб., 1896.

Участие России на Всемирной парижской выставке  
1900 г. С. 39 (прим.).

*Weiss C.* Wie Sibirien 'unser' wurde. S. 203-214.

См. приуроченную к выставке публикацию: Сибирь и великая железная дорога / Под ред. В. И. Ковалевского и П. П. Семенова. СПб., 1893.



*Ремнев А. В.* Участие Комитета Сибирской железной дороги во Всемирной выставке 1900 года в Париже. С. 168-171.

О деятельности РГО как организационного и интеллектуального центра этнографического знания в Российской империи см.: *Knight N. Constructing the Science of Nationality: Ethnography in Mid-Nineteenth-Century Russia*. Unpublished Ph.D. dissertation. Columbia University, 1995. См. также его уже упоминавшуюся статью: *Knight N. Science, Empire, and Nationality: Ethnography in the Russian Geographical Society, 1845–1855*. Об истории и характере деятельности РГО в целом см.: *Берг Л. С. Всесоюзное географическое общество за 100 лет, 1845–1945*. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1946; *Bradley J. Voluntary Associations in Tsarist Russia: Science, Patriotism, and Civil Society*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2009. Р. 86–127. О развитии этнографического знания в рамках имперских проектов вообще см., в частности: *Clifford J. The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1988; *Colonial Situations: Essays on the Contextualization of Ethnographic Knowledge* / Ed. by G. W. Stocking. Madison: University of Wisconsin Press, 1991; *Cultural Encounters: Representing 'Otherness'* / Ed. by E. Hallam and B. V. Street. London; New York: Routledge, 2000.

*М. [Стасюлевич М. М.] Всемирная выставка в Париже 1900-го года. Письмо первое // Вестник Европы. 1900. № 4. С. 788.*

*М. [Стасюлевич М. М.] Всемирная выставка в Париже... Письмо второе. С. 321.*

Там же. С. 323. Ср. в одном из немецких обозрений выставки: «Der Salon ist prächtig ausgestattet, seine Dekorationen sind im Stile der alten russischen Bojarenpaläste gehalten und errinern lebhaft an die der berühmter Granovitaia Palata in Moskau» («Зала великолепно украшена, ее оформление выдержано в стиле старых русских боярских палат и живо напоминает знаменитую Грановитую Палату в Москве») (Die Pariser Weltausstellung in Wort und Bild. S. 461).

Участие России на Всемирной парижской выставке  
1900 г. С. 45.

# 91

Приглашению Коровина на эту должность способствовал успех, который имел оформленный им по заказу Саввы Мамонтова зал Крайнего Севера на Всероссийской выставке в Нижнем Новгороде в 1896 году.

Участие России на Всемирной Парижской  
Выставке 1900 г. С. 10–11.



*М. [Стасюлевич М. М.] Всемирная выставка в Париже... Письмо второе. С. 323.*

Участие России на Всемирной парижской выставке  
1900 г. С. 46.

Помимо официальной экспозиции Транссибирской магистрали в двух сибирских залах, в пристройке к выставочному павильону был устроен аттракцион — панорама железной дороги, принадлежавшая Бельгийскому Обществу спальных вагонов. Она, судя по многим обзорам выставки, пользовалась большой популярностью у посетителей. Это была «движущаяся панорама, в 70 метров длины, перед которой стоял поезд; публика помещалась в вагонах, где получала завтрак, обед или напитки, и в полчаса перед ней мчалась местность от Москвы до Порт-Артура, перескакивая тысячи верст и попадая даже в такие города (Нижний Новгород, Казань), которых Сибирская дорога вовсе не касается» (Участие России на Всемирной парижской выставке 1900 г. С. 49).

Там же.

Там же. С. 75.

См. об этом подробнее: *Уортман Р. С.* Сценарии власти. Т. II. С. 322-369, 493-529.

Кустарный отдел на Выставке 1900 г. в Париже. Отчет. СПб., 1901. С. 3. В том, что Кустарный отдел выпустил по итогам выставки свой собственный отчет, в дополнение к отчету российского Генерального комиссара выставки, сказался, по-видимому, его изначально особый статус.

**100**

Там же. С. 8.



Подробнее об этом см.: *Wörner M. Vergnügung und Belehrung. S. 28-33, 49-144; Folklore and Nationalism in Europe during the Long Nineteenth Century / Ed. by T. Baycroft and D. Hopkin. Leiden; Boston: Brill, 2012.*

# **102**

*Felber U., Krasny E., Rapp C.* Smart Exports. S. 106–109.

# **103**

*Wörner M.* Vergnügung und Belehrung. S. 39.

# 104

См. обзор национальных павильонов на выставке 1900 года: *Wörner M.* Vergnügung und Belehrung. S. 35-40.

*Wörner M. Vergnügung und Belehrung. S. 40.*  
Следует отметить, что «швейцарская деревня» на парижской выставке 1900 года представляла страну в миниатюре, а не специфический сословный (крестьянский) срез ее культуры.

Ibid. S. 63-64.

*Salmond W. R.* Arts and Crafts in Late Imperial Russia. P. 37-38.

Кустарный отдел... Отчет. С. 8.



Кустарный отдел... Отчет. С. 15. Упоминание XVII века представляется неслучайным. Как отмечалось во введении, политические и эстетические формы XVII века со времен Александра III служили основанием представления об «исконно-национальной» традиции. См. об этом также во втором разделе настоящей главы.

# 110

См. их обзор: *Blakesley R. P.* The Arts and Crafts Movement.

*Бенуа А.* Письма со Всемирной выставки. С. 108.

Кустарный отдел... Отчет. С. 15.

Среди последних следует отметить кустарную вышивальную мастерскую в усадьбе М. Ф. Якунчиковой Соломенки в Тамбовской губернии и кустарные мастерские в Сергиевом Посаде, тесно сотрудничавшие с московским Кустарным музеем. Кстати, именно мастера-кустари из Сергиева Посада получили подряд на возведение Кустарного отдела на парижской выставке (*Salmond W. R. Arts and Crafts in Late Imperial Russia. P. 90–93*).

*М. [Стасюлевич М. М.] Всемирная выставка в Париже... Письмо второе. С. 325.*

Там же. С. 324.

# 116

*Peacock N.* Das russische Dorf auf der Pariser Weltausstellung // Die Kunst. 1900. Heft 12 (Sept.). S. 482.



*Бенуа А.* Письма со Всемирной выставки. С. 109.

См. ее заметку о Поленовой: *Пикок Н.* Дань памяти Елены Поленовой // Искусство и художественная промышленность. 1900. № 20. С. 411–413.

Кустарный отдел... Отчет. С. 17.

# **120**

*Peacock N.* The New Movement in Russian Decorative Art // The Studio. 1901.Vol. XXII. No. 98. P. 268.

*Peacock N.* Das russische Dorf auf der Pariser Weltausstellung. S. 484.

*Пономарев Н. В.* Кустарные промыслы России. М., 1900. С. 44.

# **123**

Там же. С. 43.

Там же. С. 47.



*Jenks A. L.* Russia in a Box: Art and Identity in an Age of Revolution. DeKalb: Northern Illinois University Press, 2005. P. 39-82. Подробнее об этом см. первый раздел главы 5.

*Мукаржовский Я. Эстетическая функция, норма и ценность как социальные факты // Мукаржовский Я. Исследования по эстетике и теории искусства. М.: Искусство, 1994. С. 49-50.*

Экономическая выгода занятий кустарными промыслами для крестьян подчеркивалась во всех как частных, так и государственных инициативах в этой области. Отсюда и внимание, уделенное в отчете Кустарного отдела коммерческому потенциалу кустарных промыслов: в нем подробно перечислялись категории изделий, которые «могли бы иметь постоянный и значительный сбыт в Париже», а также приводились таблицы, показывавшие коммерческую успешность самого отдела, продавшего за время выставки изделий почти на 70 тыс. франков (Кустарный отдел... Отчет. С. 19-20).

*Fabian J.* Time and the Other: How Anthropology Makes Its Object. New York: Columbia University Press, 1983. P. 25. О конструировании объекта этнографии см. также: *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography* / Ed. by J. Clifford and G. E. Marcus. Berkeley: University of California Press, 1986; *Richards T.* The Imperial Archive: Knowledge and the Fantasy of Empire. London: Verso, 1993; *Shelton A. A.* Museum Ethnography: An Imperial Science // *Cultural Encounters: Representing 'Otherness.'* P. 155-193. Ср. замечание в диссертации Кристен Харкнесс о том, что Кустарный отдел на выставке в Париже, учитывая его расположение рядом с павильоном Отдела окраин и расположение обоих в колониальной части выставки, «does serve to further emphasize the ordinary Russian's status as an exotic other» («подчеркивает еще более статус представителя народа как экзотического "другого"») (*Harkness K. M.* The Phantom of Inspiration. P. 272).

См. подробную разработку темы народа как Другого применительно к русскому историческому контексту: *Эткинд А.* Бремя бритого человека, или внутренняя колонизация России // *Ab Imperio*. 2002. № 1. С. 265–298.

*Knight N.* Science, Empire, and Nationality. P. 116–122. Ср. также развитие этой темы: *Эткинд А.* Бремя бритого человека, или внутренняя колонизация России. С. 292, *passim*.

# **131**

*Knight N.* Science, Empire, and Nationality. P. 121.

См. избранную библиографию вопроса в кн.:  
*Salmond W. R. Arts and Crafts in Late Imperial Russia*. P.  
251-254.



*Маковский С.* Изделия мастерских кн. М. Кл. Тенишевой // Талашкино. СПб.: Содружество, 1905. С. 37. (Согласно редакционному предисловию, работа над книгой была завершена в 1904 году.)

*Бенедит Л.* Русский художественный отдел на Всемирной выставке // Мир искусства. 1900. № 23/24. Худож. хроника. С. 239.

*Грабарь И.* Несколько мыслей о современном прикладном искусстве в России // Мир искусства. 1902. № 3. Худож. хроника. С. 51.

# **136**

Россия на Всемирной выставке в Париже в 1900 г.  
СПб., 1900. С. 10 (1-я пагинация).

Положение о художественно-промышленных учреждениях ведомства Министерства финансов. СПб., 1902. С. 4. (Отд. оттиск из: Собрание узаконений и распоряжений правительства за 1902 год. № 62. Отд. I.)

Мнение В. М. Васнецова о проекте положения о художественно-промышленном образовании // Мир искусства. 1901. № 8/9. Худож. хроника. С. 159. (Перепечатано со ссылкой на «Журналы и отчет Императорской Академии художеств в 1900 году».)

См.: *Пастон Э. В.* Абрамцево: искусство и жизнь.  
С. 256, 269, *passim*.

Факт перепечатки этого текста Васнецова «Миром искусства» также мог иметь сходные причины: журнал спонсировался Мамонтовым в течение первого года его существования, однако после разорения мецената спасла «Мир искусства» лишь личная субсидия государя императора, полученная при посредничестве Валентина Серова (Сергей Дягилев и русское искусство: В 2 т. / Под ред. И. С. Зильберштейна и В. А. Самкова. М.: Изобразительное искусство, 1982. Т. 2. С. 53).



Об А. В. Прахове как члене Абрамцевского кружка  
см.: *Пастон Э. В.* Абрамцево: искусство и жизнь. С.  
313, 412 и др.

Об этом проекте и роли, сыгранной в нем А. В. Праховым, см.: *Кириченко Е. И.* Русский стиль. С. 323–330 (особ. 324).

# 143

См. подробнее: *Бенуа А.* Письмо в редакцию // Мир искусства. 1903. Хроника. № 10. С. 93–96.

*Прахов А.* Император Александр Третий как деятель русского художественного просвещения // Художественные сокровища России. 1903. № 4-8. С. 126-128, 136. Далее номера страниц указываются в скобках в тексте.

# **145**

См. об этом в главе 5.

В сноске к этому месту своей статьи Прахов приводит список из двадцати пяти наиболее значительных архитектурных сооружений в «русском стиле», построенных в царствование Александра III.

*Уортман Р. С.* Сценарии власти. Т. II. С. 510.

# **148**

Там же. С. 511. Уортман приводит дневниковую запись Николая II после описанного бала: «Очень красиво выглядела зала, наполненная древними русскими людьми» (с. 510).



Там же. С. 322-325, *passim*.

# **150**

См. об этом: *Кириченко Е. И.* Русский стиль. С. 227.

См. об этом, в частности: *Kalb J.* Russia's Rome: Imperial Visions, Messianic Dreams, 1890–1940. Madison: University of Wisconsin Press, 2008. P. 3–33.

См., в частности: *Kennedy J.* The "Mir iskusstva" Group and the Russian Art, 1898-1912. New York; London: Garland Publishing, 1977; *Ланшина Н.* «Мир искусства»: очерки истории и творческой практики. М.: Искусство, 1977; *Bowl J. E.* The Silver Age: Russian Art of the Early Twentieth Century and the "World of Art" Group. Newtonville, Mass.: Oriental Research Partners, 1982; *Эткинд М.* Александр Бенуа и русская художественная культура конца XIX — начала XX века. Л.: Художник РСФСР, 1989. Об истории журнала «Мир искусства» см.: *Корецкая И. В.* «Мир искусства» // Литературный процесс и русская журналистика конца XIX — начала XX века. 1890-1904: Буржуазно-либеральные издания. М.: Наука, 1982.

# 153

Первый номер журнала вышел в ноябре 1898 года, однако на обложке значился 1899 год; поэтому мы указываем именно его как год начала выхода журнала.

См., например: *Bowlit J. E. The Silver Age. P. 71-72;*  
*Эткинд М. Александр Бенуа и русская*  
*художественная культура... С. 78-79.*

Сергей Дягилев и русское искусство. Т. 2. С. 24.

# **156**

Там же.



Сергей Дягилев и русское искусство. Т. 2. С. 28.

*Бенуа А.* История русской живописи в XIX веке. М.: Республика, 1998. С. 387.

То, что многие художники, входившие в кружок, получали в период существования кружка комиссии от государства на те или иные произведения, не мешало представлению об Абрамцеве как об институционально независимом явлении.

Сергей Дягилев и русское искусство. Т. 1. С. 80.

См. замечания о связи высказывания Дягилева с текущими полемиками в русской печати о благотворности поездок русских художников для обучения за границу в комментариях к этой статье: Сергей Дягилев и русское искусство. Т. 1. С. 304.

Там же. С. 16.

*Дягилев С.* Сложные вопросы [Окончание] // Мир искусства. 1899. № 3/4. С. 59.

Виктор Михайлович Васнецов: Письма. Дневники. Воспоминания. Документы. Суждения современников / Сост. и примеч. Н. А. Ярославцева. М.: Искусство, 1987. С. 154.



# 165

*Дягилев С. Сложные вопросы // Мир искусства.*  
1899. № 1/2. С. 15.

*Дягилев С.* Сложные вопросы [Окончание] // Мир искусства. 1899. № 3/4. С. 58.

Там же. С. 58-59.

В начале 1898 года Стасов опубликовал разносную рецензию на выставку русских и финляндских художников, устроенную Дягилевым (*Стасов В. Выставки // Новости и биржевая газета. 1898. 27 янв.*). Резкий ответ Дягилева на эту заметку с призывом к маститому критику «умолкнуть и перестать бить в набат» не был тогда нигде опубликован, однако был послан автором Стасову и получен им; по копии, сделанной критиком, он был впоследствии напечатан (*Сергей Дягилев и русское искусство. Т. 1. С. 71–76*).

О причинах личной неприязни Дягилева к Римскому-Корсакову, связанных с его неудачной попыткой начать карьеру композитора, см.: *Taruskin R. Stravinsky and the Russian Traditions*. Vol. I. P. 461.

Сергей Дягилев и русское искусство. Т. 1. С. 81.

*Стасов В. В.* Виктор Михайлович Васнецов. Воспоминания и заметки // Искусство и художественная промышленность. 1898. № 1/2 (октябрь — ноябрь). С. 65-96; № 3 (декабрь). С. 137-183. В первом из номеров была также напечатана заметка Стасова о декорациях Васнецова к постановке «Снегурочки» в частной опере С. И. Мамонтова (с. 97-98).

Мир искусства. 1899. № 1/2. С. 7. Цветная репродукция с картины «Богатыри» была помещена в журнале на отдельном листе.



См.: Виктор Михайлович Васнецов: Письма.  
Дневники. Воспоминания... С. 149.

Ср. язвительную характеристику пристрастия Стасова к «русскому стилю» у Бенуа: «...подобно тому как сам он одевался в пресловутую русскую рубаху, так точно он требовал, чтоб дома строились непременно с коньками, а мебель была увешана полотенцами. В музыке он был доволен только тогда, когда слышались такты из трепака или “Эй, ухнем”. Стасов успел даже безмерно надоесть этим вечным требованием русского шаблона, и “стасовский” жанр, заполнивший нашу архитектуру и нашу музыку, в конце концов приелся до тошноты. Стасовское требование от художников работ в “русском стиле” есть, в сущности, глубокое варварство» (Бенуа А. История русской живописи в XIX веке. С. 399–400).

*Бенуа А.* Возникновение «Мира искусства». Л., 1928. С. 40 (см. также фрагмент из письма Нувеля, приводимый Бенуа в прим. 1 на с. 40–41).

*Бенуа А.* История русской живописи в XIX веке. С. 388. Далее номера страниц указываются в скобках в тексте.

*Философов Д. Иванов и Васнецов в оценке Александра Бенуа // Мир искусства. 1901. № 10. Худож. хроника. С. 229. В письме к Васнецову от 11 ноября 1901 года Дягилев утверждал, что эта статья была написана им вместе с Философовым и что «в ней высказано то, о чем так долго и так мучительно думалось и спорилось за все последнее время» (Сергей Дягилев и русское искусство. Т. 2. С. 67).*

# 178

*Бенуа А.* Ответ г. Философову // Мир искусства.  
1901. № 11/12. Худож. хроника. С. 308.

*Философов Д. Иванов и Васнецов в оценке  
Александра Бенуа. С. 228-229.*

# **180**

Там же. С. 229.



Там же. С. 230.

*Философов Д.* Национализм и декадентство // Мир искусства. 1900. № 21/22. Худож. хроника. С. 210.

Там же. С. 208.

Перечисленными здесь оказываются художники, связанные с Абрамцевским кружком, чьи работы экспонировались на первых выставках «Мира искусства».

См. главу 1 (с. 59).

Конечно, требование «национальности» существовало на художественном рынке и в эпоху реализма XIX века. Однако маркеры национального при переходе от искусства реализма к стилю модерн принципиально менялись: теперь их искали не столько в теме, сколько в сочетании живописной техники и особого выбора живописного объекта. Потому новое поколение художников и критиков должно было ощущать и само требование национализма как нечто новое.

См. главу 1 (с. 61).

*Грабарь И.* Несколько мыслей о современном прикладном искусстве в России // Мир искусства. 1902. № 3. Худож. хроника. С. 51. Далее номера страниц указываются в скобках в тексте.



См.: *Философов Д.* Погибшее предприятие // Мир искусства. 1903. Хроника. № 10. С. 96–97. См. также об этом предприятии в мемуарах Грабаря и Бенуа: *Грабарь И.* Моя жизнь: Автобиография. Этюды о художниках. М.: Республика, 2001. С. 168–172; *Бенуа А.* Мои воспоминания: В 5 кн. 2-е изд., доп. М.: Наука, 1990. Кн. IV–V. С. 372–377.

*Бенуа А.* Новые русские книги об искусстве // Степан Петрович Яремич. Т. I-II / Сост. И. И. Выдрина и С. П. Третьякова. СПб.: Сад искусств, 2005. С. 331. (Впервые: Речь. 1911. № 296. 28 окт.)

*Бенуа А.* Кустарная выставка // Мир искусства. 1902. № 3. Худож. хроника. С. 50. Далее номера страниц указываются в скобках в тексте.

Труды Съезда деятелей по кустарной промышленности в С. — Петербурге. СПб., 1902. Ч. II. С. 183-184.

См. прим. 75 к главе 1.

В статье «Живописный Петербург» Бенуа приводил примеры «попыток сделать Петербург русским»: «эти некстати среди ампира выросшие луковицы церквей, эти пестрые, кричащие изразцы, эти стасовские дома с петушками, полотенцами и другими “русскими” деталями» (Мир искусства. 1902. № 1. Хроника. С. 3).

# **195**

См.: *Salmond W. R.* Arts and Crafts in Late Imperial Russia. P. 144–186 (chapter 5).

*Бенуа А. Живописный Петербург. С. 3.*



Там же. С. 4–5. О роли «Мира искусства» и Бенуа в формировании дискурса об эстетике Петербурга см.: *Берар Е.* Империя и город: Николай II, «Мир искусства» и городская дума в Санкт-Петербурге, 1894–1914. М.: Новое литературное обозрение, 2016. С. 103–106, *passim*.

*Бенуа А.* Живописный Петербург. С. 4. Ср. замечание Ахматовой: «О “красоте” Петербурга догадались художники-мирискусники» (*Ахматова А.* Десятые годы. М.: Издательство МПИ, 1989. С. 25).

*Бенуа А.* Материалы для истории вандализма в России. 1. Разрушение Михайловского дворца // Мир искусства. 1903. Хроника. № 12. С. 118.

**200**

Там же.

**201**

Там же.

*Гулливер [Философов Д.] Путевые заметки. 2. В защиту жалких кубиков // Мир искусства. 1903. Хроника. № 13. С. 140.*

*Билибин И.* Народное творчество Севера // Мир искусства. 1904. № 11. С. 303. Далее номера страниц указываются в скобках в тексте.

# **204**

Речь идет о строительстве храма Спаса на Крови в Петербурге.



Джон Хатчинсон, предложивший основания для классификации национализма как культурного или политического, указывает, что культурный национализм более характерен для интеллектуальных групп внутри таких протонациональных или национальных сообществ, которые лишены государственности, но стремятся закрепить собственную особость и отдельность от других наций, прежде всего от тех, в политической зависимости от которых они находятся. Политический национализм, в свою очередь, присущ нациям, имеющим свою государственность либо находящимся в фазе активной борьбы за обретение последней (*Hutchinson J. Modern Nationalism*. P. 39–63). Политический национализм не только не исключает культурного, но и предполагает его, предоставляя в распоряжение последнего государственные институты в качестве агентов проведения культурной политики и используя символический багаж, накопленный культурным национализмом в своих целях. Культурный же национализм в принципе может обходиться без прямой поддержки политических институций (а иногда выживает и при их противодействии). Разумеется, это не более чем теоретическое обозначение тенденций, но оно позволяет яснее зафиксировать позиции. В рассуждении Билибина звучит отказ государству как таковому («политической оболочке») в праве выражать

«нацию», отказ, в котором по-своему отражается проблемность проекта «национализации» империи, проводимого правящей элитой.

В 1904 году журналу было отказано в продолжении личной субсидии государя императора. Княгиня Тенишева, готовая продолжать поддерживать журнал, потребовала введения в состав редакции Н. К. Рериха, что вызвало решительный протест Бенуа (см. письмо Бенуа к С. П. Яремичу от 18 ноября 1904 года: Степан Петрович Яремич. Т. III / Под ред. В. П. Третьякова. СПб.: Сад искусств, 2009. С. 87-88). Невзирая на попытки Дягилева найти компромисс, он так и не был найден.

См. прежде всего: *Дягилев С.* Русская живопись в XVIII веке. Т. 1: Д. Г. Левицкий. СПб.: Е. Евдокимов, 1902.

Сергей Дягилев и русское искусство. Т. 1. С. 193.  
(Впервые: Весы. 1905. № 4.)

Там же.

# **210**

Там же. С. 193-194.

# **211**

От Содружества // Талашкино. Изделия мастерских  
кн. М. Кл. Тенишевой. СПб.: Содружество, 1905. С. 9.



*Дикс Б. [Леман Б.] Рец.: Талашкино. Изделия мастерских кн. М. Кл. Тенишевой // Золотое руно. 1906. № 5. С. 88-89. В концовке приведенной цитаты автор, по-видимому, иронически обыгрывает слова из вошедшей в книгу статьи Рериха «Воспоминание о Талашкине». В ней художник говорил об уходе «красоты» «из жилищ, из утвари, из нас самих, из задач наших» и именно в связи с этим констатировал: «Умер, умер великий Пан» (Талашкино. С. 13).*

*Маковский С.* Силуэты русских художников. М.: Республика, 1999. С. 144.

# **214**

Там же. С. 145.

*Maiorova O.* From the Shadow of Empire. P. 6.

*Соловьев В. С. Национальный вопрос в России // Соловьев В. С. Собр. соч.: В 10 т. [Фототипическое воспроизведение издания 1911-1914 гг.] Брюссель: Foyer Oriental Chrétien, 1966. Т. 5. С. 5-6. О Соловьеве как интерпретаторе национализма см.: Миллер А. И. История понятия *нация* в России // «Понятия о России»: К исторической семантике имперского периода: В 2 т. М.: Новое литературное обозрение, 2012. Т. II. С. 38-40.*

*Вал. Бр. [Брюсов В.] В эту минуту истории // Новый  
путь. 1903. № 1. С. 164. Далее номера страниц  
указываются в скобках в тексте.*

Ср.: «Испано-американская война велась на двух океанах. Бурская, волновавшая всю Европу, в Южной Африке» (165).

Ср.: «С. — Американские Соединенные Штаты вмешиваются во внутренние европейские дела (недавнее представление в защиту румынских евреев)» (165).



*Maiorova O.* From the Shadow of Empire. P. 155–182.

Ibid. P. 173.

Джоан Гроссман отметила в своей книге о Брюсове, что панславистские мотивы в его лирике начала 1900-х годов, творчески опосредованные рядом стихотворений Тютчева периода Крымской войны, также по существу инспирированы не верой в необходимость славянского единства, а верой в Россию как новый Рим (*Grossman J. D. Valery Bryusov and the Riddle of Russian Decadence. Berkeley: University of California Press, 1985. P. 268-269*). Ряд стихотворений Брюсова периода русско-японской войны не оставляет в этом ни малейшего сомнения (в особенности «К согражданам» и «Цусима»), причем поражение в битве при Цусиме трактуется Брюсовым напрямую как потеря шанса обрести «Рима Третьего венец». См. также: *Frajlich A. The Scepter of the Far East and the Crown of the Third Rome: The War in the Mirror of Russian Poetry // Rethinking the Russo-Japanese War, 1904-05. Vol. 1: Centennial Perspectives / Ed. by R. Kowner. Folkestone: Global Oriental, 2007. P. 232-244; Eadem. The Legacy of Ancient Rome in the Russian Silver Age. Amsterdam: Rodopi, 2007. P. 61-95.*

# **223**

См. об этом: *Kalb J. E. Russia's Rome.*

См., в частности: *Grossman J. D.* Valery Bryusov and the Riddle of Russian Decadence; *Гаспаров М. Л.* Античность в русской поэзии начала XX века. Pisa: Istituto di Lingua e Letteratura russa, 1995; *Siwczyk-Lammers S.* Brjusov und die Zeitgeschichte. Eine Studie zur politischen Lyrik im russischen Symbolismus. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 2002; *Frajlich A.* The Legacy of Ancient Rome...; *Eadem.* The Scepter of the Far East...; *Kalb J.* Russia's Rome.

*Брюсов В. Собр. соч.: В 7 т. М.: Худ. лит., 1973. Т. 2. С. 460.*

Названия сборника варьируются в разных версиях его планов: «Фильмы веков», «Кинематограф столетий», «В подзорную трубу веков», «Отражение времен», «Camera obscura (веков)». См. подробнее: *Брюсов В.* Неизданная проза. М., 1934. С. 4-5.

*Брюсов В.* Новая эпоха во всемирной истории // Русская мысль. 1913. № 6. С. 98.



Там же. С. 97.

*Венгеров С. А.* Основные черты истории новейшей русской литературы // Венгеров С. А. Очерки по истории русской литературы. СПб., 1907. С. 5. (Впервые: Вестник Европы. 1898. Кн. 3 (март). С. 101–122.)

**230**

Там же. С. 1.

*Tyler S.* The Japan-Russia War. Frankfort, IL: Lancer, 2009. P. 16. (Книга была впервые опубликована в 1905 году.)

*Булгаков С.* Без плана // Вопросы жизни. 1905. № 1. С. 309-310. В действительности Декларация независимости США от Великобритании датируется 1776 годом.

Цит. по: *Shillony B. — A., Kowner R.* The Memory and Significance of the Russo-Japanese War from a Centennial Perspective // *Rethinking the Russo-Japanese War, 1904–05. Vol. 1: Centennial Perspectives* / Ed. by R. Kowner. Folkestone: Global Orient, 2007. P. 1.

*Схиммельпеннинк ван дер Ойе Д.* Навстречу восходящему солнцу: Как имперское мифотворчество привело Россию к войне с Японией. М.: Новое литературное обозрение, 2009. С. 39-167.

# **235**

Мир искусства. 1904. № 2. Хроника. С. 56.



Тексты газетных объявлений воспроизведены в кн.: Николай Рерих в русской периодике. Вып. II: 1902–1906. СПб.: «Фирма Коста», 2005. С. 252.

**237**

Мир искусства. 1904. № 3. Хроника. С. 72.

Открытое письмо: Иллюстрированная хроника открыток. 1905. № 12. Стб. 379. № 596. В сообщении «Биржевых новостей» о выходе этого номера журнала обращалось внимание на «злободневную открытку Рериха, изображающую бой между древними русскими богатырями и благородными японскими самураями» (Николай Рерих в русской периодике. Вып. II. С. 455). См. изображение в каталоге работ Рериха: <http://gallery.facets.ru/catalog.php>.

*Выходцев П. С.* Русско-японская война в литературе эпохи первой русской революции // Революция 1905 года и русская литература / Под ред. В. А. Десницкого, К. Д. Муратовой. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1956. С. 280-320; *Wells D.* The Russo-Japanese War in Russian Literature // The Russo-Japanese War in Cultural Perspective, 1904-05 / Ed. by D. Wells and S. Wilson. London: McMillan Press, 1999. P. 108-133; *Stites R.* Russian Representations of the Japanese Enemy // The Russo-Japanese War in Global Perspective: World War Zero / Ed. by J. Steinberg et al. Leiden: Brill, 2005. P. 395-410; *Sherr B.* The War in the Russian Literary Imagination // Ibid. P. 425-446; *Savelli D.* L'appel à la violence de Valerij Brjusov en 1904 et 1905 // Faits et imaginaires de la guerre russo-japonaise / Sous la direction de D. Savelli (Les Carnets de l'exotisme, 5). Paris: Kailash Editions, 2005. P. 129-150; *Cohen A.* The Dress Rehearsal? Russian Realism and Modernism through War and Revolution // Rethinking the Russo-Japanese War, 1904-05. Vol. 1: Centennial Perspectives / Ed. by R. Kowner. Folkestone: Global Oriental, 2007. P. 218-231; *Frajlich A.* The Scepter of the Far East...; *Bartlett R.* Japonisme and Japonophobia: The Russo-Japanese War in Russian Cultural Consciousness // Russian Review. 2008. Vol. 67. No. 1. P. 8-33. Об откликах на войну в массовых изданиях см., например: *Mikhailova Yu.* Images of Enemy and Self: Russian "Popular Prints" of the Russo-Japanese War //

Acta Slavica Japonica. 1988. No. 16. P. 30-53; *Filippova T.* Images of the Foe in the Russian Satirical Press // The Russo-Japanese War in Global Perspective. P. 411-424.

*Jones A.* Easts and Wests Befuddled: Russian Intelligentsia Responses to the Russo-Japanese War // The Russo-Japanese War in Cultural Perspective, 1904-05 / Ed. by D. Wells and S. Wilson. London: McMillan Press, 1999. P. 135.

# 241

*Розанов В.* Перед трудными минутами // Новый путь. 1904. № 3. С. 193. Далее номера страниц указываются в скобках в тексте.

Об истории журнала см.: *Максимов Д. Е.* «Новый путь» // *Евгеньев-Максимов В., Максимов Д.* Из прошлого русской журналистики: Статьи и материалы. Л.: Издательство писателей в Ленинграде, 1930. С. 129-254; *Корецкая И. В.* «Новый путь». «Вопросы жизни» // Литературный процесс и русская журналистика конца XIX — начала XX века. 1890-1904: Буржуазно-либеральные и модернистские издания. М.: Наука, 1982. С. 179-233.



*Смирнов А.* О войне // Новый путь. 1904. № 2. С. 262. Далее номера страниц указываются в скобках в тексте.

*Перцов П. Желтые или белые? // Новый путь. 1904. № 2. С. 270. Далее номера страниц указываются в скобках в тексте.*

О термине «Желтороссия» см.: *Laruelle M.* Le “péril jaune” chez les nationalistes du début du siècle // *Faits et imaginaires de la guerre russo-japonaise / Sous la direction de D. Savelli (Les Carnets de l’exotisme, 5).* Paris: Kailash Editions, 2005. P. 111-127 (особ. 123-126). Правда, автор указывает на то, что этим термином первоначально называли дальневосточное Приморье, а не всю территорию от Поволжья до Дальнего Востока, как предполагается по контексту у Перцова.

*Б. п. [Брюсов В.] В журналах и газетах. Вестник Европы (№ 4) // Весы. 1904. № 4. С. 73. Об авторстве Брюсова см.: Даниелян Э. С. Библиография В. Я. Брюсова. 1884-1973. Ереван: Изд-во Ереванского университета, 1976. С. 32.*

Брюсов В. Мировое состязание. Политические комментарии 1902-1924. М.: АИРО-XX, 2003. С. 90. Подробнее о восприятии Брюсовым русско-японской войны см.: *Frajlich A.* The Scepter of the Far East...; *Savelli D.* L'appel à la violence de Valerij Brjusov en 1904 et 1905.

*Иванов Вяч.* Из области современных настроений.  
I. Апокалиптики и общественность // Весы. 1905. № 6.  
С. 36.

*Shillony B. — A., Kowner R.* The Memory and Significance of the Russo-Japanese War. P. 8.

# **250**

Хроника // Весы. 1904. № 4. С. 82–83.



*Б. п. [Брюсов В.] О Японии. I. «Весы» // Весы. 1904.  
№ 10. С. 39.*

В журналах // Весы. 1904. № 11. С. 65–66.

**253**

В журналах // Весы. 1905. № 2. С. 69.

*Розанов В.* Американизм и американцы // Новый  
путь. 1904. № 2. С. 267.

# **255**

Там же. С. 268.

О процессах, происходивших внутри редакции «Нового пути», а затем «Вопросов жизни», см.: Колеров М. А. Не мир, но меч: русская религиозно-философская печать от «Проблем идеализма» до «Вех», 1902–1909. СПб.: Алетейя, 1996. С. 69–104, *passim*. См. также мемуарные свидетельства Георгия Чулкова как члена редколлегии обоих журналов: Чулков Г. Годы странствий. М.: Изд-во «Федерация», 1930. С. 51–80.

*Булгаков С.* Без плана. С. 310. Далее номера страниц указываются в скобках в тексте.

Подробнее о программе христианского социализма см.: Колеров М. А. Не мир, но меч. С. 163–224; *Evtuhov C.* The Cross and the Sickle: Sergei Bulgakov and the Fate of Russian Religious Philosophy. Ithaca; London: Cornell University Press, 1997. P. 101–114.



*Бердяев Н. Дневник публициста // Вопросы жизни.*  
1905. № 4/5. С. 333.

*Штильман Г. Н.* Годовщина русско-японской войны // Вопросы жизни. 1905. № 1. С. 322-323.

*Новгородцев П.* Современные отзвуки славянофильства // Вопросы жизни. 1905. № 6. С. 355–356.

*Билибин И.* Народное творчество Севера. С. 316.

**263**

Там же.

*Кремнев Б. [Чулков Г.] О культурном  
строительстве // Новый путь. 1904. № 6. С. 225.*

# **265**

Там же. С. 226.

*Городецкий С.* Ближайшая задача русской литературы // Золотое руно. 1909. № 4. С. 75–76.



О восприятии революции и об осмыслении опыта революции русскими символистами см. в особенности две статьи З. Г. Минц, «Русский символизм и революция 1905–1907 годов» и «К изучению периода “кризиса символизма” (1907–1910)», в кн.: *Минц З. Г. Поэтика русского символизма*. СПб.: Искусство-СПБ, 2004. С. 190–222.

*Городецкий С.* Ближайшая задача русской литературы. С. 71.

*Иванов Вяч.* Собр. соч.: В 4 т. Bruxelles: Foyer Oriental Chrétien, 1971–1987. Т. 1. С. 727 («Копье Афины»). Далее при цитировании этой статьи номера страниц указываются в скобках в тексте.

Образ «рудокопа», к которому прибегает Городецкий, можно соотнести и с немецкой романтической традицией, где он описывает героя, подпавшего под действие магических сил природы и оттого ушедшего из мира людей (см., например, новеллу Гофмана «Рудники Фалуна» из романа «Серрапионовы братья»). Однако отшельничество рудокопов из статьи Городецкого больше напоминает именно бегство из мира первых христиан, скрывающих в катакомбах себя и свои символы веры.

*Иванов Вяч. Собр. соч. Т. 1. С. 714.*

*Иванов Вяч. Собр. соч. Т. 1. С. 713.*

*Иванов Вяч. Собр. соч. Т. 3. С. 76.*

*Ницше Ф.* Сочинения: В 2 т. М.: Мысль, 1990. Т. 1.  
С. 149.



Ср.: «...греки были невольно принуждены связывать непосредственно все ими переживаемое со своими мифами и даже объяснять себе свои переживания исключительно из этой связи, благодаря чему и ближайшее настоящее должно было немедленно являться им *sub specie aeterni* и в известном смысле вневременным» (*Ницше* Ф. Сочинения. Т. 1. С. 150).

*Иванов Вяч.* Рец.: Сергей Городецкий. Ярь. Стихи лирические и лиро-эпические // Критическое обозрение. 1907. № 2. С. 47-48.

*Белый А.* Символизм и новое русское искусство // Весы. 1908. № 10. С. 46. (Позднее перепечатывалась как «Символизм и современное русское искусство».)

*Иванов Вяч.* Эстетика и исповедание // Вesy. 1908.  
№ 11. С. 45–46.

*Белый А.* Символизм и новое русское искусство. С.  
48.

**280**

Там же.

*Иванов Вяч. Эстетика и исповедание. С. 47.*

*Иванов Вяч. Эстетика и исповедание. С. 48.*



*Иванов Вяч.* Собр. соч. Т. 3. С. 76 («О веселом ремесле...»). В модифицированном виде эту идею воспроизводит Городецкий, подчеркивая невозможность высказать «общечеловеческое», не придав ему облика «национального»: «Я настаиваю на этом тезисе: общечеловеческое раскрывается только в национальном — особенно в виду появившейся тенденции у некоторых гомункулов создавать вечные ценности» (*Городецкий С.* Ближайшая задача русской литературы. С. 72).

*Иванов Вяч. Собр. соч. Т. 3. С. 77.*

См. об этом: *Вахтель М.* Рождение русского авангарда из духа немецкого антиковедения: Вильгельм Дерпфельд и Вячеслав Иванов // Античность и культура Серебряного века. М.: Наука, 2010. С. 139-147.

Как отмечает Вахтель, «европейский журнал “Космополис” (“Cosmopolis”) был рассчитан не на ученых, а на образованную публику, читающую по-английски, по-французски и по-немецки» (Там же. С. 142).

*Иванов Вяч., Зиновьева-Аннибал Л.* Переписка, 1894–1903: В 2 т. М.: Новое литературное обозрение, 2009. Т. 2. С. 293.

*Иванов Вяч. Собр. соч. Т. 2. С. 96 («Предчувствия и предвестия», 1906).*

Там же. С. 103.

В «Истории и будущности теократии» (1885–1887) Соловьев сформулировал идею «теократического троевластия»: «В теократии царская власть — необходимо обусловлена двумя другими властями — священнической и пророческою, выражающими религиозное первоначало и идеальную цель истинного богочеловеческого общества. В зачаточном состоянии теократии эти три власти, ее образующие, могут существовать в слитном нерасчлененном виде, но как только они выделились и установились, так уже самая идея теократии необходимо требует их согласного взаимодействия, их определенной гармонии, и исключительное самоутверждение одной из них насчет других есть уже преступное покушение против самого существа теократии» (Соловьев В. С. Собр. соч. Т. 4. С. 534). «Свободная теократия», по Соловьеву, есть форма существования человеческого коллектива, в которой вполне реализуется христианская идея мироустройства, то есть происходит соединение человечества с Богом.



Наиболее подробный разбор использования этого понятия у Иванова см. в статье: *Rosenthal B. G. Transcending Politics: Vyacheslav Ivanov's Visions of Sobornost' // California Slavic Studies. 1992. Vol. 14. P. 147-170.*

С этого года Иванов регулярно публикуется в «Новом пути» (а затем в «Вопросах жизни») и в «Весах». С возникновением в 1906 году журнала «Золотое руно» он становится и его активным сотрудником.

*Мережковский Д.* Не мир, но меч. М.: АСТ; Харьков: Фолио, 2000. С. 397, 400. Разочарование в способности православной церкви разорвать связи с институтами государства привело далее Мережковского к пророчеству об их общей гибели. Лишь вслед за ней могло последовать истинное национально-религиозное обновление, выход «из православной церкви и самодержавного царства во вселенскую церковь единого первосвященника и во вселенское Царство единого царя — Христа» («Революция и религия», 1907; Там же. С. 87). См. также: *Мережковский Д., Гиппиус З., Филосов Д.* Царь и революция. [Париж, 1907] / Первое русское издание. М.: ОГИ, 1999.

*Иванов Вяч.* Из области современных настроений.  
I. Апокалиптики и общественность. С. 36.

*Иванов Вяч.* Из области современных настроений.  
I. Апокалиптики и общественность. С. 36–37.

Там же. С. 38–39. О мировоззрении Вяч. Иванова этого времени см. подробнее: *Обатнин Г. В.* К структуре мировоззрения Вяч. Иванова в эпоху первой русской революции // Блоковский сборник. Вып. VIII: А. Блок и революция 1905 года. Тарту, 1988. С. 88–94.

Важные наблюдения о принципиальных отличиях в позициях двух авторов в этот период содержатся в кн.: *Обатнин Г.* Иванов-мистик: Оккультные мотивы в поэзии и прозе Вячеслава Иванова (1907–1919). М.: Новое литературное обозрение, 2000. С. 14–18. Сопоставлению религиозно-философских позиций Иванова и Мережковского в целом посвящена статья: *Rosenthal B. G.* From Decadence to Religion. Ivanov and Merežkovskij // *Cultura e memoria: atti del terzo Simposio Internazionale dedicato a Vjačeslav Ivanov*. Vol. I: Testi in italiano, francese, inglese. Firenze: La Nuova Italia Editrice, 1988. P. 141–150.

Чулков Г. О мистическом анархизме. СПб.: Факелы, 1906. О рецепции анархизма в модернистских художественных кругах см.: Обатнин Г. Русский модернизм и анархизм: из наблюдений над темой // Эткиндовские чтения. Т. II-III. СПб.: Европейский университет в Санкт-Петербурге, 2006. С. 100-137. О значении анархизма для формирования эстетических платформ русского авангарда см.: Gurianova N. The Aesthetics of Anarchy: Art and Ideology in the Early Russian Avant-Garde. Berkeley: University of California Press, 2013.



*Иванов Вяч.* Собр. соч. Т. 3. С. 89 («Идея неприятия мира», 1906).

# **300**

*Обатнин Г. Иванов-мистик. С. 19.*

**301**

Там же.

*Иванов Вяч.* Собр. соч. Т. 3. С. 321 («О русской идее»). Далее при цитировании этой статьи номера страниц указываются в скобках в тексте.

*Геллнер Э. Нации и национализм. С. 88–94.*

Религиозно-философское общество в Санкт-Петербурге (Петрограде). История в материалах и документах: В 3 т. М.: Русский путь, 2009. Т. 1. С. 417.

**305**

Там же.

Религиозно-философское общество в Санкт-Петербурге (Петрограде). Т. 1. С. 417.



Там же. С. 418.

Ср. критику «отщепенства» русской интеллигенции от государства в статье Струве «Интеллигенция и революция», вскоре появившейся в сборнике «Вехи» (1909).

Зелинский, историк и популяризатор Античности, с которым Иванов сблизился в Петербурге, говорил о трех этапах европейского Возрождения — романском, германском и о грядущем третьем, славянском. О концепции славянского возрождения, предложенной Зелинским, см., например: *Хоружий С. С. Трансформации славянофильской идеи в XX веке // Вопросы философии. 1994. № 11. С. 52–62 (особ. 52–56); Брагинская Н. Славянское возрождение античности // Русская теория, 1920–1930-е годы / Материалы 10-х Лотмановских чтений, Москва, декабрь 2002 г. М.: РГГУ, 2004. С. 49–80; Николаев Н. И. Идея Третьего Возрождения и Вяч. Иванов периода Башни // Башня Вячеслава Иванова и культура Серебряного века. СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2006. С. 226–234.*

*Иванов Вяч.* Собр. соч. Т. 3. С. 70 («О веселом ремесле и умном веселии»). Далее при цитировании этой статьи номера страниц указываются в скобках в тексте.

*Иванов Вяч. Собр. соч. Т. 2. С. 596–597.*

Чулков Г. Исход // Золотое руно. 1908. № 7-9. С. 103.

Там же.

*Городецкий С.* Ближайшая задача русской литературы. С. 71-72.



Там же. С. 71.

Чулков Г. Исход. С. 103.

*Белый А.* Рец.: Алексей Ремизов. Посолонь // Критическое обозрение. 1907. № 1. С. 35.

Там же.

*Иванов Вяч.* Рец.: Сергей Городецкий. Ярь. С. 48.

Там же. С. 48-49.

*Соловьев С.* Рец.: Городецкий С. «Ярь» // Золотое  
руно. 1907. № 2. С. 88.

*Белый А.* Рец.: Сергей Городецкий. «Перун» // Перевал. 1907. № 8/9. С. 103.



*Городецкий С.* Ближайшая задача русской литературы. С. 76.

*Бальмонт К. Жар-птица. Свирель славянина. М.: Скорпион, 1907. С. 17.*

*Городецкий С.* Тень прочтенной книги. Рец.: К. Бальмонт. Жар-Птица. Свирель славянина // Весы. 1907. № 8. С. 60.

Там же. С. 64.

*Брюсов В.* Среди стихов: 1894–1924. М.: Сов. писатель, 1990. С. 247. (Впервые: Весы. 1907. № 10.)

Там же. С. 252.

*Кондратьев А.* Рец.: Сергей Городецкий. Ярь // Перевал. 1907. Январь (№ 3). С. 56–57.

*Кондратьев А.* Рец.: Сергей Городецкий. Ярь. С.  
57.



# **331**

*Городецкий С.* Рец.: Алексей Ремизов. «Посолонь»  
// Перевал. 1907. Февраль (№ 4). С. 60.

Сам Ремизов в поздней мемуарной прозе «Подстриженными глазами» так описывал свою литературную родословную: «П. И. Мельников-Печерский, ученик Гоголя, не “оркестровый”, как Аксаков, Достоевский, Тургенев, Писемский, Щедрин, а “копиист”, а между тем, от него я веду мое литературное родословие (“Посолонь”), считаю его своим учителем при всем моем несозвучии с его искусственным “русским стилем”» (Ремизов А. М. Собр. соч. [В 10 т.] М.: Русская книга, 2000–2003. Т. 8: Подстриженными глазами. Иверень. С. 126–127).

Об источниках «Посолони» см. прежде всего: Данилова И. Литературная сказка А. М. Ремизова. С. 59–78, 85–98. Об источниках «Лимонаря» см.: Грачева А. М. Алексей Ремизов и древнерусская культура. СПб.: Дмитрий Буланин, 2000. С. 47–70. Все исследователи Ремизова согласны в том, что ключевым источником при работе над «Посолонью» была книга Е. В. Аничкова «Весенняя обрядовая поэзия на Западе и у славян» (Ч. I: СПб., 1903; Ч. II: СПб., 1905). «Лимонарь» прежде всего опирался на исследование А. Н. Веселовского «Разыскания в области русского духовного стиха» (Вып. 1–6. СПб., 1880–1891).

См. об этом подробнее: *Доценко С. Н.* Два подхода к фольклору: С. Городецкий и А. Ремизов // Пути развития русской литературы: Литературоведение. Труды по русской и славянской филологии. Тарту, 1990. С. 116–138 (Учен. зап. Тартуского гос. ун-та; вып. 883).

# **335**

*Иванов Вяч.* Рец.: Сергей Городецкий. Ярь. С. 48.

Переписка Л. И. Шестова с А. М. Ремизовым / Вступит. заметка, подгот. текста и примеч. И. Ф. Даниловой и А. А. Данилевского // Русская литература. 1992. № 3. С. 173.

*Данилова И.* Литературная сказка А. М. Ремизова.  
С. 40–41.

*Городецкий С.* Рец.: Алексей Ремизов. «Посолонь».  
С. 61.



*Янтареv Е. [Берштейн Е. Л.] Рец.: Алексей Ремизов. Лимонарь, сиречь: луг духовный // Перевал. 1907. № 8/9 (июнь — июль). С. 100-101.*

А. Я. [Яцимирский А. И.] Рец.: Алексей Ремизов.  
Лимонарь сиречь Луг Духовный // Исторический  
вестник. 1908. Апрель. Т. СХІІ. С. 1095.

**341**

Там же.

*Волошин М. Лики творчества. Л.: Наука, 1988. С. 511.*

*Городецкий С.* Ближайшая задача русской литературы. С. 72.

*Данилова И.* Литературная сказка А. М. Ремизова.  
С. 102.

# **345**

*Ремизов А.* Письмо в редакцию // Золотое руно.  
1909. № 7–9. С. 146.

# **346**

*Ремизов А. Письмо в редакцию. С. 146.*



*Данилова И.* Литературная сказка А. М. Ремизова. С. 132-133. Данилова полагает, что имела место именно перемена творческой установки на более однозначную, тогда как нам представляется, что и в «Посолони» импульс «пересказа» чужого текста в авторской адаптации был главным.

# **348**

Весы. 1905. № 8. С. 1–4. См. также: Николай Рерих в русской периодике. Вып. II. С. 440–442.

# **349**

Весы. 1906. № 8. С. 79. См. также: Николай Рерих в русской периодике. Вып. II. С. 509.

После заметки в «Весах», не раскрывавшей имени автора письма, М. Ф. Ходасевич обратился с «Письмом в редакцию» в новый журнал «Перевал», где снова изложил свои претензии к некорректному, по его мнению, использованию древней фрески Рерихом. Письмо было напечатано в журнале с указанием имени автора (1906. № 1. Ноябрь. С. 59–60), после чего в газете «Русь» появился раздраженный ответ Рериха (1906. 15/28 дек. № 76. С. 4); этот ответ был затем перепечатан «Перевалом» и снабжен довольно резким ответом Рериху «От редакции» (1907. № 4. Февраль. С. 71–72). См. также: Николай Рерих в русской периодике. Вып. II. С. 526–528, 535–536; Николай Рерих в русской периодике. Вып. III: 1907–1909. СПб., 2006. С. 28–29.

*Ремизов А. Письмо в редакцию. С. 146–147.*

*Данилова И. Ф. Писатель или списыватель? (К истории одного литературного скандала) // История и повествование / Под ред. Г. В. Обатнина и П. Песонена. М.: Новое литературное обозрение, 2006. С. 297. (Черновик статьи Волошина опубликован как Приложение к данной статье.) Сходные мысли Волошин высказывал еще в 1906 году в статье «Индивидуализм в искусстве» (Золотое руно. 1906. № 10. С. 66–72; переработанный вариант статьи см.: Волошин М. Лики творчества. Л.: Наука, 1988. С. 258–266).*

*Марков В. [Матвей В.] Принципы нового искусства*  
(Продолжение) // Общество художников «Союз  
молодежи». 1912. № 2 (июнь). С. 12-13.

Ослиный хвост и Мишень. М., 1913. С. 12.  
Манифест «Лучисты и будущники» подписали:  
Тимофей Богомазов, Наталия Гончарова, Кирилл  
Зданевич, Иван Ларионов, Михаил Ларионов, Михаил  
Ле-Дантю, Вячеслав Левкиевский, Сергей Романович,  
Владимир Оболенский, Мориц Фаббри, Александр  
Шевченко.



# **355**

Ослиный хвост и Мишень. С. 12.

*Мандельштам О.* Сочинения. Т. 2. С. 141 («Утро акмеизма»). По поводу датировки этого текста не существует полного единодушия, однако наиболее вероятной является весна 1913 года или чуть позже.

«Реальность в поэзии — слово как таковое», — указывал в «Утре акмеизма» Мандельштам (*Мандельштам О. Сочинения. Т. 2. С. 142*). В 1913 году появился манифест Хлебникова и Крученых «Слово как таковое».

*Иванов Вяч. Собр. соч. Т. 3. С. 76.*

См. обзор проектов, связанных с созданием общеславянского или межславянского языка, в кн.: Дуличенко А. Д. Введение в славянскую филологию. 2-е изд. М.: Флинта, 2014. С. 219–237.

Впрочем, М. П. Погодин еще в 1839-1840 году писал в официальном письме, адресованном министру просвещения С. С. Уварову, после своей поездки по славянским землям: «Русский язык, по моему мнению, так могуществен, и заключает в себе столько свойств, принадлежащих всем Славянским наречиям порознь, что может почитаться их естественным представителем, и сам по себе, без всяких насильственных мер, рано или поздно, сделается общим литературным Славянским языком, как у некоторых племен было прежде наречие Болгарское, а в западной Европе — Латинское. Все наречия должны прежде принести ему дань своими словами, оборотами, формами, и, следовательно, не надо сушить Оку или Каму, не надо и для того, чтобы полнее стала Волга» (*Погодин М. П. Избранные труды*. М.: РОССПЭН, 2010. С. 198).

Первый съезд славянских филологов и историков.  
[I.] Материалы по организации съезда. СПб., 1904. С.  
14. Съезд планировался на начало осени 1904 года,  
однако уже в марте этого года его проведение было  
признано невозможным ввиду начавшейся русско-  
японской войны, о чем в частности и сообщала  
проецированная брошюра (с. 4).

Об истории взаимоотношений Хлебникова с Ивановым и его кругом см.: *Парнис А. Е.* Вячеслав Иванов и Хлебников: К проблеме диалога и о ницшевском подтексте «Зверинца» // *De visu*. 1992. № 0. С. 39–45; *Шишкин А.* Велимир Хлебников на «башне» Вяч. Иванова // *Новое литературное обозрение*. 1996. № 17. С. 141–167; *Шишкин А. Б.* Символисты на Башне // *Философия. Литература. Искусство: Андрей Белый — Вячеслав Иванов — Александр Скрябин* / Под ред. К. Г. Исупова. М.: РОССПЭН, 2012. С. 305–340 (раздел о Хлебникове: с. 324–335).



Цит. по приложению к статье: *Шишкин А.* «Велимир»: об имени Хлебникова // *Europa Orientalis*. 1996. Vol. 15/2. С. 142. В этой публикации полностью воспроизведен автограф стихов и сопроводительной приписки, посланных Хлебниковым Иванову 31 марта 1908 года из Казани.

*Хлебников В.* Собр. соч.: В 6 т. М.: ИМЛИ РАН, 2000–2006. Т. 1. С. 8. Далее ссылки на это издание приводятся в скобках в тексте: том и полутомия (книги) указываются римской цифрой (VI/I — первая книга шестого тома), страницы — арабской.

# **365**

См. письмо Хлебникова к В. Каменскому от 10 января 1909 года (VI/II, 116). Газета прекратилась до того, как статья могла быть опубликована.

## 366

В других изданиях Хлебникова это слово воспроизводится как «славоба». См., например: *Хлебников В. Творения*. М.: Сов. писатель, 1986. С. 579.

Систематическое описание принципов словотворчества Хлебникова на обширном материале см. в кн.: *Vroon R. Velimir Xlebnikov's Shorter Poems: A Key to the Coinages*. Ann Arbor, 1983 (Michigan Slavic Materials, No. 22); *Григорьев В. П.* Словотворчество и смежные проблемы языка поэта // Григорьев В. П. Будетлянин. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 206–382. См. также важные наблюдения о прагматике языковых поисков Хлебникова на материале его рукописей: *Баран Х.* В творческой лаборатории Хлебникова: о «тетради 1908 г.» // Баран Х. Поэтика русской литературы начала XX века / Авториз. пер. с англ. М.: Прогресс; Универс, 1993. С. 179–188.

*Парнис А. Е.* Южнославянская тема Велимира Хлебникова: Новые материалы к творческой биографии поэта // Зарубежные славяне и русская культура. Л.: Наука, 1978. С. 223–251; *Иванов Вяч. Вс.* Славянская пора в поэтическом языке и поэзии Хлебникова // Советское славяноведение. 1986. № 3. С. 62–71.

*Баран Х. О Хлебникове: контексты, источники, мифы. М.: РГГУ, 2002. С. 93.*

Как известно, Хлебников в октябре 1908 года прямо отреагировал на события «боснийского кризиса», опубликовав в петербургской газете «Вечер» «Воззвание учащихся славян» («<Воззвание к славянам>»). В нем текущая ситуация оценивалась как «вызов, брошенный германским миром славянству» и приветствовалась идея «войны за единство славян», «священная и необходимая, грядущая и близкая война за поправленные права славян» (VI/I, 197–198).



См. об этом: *Richardson W.* «Zolotoe Runo» and Russian Modernism: 1905–1910. Ann Arbor: Ardis, 1986. P. 83–101. О журнале и групповых полемиках внутри него см. также: *Лавров А. В.* «Золотое руно» // Русская литература и журналистика начала XX века. 1905–1917: Буржуазно-либеральные и модернистские издания / Отв. ред. Б. А. Бялик. М.: Наука, 1984. С. 137–173.

*Б. п.* От редакции // Золотое руно. 1907. № 6. С. 68.

*Б. п. Хроника // Золотое руно. 1909. № 6. С. 79.*

Русская литература была представлена в альманахе стихами Сологуба, Иванова, Городецкого и Клюева, а также прозой Белого и Ремизова; славянские литературы — стихами классика польской литературы XIX века Зигмунда Красинского и ряда современных авторов: поляка Яна Каспровича (жившего в Австро-Венгрии) и болгарина Сирака Скитника, прозой чеха Юлия Зейера, словенца Ивана Цанкара и хорвата Динко Шимуновича.

В 1915 году в Петрограде вышел еще один «литературный сборник при соучастии южнославянских писателей» под названием «Перун». Из участников «Велеса» в нем были представлены Городецкий и Цанкар; Лаврин (бывший соредактором «Велеса») присутствовал здесь как автор. Вероятно, задуманный как продолжение проекта, начатого «Велесом» (хотя никакого указания на инициаторов издания в «Перуне» нет), сборник получился однако чрезвычайно бледным, в особенности в его «русской» части.

См. об этом статьи З. С. Ненашевой «Съезд неославистов 1908 г. в Праге» и «Софийский славянский съезд в 1910 г.» в кн.: Славянское движение XIX-XX веков: съезды, конгрессы, совещания, манифесты, обращения. М.: б. и., 1998. С. 171-199, 200-225.

Цит. по: Янко Лаврин и Россия / Под ред. Ю. А. Созиной. М.: Институт славяноведения РАН, 2011. С. 200. В последней фразе приведенной цитаты присутствует аллюзия на стихотворение Пушкина «Клеветникам России».

Там же. С. 200-201.



**379**

Там же. С. 215.

Об особенностях использования фольклорного материала Хлебниковым, а также о фольклоризме и мифотворчестве Ремизова и Хлебникова см. статьи «Фольклорные и этнографические источники поэтики Хлебникова» и «К типологии русского модернизма: Иванов, Ремизов, Хлебников» в кн.: *Баран Х. Поэтика русской литературы начала XX века. С. 113–151, 191–210.* О том, что авторитет Ремизова для Хлебникова в это время весьма высок, свидетельствует интерес Хлебникова к мнению Ремизова о его сказочной драме «Снежимочка» (письмо В. Каменскому от 10 янв. 1909 г.: VI/II, 118), как и чрезвычайно эмоциональная реакция на обвинение Ремизова в плагиате (письмо В. Каменскому от 8 авг. 1909 г.: VI/II, 123–125). Об отношении Хлебникова к Городецкому свидетельствует его известный инскрипт на втором сборнике «Садок судей» (1913): «Первому, воскликнувшему “Мы ведь можем, можем, можем!”, одно лето носивший за пазухой “Ярь”, любящий и благодарный Хлебников» (цит. по: *Старкина С. В. Велимир Хлебников. М.: Молодая гвардия, 2007. С. 42.* Городецкий навсегда сохранил очень теплое отношение к Хлебникову; после смерти Хлебникова опубликовал некролог в «Известиях» (перепечатан в кн.: *Мир Велимира Хлебникова: Статьи. Исследования (1911–1998). М.: Языки русской культуры, 2000. С. 147–150).*

*Городецкий С.* Ближайшая задача русской литературы. С. 71.

Это предположение косвенно подтверждается строками стихотворения Городецкого «Велимиру Хлебникову» (1925), в котором «динамические» метафоры в описании языкового эксперимента становятся элементом воссоздаваемого образа Хлебникова: «Вопрос был в том, вздымать ли корни / Иль можно так же суффикс гнуть. / И Велимир, быка упорней, / Тянулся в звуковую муть» (*Городецкий С. Избранные произведения: В 2 т. М.: Худ. лит., 1987. Т. 1. С. 380*).

*Городецкий С.* Ближайшая задача русской литературы. С. 72.

# **384**

*Городецкий С.* Ближайшая задача русской литературы. С. 73.

Хлебников, как мы видели, использует уже в «Кургане Святогора» термин «словотворчество», родовая связь которого с понятием «мифотворчества» спустя несколько лет будет эксплицирована в коллективном футуристическом манифесте, открывавшем второй сборник «Садок судей» (1913). См. с. 186.

*Городецкий С.* Ближайшая задача русской литературы. С. 73.



*Seifrid T.* The Word Made Self: Russian Writings on Language, 1860-1930. Ithaca; London: Cornell University Press, 2005.

*Бальмонт К. Жар-птица. Свирель славянина. М.: Скорпион, 1907. С. 152.*

Подробнее об этом увлечении см.: *Парнис А. Е.*  
Южнославянская тема Велимира Хлебникова.

В действительности «ужас» по-чешски — «hrůza».

Трактаты Крижанича, написанные на его версии общеславянского языка, привлекли внимание в России в середине XIX века. См. публикацию одного из главных его трактатов «Политика» в кн.: Русское государство в половине XVII века. Рукопись времен царя Алексея Михайловича / Открыл и издал П. Бессонов. М., 1859.

Об издательстве «Мусагет», его проектах и особенностях культурной ориентации см. две статьи М. Безродного: Из истории русского германофильства: издательство «Мусагет» // Исследования по истории русской мысли: Ежегодник за 1999 год. М.: ОГИ, 1999. С. 157-198; Издательство «Мусагет» // Книжное дело в России XIX — начала XX в.: Сб. науч. тр. Вып. 12. СПб., 2004. С. 40-56. О журнале «Труды и дни» см.: *Лавров А. В.* «Труды и дни» // Русская литература и журналистика начала XX века. 1905-1917: Буржуазно-либеральные и модернистские издания / Отв. ред. Б. А. Бялик. М.: Наука, 1984. С. 191-211.

Об авторстве Иванова см.: *Лавров А. В.* «Труды и дни». С. 191 (прим. 1).

От редакции // Труды и дни. 1912. № 1. С. 1.



*Белый А. Орфей // Труды и дни. 1912. № 1. С. 64.*

*Эрберг К. [Сюннерберг К.] Искусство-вожатый //*  
Труды и дни. 1912. № 3. С. 10.

# 397

*Эрберг К. [Сюннерберг К.] Искусство-вожатый. С. 16-17.*

В очерке «Закулисы» Замятин связывал появление этого имени с названием станции Барыбино, увиденным случайно из окна поезда. Тем не менее едва ли подлежит сомнению намеренная перекличка имени с мифологическим персонажем Городецкого. См., например: *Cavendish Ph. Mining for Jewels: Evgenii Zamiatin and the Literary Stylization of Rus'.* London: Maney Publishing, 2000. P. 21.

*Замятин Е.* Собр. соч.: В 5 т. М.: Русская книга, 2003-2011. Т. 1. С. 135.

# 400

См. об этом: *Kunichika M.* «Our Native Antiquity». P. 27-61, *passim*.

# **401**

*Волошин М. Лики творчества. С. 535.*

# **402**

Садок судей. II. СПб., 1913. С. 2.



*Бурлюк Н. (при участии Д. Бурлюка). Поэтические начала // Футуристы. Первый журнал русских футуристов. 1914. № 1/2. С. 83.*

*Хлебников В., Крученых А., Гуро Е.* Трое. СПб.: Журавль, 1913. С. 23-24 (сохранена авторская пунктуация).

# **405**

*Прокофьев С. Дневник 1907–1933. [Т. 1:] 1907–1918. Париж: sprkfv, 2002. С. 403. Далее номера страниц указываются в скобках в тексте.*

О восприятии Городецкого в литературном кругу в 1910-е годы см.: *Тименчик Р.* Из именного указателя к «Записным книжкам» Ахматовой: Городецкие // Блоковский сборник. Вып. XVIII: Россия и Эстония в XX веке: Диалог культур. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, 2010. С. 26–50.

Это были стихотворения «Весна (Монастырская)» и «Росянка (Хлыстовская)». См. подробнее о песнях Стравинского на эти стихи в кн.: *Taruskin R. Stravinsky and the Russian Traditions. Vol. I. P. 346–365.* Примечательно, что особое отношение Стравинского к Городецкому, вызывавшее недоумение у других представителей литературного модернизма, в частности Ахматовой, сохранялось и спустя много лет; см.: *Тименчик Р. Из именного указателя... С. 41.*

# **408**

*Taruskin R.* Stravinsky and the Russian Traditions.  
Vol. I. P. 346, 860.

Чуковский К. И. Дневник. 1901–1929. М.: Сов. писатель, 1991. С. 68.

Очерк «Молодой Прокофьев», написанный впоследствии Городецким о работе с Прокофьевым над этим балетом, передает содержание сценария чрезвычайно вольно, поэтому не привлекается нами для анализа (*Городецкий С. Жизнь неукротимая. Статьи, очерки, воспоминания. М.: Современник, 1984. С. 72–74*).



*Афанасьев А.* Поэтические воззрения славян на природу: В 3 т. М., 1865–1869. Т. 1. С. 652–719 (раздел «Небесные стада»). Прокофьев отмечал в дневнике: «Быки, которые проплывают по небу, предшествуя солнечному восходу, привели меня в восторг» (509).

*Nice D. Prokofiev: From Russia to the West, 1891–1935. New Haven: Yale University Press, 2003. P. 105.* См. публикацию архивных материалов, относящихся к этому замыслу, включая первоначальный вариант либретто Ремизова: О неосуществленном замысле русалии «Лейла и Алалей» // Мейерхольдовский сборник. Вып. 2: Мейерхольд и другие. М.: ОГИ, 2000. С. 133–156.

Об истории балетных (театральных) замыслов Ремизова, включая «Алалея и Лейлу», см.: *Трибл К.* «Ритмическое соприкосновение искусств»: творческая история создания цикла пьес «Русалия» // Алексей Ремизов: Исследования и материалы. СПб.; Салерно, 2003 (Europa Orientalis. 4). С. 69–83.

Сам этот цикл традиционно рассматривается как «вторая часть» сборника «Посолонь» и был впервые опубликован в составе шестого тома собрания сочинений Ремизова в 1912 году (на обл. 1911). О месте цикла «К Морю-Океану» во второй редакции «Посолони» см.: *Данилова И.* Литературная сказка А. М. Ремизова. С. 52-57. Персонаж по имени «Алалей» впервые появляется уже в первой редакции «Посолони». Комментаторы объясняют происхождение имени тем, что «так Наташа Ремизова в раннем детстве выговаривала имя отца Алексей» (*Ремизов А. М.* Собр. соч. Т. 2: Докука и балагурье. С. 631).

# **415**

*Ремизов А. М.* Собр. соч. Т. 10: Петербургский  
буерак. С. 487.

# **416**

См. письмо Дягилева к Лядову от 4 сентября 1909 года (Сергей Дягилев и русское искусство. Т. 2. С. 109-110).

См. комментарий к разделу «Петербургская русалия» в мемуарной книге Ремизова «Петербургский буерак»: *Ремизов А. М. Собр. соч. Т. 10. С. 486.*

*Ремизов А. М. Собр. соч. Т. 10. С. 238–239.*



*Прокофьев С. С. и Мясковский Н. Я. Переписка.*  
М.: Сов. композитор, 1977. С. 120.

# **420**

Там же. С. 497 (комментарий к цитируемому письму).

Ср. сходное замечание в книге Стивена Пресса, описывающего сценарий как «generic story about power, abduction and rescue transposed to prehistoric times» (*Press S. D. Prokofiev's Ballets for Diaghilev. Burlington, VT: Ashgate, 2006. P. 124*).

# 422

Сергей Прокофьев, 1953–1963: Статьи и материалы. М.: Сов. композитор, 1962. С. 253.

# **423**

Десять лет назад (*фр.*).

*Стравинский И. Ф.* Переписка с русскими корреспондентами. Материалы к биографии: В 3 т. / Под ред. В. П. Варунца. М.: Композитор, 1998–2003. Т. 2. С. 314.

*Стравинский И. Ф.* Переписка с русскими  
корреспондентами. Т. 2. С. 331.

«Балет продвигается быстро, два действия закончены, чрезвычайно национально» (*фр.*).



Сергей Прокофьев, 1953–1963... С. 256.

Там же. С. 257.

Прокофьев о Прокофьеве: Статьи и интервью / Под  
ред. В. П. Варунца. М.: Сов. композитор. С. 39.

С. С. Прокофьев: Материалы. Документы. Воспоминания. 2-е изд. М.: Гос. музыкальное изд-во, 1961. С. 150.

# **431**

Сергей Прокофьев, 1953–1963... С. 260.

См., например: *Стравинский И. Ф.* Переписка с русскими корреспондентами. Т. 2. С. 555, 570–572. Наиболее полно критик изложил свои взгляды в статье «Балеты Игоря Стравинского», появившейся в № 1 «Аполлона» за 1915 год.

Б. п. [Римский-Корсаков А.] 7-ой абонементный концерт Зилоти // Хроника журнала «Музыкальный современник». 1916. № 15 (24 янв.). С. 4.

Там же. С. 5-6.



*Бенуа А.* Художественные ереси // Золотое руно. 1906. № 2. С. 80. Далее номера страниц указываются в скобках в тексте. Краткий обзор полемики, вызванной этой статьей Бенуа, см. в комментариях К. М. Азадовского к статье М. Волошина «Индивидуализм в искусстве»: *Волошин М.* Лики творчества. Л.: Наука, 1988. С. 662–666.

# **436**

*Бенуа А. Мои воспоминания. Кн. IV-V. С. 423.*

Бенуа впервые развернуто высказался на эту тему еще в 1904 году, в последнем разделе монографии «Русская школа живописи», посвященном современному искусству: «Можно ли в настоящую минуту верить в существование у нас “русской школы”? Думается нам, что нельзя. Школы как цельной системы, или как программы, больше нет. Индивидуализм, способствовавший нашему освобождению от оков передвижнического направлення и от академического шаблона, находится как раз теперь в моменте своего крайнего развития, своих крайних выводов. Сколько художников — столько направлений, столько школ. И это не только у нас, но повсеместно в европейском искусстве. Каждый истинно современный художник стремится только к одному: выразить как можно ярче себя и только себя. <...> Однако невозможно, чтоб такое положение продолжалось вечно. Индивидуализм как протест прекрасен, но как выдержанная жизненная и эстетическая система не годится и даже страшен» (Бенуа А. Русская школа живописи. СПб.: Т-во Р. Голике и А. Вильборг, 1904. С. 86).

Ср.: «Нам представляется желательным, чтобы следующий фазис, в который сложится русское искусство, был именно фазисом возобновления школы, т. е. общей работы для общей цели» (Бенуа А. Русская школа живописи. С. 86).

*Бенуа А.* В ожидании гимна Аполлону // Аполлон. 1909. № 1. С. 5. Далее номера страниц указываются в скобках в тексте.

*Сироткина И.* Свободное движение и пластический танец в России. М.: Новое литературное обозрение, 2012. С. 19.

Там же. С. 14-19.

*Мейерхольд Вс.* О театре // Аполлон. 1909. № 1. С. 73.



# **443**

Там же. С. 70.

*Иванов Вяч.* Борозды и межи. I. О проблеме театра  
// Аполлон. 1909. № 1. С. 78.

**445**

Там же.

# 446

*Бенуа А.* Беседа о балете // Театр. Книга о новом театре. СПб.: Шиповник, 1908. С. 104. Далее номера страниц указываются в скобках в тексте.

*Бенуа А. Н.* Художественные письма 1908–1917. Т. 1: 1908–1910. СПб.: Сад искусств, 2006. С. 462.

# **448**

Сергей Дягилев и русское искусство. Т. 2. С. 96.

# 449

Сергей Дягилев и русское искусство. Т. 1. С. 204.  
Французский оригинал предисловия см.: Salon  
d'Automne. Exposition de l'art russe. Paris, 1906. P. 7.

# **450**

*Бенуа А. Мои воспоминания. Кн. IV-V. С. 448.*



# **451**

Там же. С. 449.

Там же. С. 448-449.

# 453

Николай Рерих в русской периодике. Т. II. С. 540–541. (Впервые: *Бенуа А.* Русская выставка в Париже // *Товарищ*. 1906. 23 дек. (1907. 5 янв.). № 147. С. 2.)

Николай Рерих в русской периодике. Т. II. С. 542.  
(Впервые: *Маковский С.* Художественные заметки.  
XVIII // Страна. 1906. 31 дек. (1907. 13 янв.). № 252. С.  
3.)

# **455**

Там же. С. 542.

# **456**

Николай Рерих в русской периодике. Т. II. С. 542–543.

Там же. С. 543.

# 458

Николай Рерих в русской периодике. Т. II. С. 522–525. (Впервые: *Шмель* [Косоротов А. И.?). Русское искусство в Париже // Око. 1906. 24 окт. (6 нояб.). № 44. С. 3.)



# **459**

Там же. С. 523.

# **460**

*Яремич С.* Русское искусство в Париже // Перевал.  
1906. № 2 (декабрь). С. 54-55.

# **461**

Там же. С. 56.

*Jamot P.* Le Salon d'Automne (deuxième et dernier article): L'Exposition de l'Art russe // Gazette des Beaux-Arts. 1907. T. 37. No. 595 (1 janvier). P. 50-51.

Ibid. P. 52.

Ibid. P. 48-49.

# **465**

*Jamot P.* Le Salon d'Automne. P. 48.

# 466

Цит по: А. Н. Бенуа и С. П. Дягилев. Переписка / Сост., подгот. текста и коммент. И. И. Выдрина. СПб.: Сад искусств, 2003. С. 68. (Впервые: Бенуа А. Русская выставка в Париже // Товарищ. 1906. 23 дек. № 147. С. 2.)



## 467

Ср., например: «It has been urged against this exhibition that it was not complete, in that it neglected several contemporary Russian artists. Be that as it may, I hold that it has given Paris a true revelation concerning many very personal, very original artists» (*Frantz H.* The Exhibition of Russian art in Paris // *Studio*. 1907. Vol. 39. No. 166. P. 322–323).

См., например: *Roche D.* L'Exposition d'art russe ancien au Musée des Arts décoratifs // *Gazette des Beaux-Arts*. 1907. Т. 38. No. 603 (1 septembre). P. 250-264.

*Базанкур О.* Русская выставка в Париже // Николай Рерих в русской периодике. Вып. III. С. 134. (Впервые: Санкт-Петербургские ведомости. 1907. 23 дек. № 285. С. 3.)

# 470

*Roche D.* Nicolas Rœhrich // Gazette des Beaux-Arts.  
1908. T. 39. No. 608 (1 février). P. 142-151.

*Бенуа А. Н.* Художественные письма. Т. 1. С. 148.  
(Впервые: *Бенуа А. Н.* Русские концерты в Париже // Слово. 1907. 31 мая.)

*Бенуа А. Н.* Русские спектакли в Париже [1] // Бенуа А. Н. Художественные письма. Т. 1. С. 144. Далее номера страниц указываются в скобках в тексте.

*Бенуа А. Н.* Русские спектакли в Париже [2] // *Бенуа А. Н.* Художественные письма. Т. 1. С. 149.

*Бенуа А.* Дневник 1908–1916. Воспоминания о русском балете. М.: Захаров, 2011. С. 43.



# 475

*Костылев Н.* Русская опера и балет в театре Châtelet // Николай Рерих в русской периодике. Вып. III. С. 444. (Впервые: Слово. 1909. 15/28 мая. С. 5.)

*Бенуа А. Н.* Русские спектакли в Париже [1]. С. 146.

**477**

*Бенуа А. Дневник. С. 41.*

**478**

Там же. С. 43

**479**

*Бенуа А. Дневник. С. 50.*

**480**

Там же.

*С. А. [Ауслендер С.] Танцы в «Князе Игоре» //*  
Аполлон. 1909. № 1. С. 29.

*Фокин С.* Против течения. Воспоминания балетмейстера. Статьи, письма. Л.; М.: Искусство, 1962. С. 230-231.



*С. А. [Ауслендер С.] Танцы в «Князе Игоре». С. 29–30.*

Ср. в мемуарах Фокина по поводу новизны задачи создания «выразительного массового танца» в «Половецких плясках»: «До того задачи кордебалета в спектакле сводились, главным образом, к фону для танцев балерины или солистов, к аккомпанементу. Были танцы кордебалета без участия солистов совершенно. Все же задачи его сводились к орнаменту в движении, к объединению в одном ритме танцующих. Были ласкающие глаз переходы и группировки. Но о выражении чувств, об экстазе, о душевном подъеме с кордебалетом не говорили. Создать танец волнующий, возбуждающий было моей интересной задачей» (Фокин С. Против течения. С. 231-232).

*С. А. [Ауслендер С.] Танцы в «Князе Игоре». С. 30.*

# **486**

*Фокин М.* Против течения. С. 235.

*Рерих Н.* Неонационализм // Николай Рерих в русской периодике. Вып. III. С. 442. (Впервые: Русское слово. 1909. 15/28 мая.)

Сходным будет ход мысли Хлебникова в статье 1913 года «О расширении пределов российской словесности» (о чем шла речь в главе 3), при том важном различии, что для него центральным будет вопрос о возможности включения разнообразных культурных традиций имперского пространства в поле русской словесности.

*Рерих Н.* Неонационализм. С. 441.

См. его программную статью «Искусство и археология», печатавшуюся в двух номерах журнала «Искусство и художественная промышленность» (1898/1899, № 3 (дек.) и № 4/5 (январь — февраль)). Перепечатана в кн.: Николай Рерих в русской периодике. Вып. I: 1891–1901. СПб.: Фирма Коста, 2004. С. 75–93, 96–110. О рефlekсах археологического бума в культуре русского модернизма см.: *Kunichika M.* «Our Native Atiquity».



*Маковский С.* О творчестве Н. Рериха // Николай Рерих в русской периодике. Вып. II. С. 444. (Впервые: Весы. 1905. № 8.)

См. прим. 55 к главе 2.

*Бенуа А.* Путь Рериха // Рерих. Тексты Ю. К. Балтрушайтиса, А. Н. Бенуа, А. И. Гидони, А. М. Ремизова и С. П. Яремича; худож. редакция В. Н. Левитского. Пг.: Свободное искусство, 1916. С. 40.

Там же. С. 49.

*Бенуа А. Н.* Рерих на выставке «Салона» // Бенуа А. Н. Художественные письма. Т. 1. С. 77. (Впервые: Речь. 1909. № 27. 28 янв.)

# **496**

Там же. С. 76.

# 497

*Рерих Н.* Радость искусству // Николай Рерих в русской периодике. Вып. III. С. 403. (Впервые: Вестник Европы. 1909. № 4.) Далее номера страниц указываются в скобках в тексте.

*Бенуа А. Н.* Русские спектакли в Париже [2]. С. 151.



# 499

Бенуа так описывал наиболее эротически откровенную сцену балета: «Сама царица Египта, в изображении смелой г-жи Рубинштейн, раздевалась при всем честном народе и затем предавалась любовному экстазу, причем лишь в самый острый момент услужливые придворные дамы задерживали занавеску перед ложем, подчеркивая этим еще больше рискованность момента» (Там же. С. 151).

# **500**

*Бенуа А. Н.* Русские спектакли в Париже [2]. С. 153.

*Бакст Л.* Пути классицизма в искусстве [1] // Аполлон. 1909. № 2. С. 72.

*Бакст Л.* Пути классицизма в искусстве [2] // Аполлон. 1909. № 3. С. 46, 48. Далее номера страниц указываются в скобках в тексте.

Сергей Дягилев и русское искусство. Т. 2. С. 109.

*Бенуа А. Н.* Русские спектакли в Париже. «Жар-птица» // Бенуа А. Н. Художественные письма. Т. 1. С. 462. (Впервые: Речь. 1910. № 194. 18 июля.) Далее номера страниц указываются в скобках в тексте.

**505**

*Фокин М.* Против течения. С. 254.

*Ремизов А. М. Собр. соч. Т. 10. С. 266.*



Ср. в более поздних воспоминаниях Бенуа: «Существовали ли когда-либо (хотя бы в народной фантазии) все те “белибошки” и другие уроды и гады, о существовании которых нам с таинственным и авторитетным видом рассказывал Ремизов? Быть может, он это тут же все выдумывал. Фокин, однако, безусловно поверил в них, увидел их в своем воображении» (Бенуа А. Мои воспоминания. Кн. IV-V. С. 509).

См. подборку первых реакций в кн.: *Стравинский И. Ф.* Переписка с русскими корреспондентами. Т. 1. С. 453-454.

*Тугендхольд Я.* «Русский сезон» в Париже // Аполлон. 1910. № 10. С. 5–6. Далее номера страниц указываются в скобках в тексте.

О семантической нагруженности слова «пляска» применительно к современным хореографическим экспериментам см.: *Сироткина И.* Свободное движение и пластический танец в России. С. 19-22.

*Бенуа А. Н.* Русские спектакли в Париже. «Жар-птица». С. 463.

# **512**

*Taruskin R.* Stravinsky and the Russian Traditions.  
Vol. I. P. 647.

Ibid.

Наибольшей конкретности планы показа спектаклей в России достигли осенью и зимой 1911/12 года; в частности, планировалось показать в Петербурге «Жар-птицу» и «Петрушку». См. об этом: *Схейен Ш.* Дягилев: «Русские сезоны» навсегда. М.: КоЛибри, 2013. С. 288–293. О планах и их срыве см. также письма Стравинского к Бенуа от 8/21 ноября 2011 года и 2/15 февраля 1912 года: *Стравинский И. Ф.* Переписка с русскими корреспондентами. Т. 1. С. 304, 309.



См.: *Taruskin R.* Stravinsky and the Russian Traditions. Vol. I. P. 23-75, 497-501; *Frolova-Walker M.* Russian Music and Nationalism: From Glinka to Stalin. New Heaven; London: Yale University Press, 2007. P. 163-174.

# **516**

*Frolova-Walker M.* Russian Music and Nationalism. P. 201-225.

*Кастальский А.* По поводу крестьянских концертов  
// Русская духовная музыка в документах и  
материалах. Т. V: Александр Кастальский: Статьи,  
материалы, воспоминания, переписка / Редактор-  
составитель, автор вступит. статей и комментариев С.  
Г. Зверева. М.: Знак, 2006. С. 105. (Впервые, под  
инициалами «А. К.»: Музыка. 1912. № 62. 4 февр.)

*Пасхалов Вяч.* Обзор музыкальной конструкции записанных М. Е. Пятницким воронежских песен в связи с характерными особенностями Великокорусского песенного склада. М., 1914. С. 4.

# 519

*Римский-Корсаков Н. А. Летопись* моей  
музыкальной жизни. М.: Музыка, 1982. С. 189.

Прежде всего речь идет о двух выпусках ее «Великорусских песен в народной гармонизации», вышедших соответственно в 1904 и 1909 годах. Важный вклад в ту же тенденцию накопления знаний о народном пении внесли два тома «Трудов Музыкально-этнографической комиссии», подготовленных Линёвой и ее единомышленниками и вышедших в 1906 и 1911 годах. Подробнее о музыкально-этнографических исследованиях этого периода, посвященных фольклорной полифонии (подголоскам) и другим аспектам народного пения, см.: *Frolova-Walker M. Russian Music and Nationalism. P. 226-264.*

*Taruskin R.* Stravinsky and the Russian Traditions.  
Vol. I. P. 718–735 (oco6. p. 733).

*Van den Toorn P. C.* The Music of Igor Stravinsky.  
New Haven; London: Yale University Press, 1983. P. 91–  
92.



Программы концертов 1911–1914 годов, тексты исполнявшихся на них песен и отзывы на концерты в печати см. в кн.: Концерты М. Е. Пятницкого с крестьянами [на титуле: О былинах и песнях Великой Руси]. М.: Издание «Роберт Кенц», 1914.

См. об этом подробнее комментарий к статье Кастальского «По поводу крестьянских концертов» в кн.: Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. V: Александр Кастальский. С. 106.

Концерты проходили и после 1914 года, однако нам не удалось обнаружить систематизированной информации о них. См. отзыв на, вероятно, один из последних концертов в Москве: *Бугославский С.* Концерты М. Е. Пятницкого с участием крестьян // Хроника журнала «Музыкальный современник». 1916. Вып. 9–10. 9 дек. С. 26.

Обзор подобных инициатив позднего имперского периода см. в кн.: *Olson L. J. Performing Russia: Folk Revival and Russian Identity*. New York: Routledge, 2004. P. 16-34.

*Taruskin R.* Stravinsky and the Russian Traditions.  
Vol. I. P. 589-614.

Неточный парафраз слов Бенуа из его колонки в «Речи»; см. цитату на с. 230.

*Стравинский И. Ф.* Переписка с русскими корреспондентами. Т. 1. С. 481. (Впервые: Музыка. 1911. № 45. 8 окт.)

# **530**

Там же. С. 482. (Впервые: Музыка. 1912. № 59. 14  
янв.)



*Стравинский И. Ф.* Переписка с русскими корреспондентами. Т. 1. С. 473 (рецензия Сабанеева на концерт из произведений Стравинского; впервые: Голос Москвы. 1912. 23 авг.).

# **532**

Там же. С. 484–485. (Впервые: Голос Москвы. 1912.  
8 сент.)

Обзор фольклорных источников и характера их использования в партитуре «Петрушки» см. в кн.: *Taruskin R. Stranvinsky and the Russian Traditions. Vol. I. P. 695-717.*

См. об этом: *Taruskin R.* Stravinsky and the Russian Traditions. Vol. I. P. 737-759; *Van den Toorn P. C.* The Music of Igor Stravinsky. P. 31-98.

*Стравинский И. Ф.* Переписка с русскими  
корреспондентами. Т. 1. С. 485.

# **536**

Там же. С. 485-486.

*Бенуа А.* Премьера «Петрушки» // *Бенуа А.*  
Дневник. С. 115, 116. (Впервые: Речь. 1911. 4 авг.)

*Тугендхольд Я.* Итоги сезона (Письмо из Парижа)  
// Аполлон. 1911. № 6. С. 74.



*Стравинский И. Ф.* Переписка с русскими  
корреспондентами. Т. 1. С. 261.

# **540**

*Taruskin R.* Stravinsky and the Russian Traditions.  
Vol. I. P. 719.

*Стравинский И. Ф.* Переписка с русскими  
корреспондентами. Т. 1. С. 261.

*Стравинский И. Ф.* Переписка с русскими корреспондентами. Т. 2. С. 555. (Впервые: Русская молва. 1913. 25 янв.)

# **543**

*Стравинский И. Ф.* Переписка с русскими корреспондентами. Т. 2. С. 555.

# 544

*Черногорский [Каратыгин В.] По концертам //*  
Театр и искусство. 1913. № 5. 3 февр. С. 107.

# **545**

*Черногорский [Каратыгин В.] По концертам. С.*  
107.

# 546

*Стравинский И. Ф.* Переписка с русскими корреспондентами. Т. 2. С. 557. (Впервые под псевдонимом «Аркель»: Утро России. 1913. 1 февр.)



**547**

Там же.

# **548**

*Прокофьев С. Дневник. Т. 1. С. 300–301.*

*Прокофьев С. С. и Мясковский Н. Я. Переписка. С. 107. Любопытно, что Мясковский учтет мнение Прокофьева о «Петрушке» в своей статье о «Весне священной» (Музыка. 1914. № 167), в начале которой будет говорить о наличии в первом из балетов того, «что зовется рамплиссажем, в просторечии — водой» (Стравинский И. Ф. Переписка с русскими корреспондентами. Т. 2. С. 595).*

# **550**

*Прокофьев С. С. и Мясковский Н. Я. Переписка. С. 116-117.*

С. С. Прокофьев: Материалы. С. 150. Обзор высказываний Прокофьева о Стравинском на протяжении его жизни см.: *Варунц В.* Прокофьев о Стравинском // Прокофьев о Прокофьеве: Статьи и интервью. М.: Сов. композитор, 1991. С. 236–249.

*Прокофьев С. С. и Мясковский Н. Я. Переписка. С. 119.*

См., например, главу 5 («Global Culture and the Invention of the Other») в кн.: *Rabaté J. — M. 1913: The Cradle of Modernism*. Malden, MA: Blackwell Publishing, 2007. P. 118–140.

*Стравинский И. Ф.* Переписка с русскими  
корреспондентами. Т. 1. С. 230.



# 555

*Стравинский И. Ф.* Переписка с русскими  
корреспондентами. Т. 1. С. 229.

Мы не согласны поэтому с Фроловой-Уокер, квалифицирующей «русский период» Стравинского как «радикальное отрицание русского национализма» в музыке. Напротив, это был акт утверждения новых эстетических принципов выражения национализма в музыке, парадигматически сходных с аналогичными принципами в литературе и живописи. См.: *Frolova-Walker M. Russian Music and Nationalism*. P. 225.

*Taruskin R.* Stravinsky and the Russian Traditions.  
Vol. I. P. 891–950.

*Стравинский И. Ф.* Переписка с русскими  
корреспондентами. Т. 1. С. 315.

*Сабанеев Л.* «Весна священная» // Голос Москвы.  
1913. 8 июня. № 131. С. 5.

**560**

Там же.

# 561

*Стравинский И. Ф.* Переписка с русскими корреспондентами. Т. 2. С. 571. (Впервые: Русская молва. 1913. 27 июня.)

*Римский-Корсаков А. Балеты Игоря Стравинского*  
// Аполлон. 1915. № 1. С. 46.



*Стравинский И. Ф.* Переписка с русскими  
корреспондентами. Т. 2. С. 323.

Ср.: «Последовательно проведенный лапидарный архаизм сомнительной подлинности, искривленные руки и ноги, трясенье животом, обезьяньи ужимки и прыжки, не группы, а груды человеческих фигур — вот особенности этой “новой” хореографии» (Стравинский И. Ф. Переписка с русскими корреспондентами. Т. 2. С. 572).



# 565

*Стравинский И. Ф.* Переписка с русскими  
корреспондентами. Т. 2. С. 572.

Программа балета, изложенная Стравинским в 1910 году, описывает концовку первой части следующим образом: «Старцем дан знак — ПОЦЕЛУЙ ЗЕМЛИ. Выплясывают землю. Пляской освещают землю. В пляске сливаются с землей». Как свидетельствует В. Варунц, тот же текст Стравинский предоставил Кусевицкому для включения в буклет концерта, в котором в феврале 1914 года исполнялась «Весна священная» (И. Стравинский — публицист и собеседник / Под ред. В. Варунца. М.: Сов. композитор, 1988. С. 18). Ср. те же мотивы в описании программы балета в письме к редактору «Русской музыкальной газеты» Н. Ф. Финдейзену от 2/15 декабря 1912 года (*Стравинский И. Ф. Переписка с русскими корреспондентами. Т. 1. С. 386–387*).

*Волконский С.* Русский балет в Париже // Аполлон.  
1913. № 6. С. 72.

*Левинсон А.* Русский балет в Париже. 1. «Весна священная». «Игры» // Речь. 1913. № 149. 3 июня. С. 2.

*Волконский С. Русский балет в Париже. С. 72.*



**570**

Там же. С. 73.

*Волконский С. Русский балет в Париже. С. 74.*

В отличие от критиков, чьи отзывы разбирались выше, он откликался не на балетную постановку, но на концертное исполнение «Весны священной» оркестром Кусевицкого 12 февраля 1914 года в Петербурге (за неделю до этого, 5 февраля, она была исполнена в Москве) и имел в своем распоряжении партитуру балета.

*Каратыгин В.* Музыка старая и новая // Театр и искусство. 1914. № 9. 2 марта. С. 204. Далее номера страниц указываются в скобках в тексте.

*Ларионов М. Ф.* Предисловие // Выставка  
иконописных подлинников и лубков, организованная  
М. Ф. Ларионовым. М., 1913. С. 6.

Асафьев отозвался как на первое, так и на второе (29 октября 1916) исполнение сюиты в Петербурге: *Игорь Глебов [Асафьев Б.] Из недавно пережитого (Сергей Прокофьев) // Музыка. 1916. № 249. 12 марта. С. 167-172; Игорь Глебов [Асафьев Б.] Второй вне-абонементный концерт А. Зилоти // Хроника журнала «Музыкальный современник». 1916. Вып. 5-6. 13 нояб. С. 8-10. Рецензии Каратыгина и Браудо см. в следующих примечаниях.*

Среди печати. Скандал в благородном семействе // Музыка. 1916. № 243. 30 янв. С. 74. (Здесь воспроизводится целиком та часть рецензии Каратыгина на концерт Зилоти из «Речи» (1916, № 17), в которой идет речь о «Але и Лоллии».)

**577**

Там же.



**Б. п. Среди печати // Хроника журнала  
«Музыкальный современник». 1916. Вып. 15. 24 янв.  
С. 19.**

# 579

Наиболее подробный анализ «Скифской сюиты» в сопоставлении с «Весной священной» см. в кн.: *Press S. Prokofiev's Ballets for Diaghilev*. P. 124-137.

*Браудо Е.* Музыка в Петрограде // Аполлон. 1916.  
№ 1. С. 43.

# **581**

*Press S. Prokofiev's Ballets for Diaghilev. P. 126.*

*Прокофьев С.* Письмо в редакцию // Хроника  
журнала «Музыкальный современник». 1917. Вып. 13–  
14. 17 янв. С. 30.

**583**

Там же. С. 29.

**584**

*Прокофьев С. Дневник. Т. 1. С. 558.*

О действительном происхождении этих артефактов и об истории их восприятия в России см.: *Kunichika M.* «Our Native Antiquity». P. 27-61, *passim*.



См., например: *Бобринская Е.* «Скифство» в русской культуре начала XX века и скифская тема у русских футуристов // *Бобринская Е.* Русский авангард: истоки и метаморфозы. М.: Пятая страна, 2003. С. 52.

*Ремизов А. М. Собр. соч. Т. 2. С. 142-144.*

См. подробнее: *Бобринская Е.* «Скифство» в русской культуре начала XX века и скифская тема у русских футуристов.

*Лурье А. Музыка Стравинского // Версты. 1926. № 1. С. 126. О Лурье и его «евразийской» музыкальной критике см.: Вишневецкий И. Г. «Евразийское уклонение» в музыке 1920–1930-х годов. М.: Новое литературное обозрение, 2005. С. 31–50.*

*Стравинский И. Ф.* Переписка с русскими  
корреспондентами. Т. 2. С. 332.

Эта ранняя программа существенно отличается от той, что была впоследствии реализована в «Свадебке». См.: *Taruskin R. Stravinsky and the Russian Traditions. Vol. II. P. 1319-1321, passim.*

В журнале Держановского всего за две недели до того появилась заметка, основанная на публикации Ремизова в «Биржевых ведомостях», в которой рассказывалось о неосуществленном замысле «Лейлы и Алалея». См.: А. М. Ремизов о своей «Русалии» // Музыка. 1915. № 217. 4 апр. С. 226 (раздел «Среди печати»). Любопытно, что в феврале журнал также сообщал о газетной «утке», появившейся в «Биржевых ведомостях» (с большой долей вероятности, это была одна из «мистификаций» Ремизова) и утверждавшей, что «в Новгородской губернии найдена партитура балета “Лейла и Алалей” покойного А. К. Лядова» (Хроника // Музыка. 1915. № 210. 14 февр. С. 115).

См. о нем: *Зверева С.* Александр Кастальский: идеи, творчество, судьба. М.: Вузовская книга, 1999. Важным источником информации о Кастальском, на который мы полагаемся в этой части главы, являются также вступительные статьи и комментарии Зверевой к ряду материалов в издании: *Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. V: Александр Кастальский.*



О деятельности Смоленского на посту директора  
Синодального училища см.: *Зверева С.* Александр  
Кастальский. С. 42-61.

О Кастальском как духовном композиторе и о Новом направлении см.: *Frolova-Walker M. Russian Music and Nationalism*. P. 280–300.

Труды музыкально-этнографической комиссии, состоящей при Этнографическом отделе Императорского Общества любителей естествознания, антропологии и этнографии. Т. II. М., 1911. Нотное приложение (после с. 387). С. 8-9.

*Taruskin R.* Stravinsky and the Russian Traditions.  
Vol. I. P. 707 (прим. 112).

# **598**

Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. V: Александр Кастальский. С. 816.

*Зверева С. Александр Кастальский. С. 143.*

«Образцы церковного пения на Руси в XV-XVII веках», подготовленные Кастальским, использовались в Исторических концертах Синодального хора, но опубликованы были значительно позже, в 1915 году. Как отмечает Зверева, эти материалы представляли собой «художественные реконструкции древних роспевов в некоем преднамеренно примитивном стиле, близком гетерофонии народной песни и напоминавшем некоторые страницы духовных хоров Кастальского» (Зверева С. Александр Кастальский. С. 91).

# **601**

Подробное сообщение об этой постановке на стадии ее подготовки появлялось, например, в «Золотом руне» (1906, № 11/12, с. 152).



Фролова-Уокер указывает, что, хотя Кастальскому и удалось убедить себя и других в том, что его музыка к «Пещному действу» была аутентичной реставрацией, в действительности она была лишь экспериментом в области «исторического колорита» (*Frolova-Walker M. Russian Music and Nationalism. P. 288*).

*Зверева С. Александр Кастальский. С. 91.*

Там же. С. 141-144.

# **605**

Цит. по: А. Д. Кастальский: Статьи, воспоминания, материалы. М.: Гос. музыкальное изд-во, 1960. С. 289. (Впервые: Музыка. 1914. № 196. 8 нояб.)

Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. V: Александр Кастальский. С. 507.

Комментатор цитируемого издания указывает на «Свадебку» Стравинского как на произведение, которое может иметь в виду Рахманинов. Однако в марте 1914 года последний никак не мог знать об этом замысле Стравинского.

Полностью произведение не издавалось. Его фрагменты и общий план опубликованы в кн.: А. Д. Кастальский: Статьи, воспоминания, материалы. С. 174–266, 289–290. Перечень основных разделов «Народных празднований» приводится в статье Кастальского «О моей музыкальной карьере и мои мысли о церковной музыке»: Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. V: Александр Кастальский. С. 60. (Впервые: Музыкальный современник. 1915. № 2 (октябрь).)

Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. V: Александр Кастальский. С. 507.



**610**

Там же.

# **611**

А. Д. Кастальский: Статьи, воспоминания,  
материалы. С. 173.

*Игорь Глебов [Асафьев Б.]* От «опытов» к новым достижениям (По поводу музыкальных «реставраций» Кастаньского) // Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. V: Александр Кастаньский. М.: Знак, 2006. С. 269. (Впервые: Музыка. 1915. № 228. 17 окт.)

*Игорь Глебов [Асафьев Б.]* От «опытов» к новым достижениям. С. 267.

Фролова-Уокер отмечает, что в своих теоретических работах по народному пению Кастальский более занят демонстрацией своей собственной техники полифонической гармонизации, хотя и выросшей несомненно из изучения народного пения, но являющейся авторским развитием этой традиции (*Frolova-Walker M. Russian Music and Nationalism. P. 236-240*). Исследователи также указывают на систематическое изменение им нотных записей песен, приводимых им как примеры, по сравнению с первоисточниками (см.: *Попова Т., Третьякова Л. А. Д. Кастальский и его книга «Особенности народно-русской музыкальной системы» // Кастальский А. Особенности народно-русской музыкальной системы. М.: Гос. музыкальное изд-во, 1961. С. 12-15*). Тем не менее его субъективная позиция — это позиция знатока и популяризатора традиции, а не ее преобразователя, что принципиально отличает его от композиторов-модернистов.

# 615

*Кастальский А. Д.* Из записок // *И. Ф. Стравинский: Статьи и материалы.* М.: Сов. композитор, 1973. С. 208-209, 212-213.

*Лихачев Н. П.* Материалы для истории русского иконописания. Атлас. СПб.: Экспедиция заготовления государственных бумаг, 1906. Ч. I. С. VII.

# 617

Подробный разбор восприятия русской иконописной традиции в XIX веке см. в книге: *Вздорнов Г. И.* История открытия и изучения русской средневековой живописи. XIX век. М.: Искусство, 1986.



*Буслаев Ф. И.* Общие понятия о русской иконописи  
// Буслаев Ф. И. Сочинения: В 3 т. СПб., 1908–1930. Т.  
1. С. 3.

# **619**

Там же. С. 10.

Вехой, обозначившей начало исследования русского иконописания, была публикация в 1856 году «Обозрения иконописания в России до конца XVII века» Д. А. Ровинского. Подвергнутое сокращениям при первой публикации, это сочинение было переиздано в 1903 году в полном объеме (СПб.: Издание А. С. Суворина).

# **621**

См.: *Jenks A. L.* Russia in a Box. P. 17-60.

*Вздорнов Г. И.* История открытия и изучения... С.  
169-209.

**623**

Там же. С. 208.

**624**

Там же. С. 209.

# **625**

См. подробнее: *Вздорнов Г. И.* История открытия и изучения... С. 210-273.



Переоценка художественного значения византийского искусства XIV века происходит в конце XIX — начале XX века благодаря новой волне археологических раскопок и исследований. Они приводят, в частности, к более полному раскрытию и внимательному изучению мозаик мечети Кахрие-Джами в Константинополе, что дает повод к их передатировке: прежде датировавшиеся более ранним периодом, теперь они датируются XIV веком. В этот же ряд встраиваются открываемые фрески церковей Мистры в Море, а также памятники фресковой живописи в Сербии. Высокая эстетическая оценка этих памятников приводит византологов к признанию XIV века эпохой последнего расцвета искусства Византии. См. об этом подробнее: *Diehl Ch. Études byzantines*. Paris, 1905; *Idem. Manuel d'art byzantin*. Paris, 1910; *Муратов П.* Русская живопись до середины XVII века // Грабарь И. История русского искусства: В 6 т. М.: Издание И. Кнебель, 1910–1914. Т. VI. С. 62–66, 151–156.

*Jenks A. L.* Russia in a Box. P. 39-60.

См. об этом: *Георгиевский (Иларионов) В. Т.* Школа иконописания в с. Холуе Владимирской губернии // Искусство и художественная промышленность. 1899. № 11. С. 851–866. Георгиевский указывал, в частности, что с 1892 года учителем в школе был выпускник Академии художеств Н. Н. Харламов, а вице-президент Академии И. И. Толстой являлся ее почетным попечителем. В 1898/99 учебном году в школе было 74 учащихся; полный курс обучения составлял 6 лет (с. 856, 865).

*Jenks A. L.* Russia in a Box. P. 48-50.

# 630

См. подробнее о его деятельности и взглядах: *Jenks*  
*A. L. Russia in a Box*. P. 50-54.

В литературе о деятельности Комитета встречается утверждение об участии в нем Александра Бенуа, однако это ошибка. В 1908–1909 годах в заседаниях Комитета действительно принимал участие «А. Н. Бенуа», однако это был Альберт Николаевич Бенуа, старший брат Александра Бенуа, архитектор, художник и государственный чиновник, который был привлечен в Комитет в силу занимаемой им должности «инспектора по художественной части при учебном отделе Министерства торговли и промышленности» (Иконописный сборник. Вып. II / Издание Высочайше учрежденного Комитета попечительства о русской иконописи. СПб., 1908. 2-я пагинация. С. 47).

*Jenks A. L.* Russia in a Box. P. 18.

*Кондаков Н. П.* Воспоминания и думы. Прага:  
Seminarium Kondakovianum, 1927. С. 74.



# **634**

*Jenks A. L.* Russia in a Box. P. 49-50.

# **635**

*Jenks A. L.* Russia in a Box. P. 58.

# **636**

Ibid. P. 59, 64.

Высочайше учрежденный Комитет попечительства  
о русской иконописи и его задачи. СПб., 1907. С. 5.

**638**

Высочайше учрежденный  
попечительства... С. 6. Комитет

*Кондаков Н. П.* Современное положение русской народной иконописи. СПб., 1901. С. 26. Ср. также рассказ Кондакова о встрече с Н. М. Сафоновым, владельцем крупнейшей мастерской в Палехе, в его воспоминаниях: «Этот главарь всех иконописцев, составивший себе большое состояние, является своего рода археологическим извергом или Геростратом. Именно, Сафонов переписал в 1870-х годах, и на глазах всей комиссии, за ним наблюдавшей, все раскрытые фрески Успенского собора во Владимире. Тот же Сафонов переписал до неузнаваемости (и тоже под наблюдением художественно-археологической комиссии) паперть Московского Благовещенского собора, и он же покрыл гнусною иконописью стены Софийского собора в Новгороде. Вида преступника он, однако, не имеет и пользуется до сих пор в Синоде высшим авторитетом по украшению русских церквей» (*Кондаков Н. П.* Воспоминания и думы. С. 77). Более нейтральную справку о Н. М. Сафонове см. в кн.: *Jenks A. L.* Russia in a Box. P. 35–36, 42–43.

Ср.: «В отчаянной борьбе за существование иконописцам не приходится быть разборчивыми в средствах, и они действительно удешевили свое производство, сравнивали цены на рукописные иконы и печатные и даже понизили их, но достигли этого слишком дорогою для иконописного дела ценою — путем низведения не только художественного, но и просто ремесленного достоинства икон до такой степени, ниже которой едва ли что может и быть. Они писали сначала только лики и руки на иконах, закрывая все «доличное» дешевой фольгой, и украшали затем икону бумажными цветами и заключали ее в киоту со стеклом; в последнее время они почти совсем даже перестали писать и лики, вырезывая их с печатных картинок и только наклеивая их на доски» (Высочайше учрежденный Комитет попечительства о русской иконописи и его задачи. С. 30–31).

# 641

Высочайше учрежденный  
попечительства... С. 6-8.

Комитет



**642**

Там же. С. 8-9.

**643**

Там же. С. 10.

См., например: «Когда же распространением машинных изделий будет уничтожена среда иконописцев, поныне разрабатывающая дело иконописания, то в самой иконописи отыметься сила личного религиозного чувства и благочестия, дарующего даже неискусному образу высокий характер, влияющий на молебщика. Машинное исполнение унизит икону, поставит ее наряду и наравне с другими изделиями фирмы, производящей из крашеной жести коробки для ваксы. Поддельная икона вызовет неуважение к образу и нарушит вековые обычаи и предания греко-русской церкви» (Известия Высочайше учрежденного Комитета попечительства о русской иконописи. Вып. I. СПб., 1902. С. 16-17 (протокол заседания от 17 мая 1901 г.)).

См. об этом: *Уортман Р. С.* Сценарии власти. Т. II. С. 493–529; *Кириченко Е. И.* Взаимоисключающие концепции — единый стиль: Идея народной православной монархии Николая II и историософская доктрина старообрядчества в архитектуре начала XX века // *Стиль жизни — стиль искусства* / Под ред. Э. В. Пастон и др. М.: Гос. Третьяковская галерея, 2000. С. 481–502; *Tarasov O.* The Russian Icon and the Culture of the *Modern*: The Renaissance of Popular Icon Painting in the Reign of Nicholas II // *Experiment*. 2001. Vol. 7. P. 73–88; *Nichols R. L.* Nicholas II and the Russian Icon // *Alter Icons: The Russian Icon and Modernity* / Ed. by J. Gatrall and D. Greenfield. University Park: Pennsylvania State University Press, 2010. P. 74–87.

*Кондаков Н. П.* Воспоминания и думы. С. 73.

Там же. С. 77-78.

# **648**

*Кондаков Н. П.* Современное положение русской народной иконописи. С. 2-3. Далее номера страниц указываются в скобках в тексте.

*Кондаков Н. П.* Воспоминания и думы. С. 74.



# **650**

Известия Высочайше учрежденного Комитета попечительства о русской иконописи. Вып. I. С. 12.

**651**

Там же.

# **652**

Там же. С. 15-21.

*Nichols R. L.* The Icon and the Machine in Russia's Religious Renaissance, 1900-1909 // Christianity and the Arts in Russia / Ed. by W. C. Brumfield and M. M. Velimirovic. Cambridge: Cambridge University Press, 1991. P. 131-144.

# **654**

См. изложение его содержания в протоколе заседания Комиссии от 10 марта 1903 года: Иконописный сборник. Вып. I / Издание Высочайше учрежденного Комитета попечительства о русской иконописи. СПб., 1906. 1-я пагинация. С. 13.

**655**

Там же. С. 17.

# **656**

Иконописный сборник. Вып. I. 1-я пагинация. С. 57-58 (протокол заседания от 6 мая 1905 года).

**657**

Там же. С. 59.



**658**

Высочайше учрежденный  
попечительства... С. 32.

Комитет

# **659**

Иконописный сборник. Вып. I. 1-я пагинация. С.  
59.

**660**

Иконописный сборник. Вып. II. 2-я пагинация. С.  
32.

*Георгиевский В. Т.* О современном русском иконописании // Труды Всероссийского съезда художников в Петрограде: В 3 т. Пг., 1914. Т. 2. С. 97–99.

*Кондаков Н. П.* Воспоминания и думы. С. 75.

**663**

Там же.

**664**

Иконописный сборник. Вып. II. 2-я пагинация. С.  
48.

По предположению Ю. А. Русакова, именно этот труд Кондакова был подарен И. С. Остроуховым Анри Матиссу во время визита последнего в Россию в 1911 году. См.: *Русаков Ю. А. Матисс в России осенью 1911 года // Труды Государственного Эрмитажа. 1973. Т. XIV. С. 168, 181 (прим. 23).*



# **666**

*Jenks A. L.* Russia in a Box. P. 73–75.

*Никольский Л. Д.* Афонские стенописцы, их технические приемы и образцы работ // Иконописный сборник. Вып. II. СПб., 1908. 1-я пагинация. С. 2.

*Муратов П.* Выставка древне-русского искусства в Москве. I. Эпохи древнерусской иконописи // Старые годы. 1913. Апрель. С. 31–32.

См. об этом: *Brumfield W. C.* The Origins of Modernism in Russian Architecture. Berkeley: University of California Press, 1991. P. 100–104.

См.: *Tarasov O. The Russian Icon and the Culture of the Modern.* Р. 83. Ср. собирательный портрет реставратора икон, нарисованный П. Муратовым: «Но кто же он сам? Почти всегда уроженец знаменитой владимирской слободы Мстёры, человек малоученый, но весьма бывалый, иконописец по основному своему ремеслу, но по духу страстный искатель и энтузиаст той старины, которой он торгует. В своем постижении древнего искусства он большой художник, хотя ему и не дано эпохой повторить творческие начала этого искусства в тех иконах, которые он исполняет сам на заказ. Выше всего он тогда, когда стоит перед старой доской, на которой лет пятьдесят тому назад нанес ремесленник сверху свои грубые искажения древнего сюжета. По ему одному ведомым ничтожным признакам угадывает иконник таящееся под слоями записей прекрасное древнее письмо. Сделав две-три пробы, он говорит с сожалением, что икона в таких-то и таких-то местах утрачена. Он ошибается в очень редких случаях. Опыт его огромен, и острота глаза чрезвычайна. Расчищая иной “палимпсест”, каким является зачастую древняя икона, он видит различие красок XVI века от красок XV, то различие, которое совершенно ускользает от наблюдений не воспитавшего себя в этом смысле зрителя. Искусство иконника достается лишь очень долгой выучкой, очень большой практикой. Каждый мастер прежде, чем сделаться таковым, проходит весьма

продолжительный искус ученичества» (Муратов П.  
Открытия древнего русского искусства //  
Современные записки. 1923. Т. 14. С. 204–205).

# 671

Об этом поколении реставраторов и коллекционеров икон см.: *Вздорнов Г. И.* Коллекционеры и реставраторы в России // *Slavica Gandensia*. 1991. Vol. 18. P. 51-65.

*[Георгиевский В. Т.] Доклад об открытии учебных иконописных мастерских в с.с. Палехе и Холуе, Владимирской губ., и в с. Борисовке, Курской губ. // Известия Высочайше учрежденного Комитета попечительства о русской иконописи. Вып. II. СПб., 1903. С. 45.*



*Tarasov O. The Russian Icon and the Culture of the Modern. P. 83–84; Jenks A. L. Russia in a Box. P. 72–74.* Дженкс отмечает, что задержка публикации этого издания (оно было готово уже в 1903 году, но вышло в свет лишь в апреле 1905 года) отчасти была связана с тем местом, которое получили в нем старообрядческие иконы и подлинники.

Известия Высочайше учрежденного Комитета попечительства о русской иконописи. Вып. I. С. 88.

*Вздорнов Г. И.* Открытие древнерусской живописи. Дореволюционный период // Художественное наследие: хранение, исследование, реставрация. Вып. 10. М.: Искусство, 1985. С. 25. В канун бума иконных реставраций, в 1904 году, подобным методом была расчищена «Троица» Андрея Рублева. Отметим, что эта реставрация «Троицы» была позже признана неполной; лишь в ходе реставрации 1918-1919 годов остатки позднейших «записей» были полностью удалены с иконы.

*Муратов П.* Выставка древне-русского искусства в  
Москве. С. 32.

Наиболее внушительной из такого рода работ, появившихся в модернистском художественном издании, был очерк А. И. Успенского «Древне-русская живопись (XV-XVIII вв.)» (Золотое руно. 1906. № 7/9. С. 3-97); в этой публикации впервые была воспроизведена «Троица» Рублева после предпринятой в 1904-1905 годах реставрации. Хотя хронологические рамки этого очерка включали раннюю московскую иконопись, рассказ о ней занимал небольшую его часть; куда больше места было в нем отведено XVII и XVIII векам.

С м.: Salon d'Automne. Exposition de l'art russe. Р. 47. Подробнее об этой выставке см. в главе 4. В каталоге выставки было указано лишь суммарное количество икон, что контрастировало с остальной частью каталога, где экспонаты перечислялись индивидуально; две иконы были воспроизведены (р. 29–30). Тридцать пять икон были из коллекции Н. П. Лихачева, одна — из коллекции М. А. Хитрова. В предисловии Бенуа была дана краткая характеристика трех названных школ (р. 10).

*Грабарь И.* Введение в историю русского искусства  
// Грабарь И. История русского искусства: В 6 т. М.:  
Издание И. Кнебель, 1910–1914. Т. I. С. 46–47.

**680**

Там же. С. 47.



См.: *Георгиевский В. Т.* Обзор выставки древнерусской иконописи и художественной старины // Труды Всероссийского съезда художников в Петрограде: В 3 т. Пг., 1914. Т. 3. С. 163-174.

*Вздорнов Г. И.* История открытия и изучения... С.  
204–205.

См. ее каталог: Выставка древне-русского искусства, устроенная в 1913 году в ознаменование чествования 300-летия царствования Дома Романовых / Императорский Московский Археологический Институт имени Императора Николая II. М., 1913.

# **684**

*Р[остиславо]в А.* Вести за месяц // Старые годы.  
1913. Июнь. С. 57.

# 685

Рябушинский значился в каталоге выставки как «почетный член» Археологического института, а Тюлин как его «член сотрудник» (Выставка древнерусского искусства... С. 1).

Рецепции Выставки 1913 года уделено внимание в следующих работах: *Вздорнов Г. И.* Открытие древнерусской живописи. Дореволюционный период; *Glade S. A.* A Heritage Discovered Anew: Russia's Reevaluation of Pre-Petrine Icons in the Late Tsarist and Early Soviet Periods // *Canadian-American Slavic Studies*. 1992. Vol. 26. No. 1-3. P. 145-195; *Krieger V.* Von der Ikone zur Utopie. S. 76-85; *Warren S.* Mikhail Larionov and the Cultural Politics of Late Imperial Russia. P. 111-132.

*Муратов П.* Выставка древне-русского искусства в  
Москве. С. 31.

# **688**

От редакции // Старые годы. 1908. Январь. С. 63.



# 689

*Essem [Маковский С.]* Выставка древне-русского искусства. I // Аполлон. 1913. № 5. С. 38.

*Пунин Н.* Выставка древне-русского искусства. II // Аполлон. 1913. № 5. С. 40.

*Тугендхольд Я.* Выставка древней иконописи в  
Москве // Северные записки. 1913. № 5/6. С. 217-218.

Там же. С. 215.

*Бенуа А.* Иконы и новое искусство // Речь. 1913.  
№ 93. 5 апр. С. 4.

*Бенуа А. Иконы и новое искусство. С. 4.*

**695**

Там же.

# 696

*Волошин М.* Лики творчества. С. 295. (Впервые:  
Аполлон. 1914. № 5.)



# 697

*Дм[итриев] Вс.* Рец.: Н. К. Рерих. Собр. соч. Кн. первая. М., 1914 // Аполлон. 1914. № 4. С. 68.

# 698

*Эли Эганбюри [Зданевич И.]* Наталия Гончарова.  
Михаил Ларионов. М., 1913. С. 11.

*Грищенко А.* Вопросы живописи. Вып. 3: Русская икона как искусство живописи. М., 1917. С. 250.

*Пунин Н.* Выставка древне-русского искусства. II. С. 40. Полемическое упоминание об «уподоблениях» Гогену и Сезанну, по-видимому, отсылает к статье А. Бенуа «Русские иконы и Запад»: «Кто же поймет, что иконы говорят (и говорят особенно громко и веско) то же самое, о чем стали говорить Гоген, Сезан и сейчас говорят “кубисты”, те могут выйти на широкую дорогу и те “останутся в Европе”, верными ее принципам» (Речь. 1913. № 97. 9 апр. С. 2).

# 701

*Тугендхольд Я.* Выставка древней иконописи в  
Москве. С. 221.

*Тугендхольд Я.* Выставка древней иконописи в  
Москве. С. 221.

*Пунин Н.* Рец.: София. Журнал искусства и литературы. 1914. № 2 // Северные записки. 1914. Март. С. 192–193.

*Пт. [Муратов П.] Небескорыстие // София. 1914.  
№ 2. С. 62.*



# **705**

Там же. С. 63-64.

*Тн. [Дмитриев Вс.] Миф о бескорыстии // Аполлон. 1914. № 3. С. 73. Псевдоним раскрыт в кн.: Дмитриев П. В. «Аполлон» (1909-1918): Материалы из редакционного портфеля. СПб.: Балтийские сезоны, 2009. С. 62.*

О взаимоотношениях между «Софией» и «Русской иконой» см.: *Дмитриев П. В.* «Аполлон»... С. 61–64.

Редакция. Введение // Русская икона. Сб. 1. СПб., 1914. С. 5.

*Тп. [Дмитриев Вс.]* Рец.: «Русская икона» // Аполлон. 1914. № 5. С. 66-67.

# **710**

*Дмитриев П. В. «Аполлон»... С. 65–70.*

*Пунин Н.* Выставка древне-русского искусства. II.  
С. 40, 41.

*Пунин Н.* Выставка древне-русского искусства. II.  
С. 41-42.



Редакция. Введение // Русская икона. Сб. 1. С. 5.

*Тугендхольд Я.* Выставка древней иконописи в  
Москве. С. 220.

Статья не подписана, однако в авторстве Муратова нет сомнений. См.: *Деотто П.* Библиография П. П. Муратова // Русско-итальянский архив. II. Салерно, 2002. С. 372. Близкие парафразы этой статьи содержатся в финале более поздней статьи автора: *Муратов П.* Открытия древнего русского искусства. С. 197-218.

# 716

*[Муратов П.] Возраст России // София. 1914. № 1.  
С. 3-4.*

*Муратов П.* Русская живопись до середины XVII века. С. 101-104.

[Муратов П.] Византийское мифотворчество // София. 1914. № 2. С. 4. Ср. замечание Муратова об итальянском Ренессансе: «Возвращение к античному с полной яркостью удалось выполнить только искусству Италии. Подобно искусству древнерусскому оно возникло на византийской почве, но преимущество его перед первым состояло в том, что в Италии никогда не исчезали воспоминания о своем собственном античном мире» (Там же).

# **719**

*Тп. [Дмитриев Вс.] Миф о бескорыстии. С. 74.*

За пределами этих групп интерес к иконописной традиции в 1910-е годы не следует преувеличивать. При том огромном сдвиге, который произвела московская выставка в представлениях образованного сообщества, лишь в его интерпретации она оказывалась событием «всенародного» масштаба. Журнал «Старые годы» в июне 1913 года констатировал между прочим: «Закрывшуюся в Москве выставку древне-русского искусства посетило несколько более 8.000 человек. Цифра очень скромная, принимая во внимание выдающийся интерес выставки и продолжительность ее открытия» (Р[остиславо]в А. Вести за месяц // Старые годы. 1913. Июнь. С. 60).



См. прежде всего упоминавшуюся книгу Кондакова 1910 года об иконографии Богоматери (с. 279), а также: *Лихачев Н. П.* Историческое значение итало-греческой иконописи, изображения Богоматери в произведениях итало-греческих иконописцев и их влияние на композиции некоторых прославленных русских икон. СПб.: Издание Императорского Русского археологического общества, 1911.

*Муратов П.* Выставка древне-русского искусства в Москве. С. 34-35; *Он же.* Русская живопись до середины XVII века. С. 66-92.

**723**

См. прим. 11 к этой главе.

*Бенуа А.* Русские иконы и Запад // Речь. 1913. № 97.  
9 апр. С. 2.

**725**

Там же.

*Муратов П.* Выставка древне-русского искусства в  
Москве. С. 36.

*Пт. [Муратов П.] Небескорыстие // София. 1914.  
№ 2. С. 63.*

*Пунин Н.* Выставка древне-русского искусства. II.  
С. 40.



*Грищенко А.* О связях русской живописи с Византией и Западом. XIII-XX вв. Мысли живописца. М.: Т-во А. А. Левенсон, 1913.

# **730**

*Пт. [Муратов П.] Небескорыстие. С. 63.*

*Пунин Н.* Рец.: Виктор Никольский. История русского искусства. Т. 1. Издание Т-ва И. О. Сытина, 1915 // Северные записки. 1915. Октябрь. С. 227.

# 732

*Gray C.* The Russian Experiment in Art, 1863–1922 /  
Revised and enlarged edition by Marian Burleigh-Motley.  
London: Thames and Hudson, 1986. P. 168–169.

О рецепции в критике этой выставки, а также более скромной по размеру выставки Гончаровой в Петербурге весной 1914 года см.: *Sharp J. A. Russian Modernism between East and West*. P. 221-253. См. также подборку рецензий в кн.: Наталия Гончарова: Годы в России. СПб.: Palace Editions, 2002. С. 292-299.

Сам замысел (так и не реализованный) этого балета также был продуктом повышенного интереса к русскому религиозному искусству после московской выставки икон. «Эпоха по жанру около Византии», — несколько невнятно объяснял замысел Дягилев в письме к Стравинскому от 25 ноября 1914 года; ключевое слово «Византия» совершенно определенно указывало на импульс, из которого замысел родился (*Стравинский И. Ф. Переписка с русскими корреспондентами. Т. 2. С. 297*). О работах Гончаровой для антрепризы Дягилева см.: *Parton A. Goncharova. The Art and Design of Natalia Goncharova. Woodbridge: Antique Collectors' Club, 2010. P. 252–284, 325–357.*

Детальный анализ русского неопримитивизма в его отношении к городской низовой художественной традиции см. в кн.: *Поспелов Г. Г. Бубновы вальсы. О трансформациях, которые претерпела неопримитивистская традиция на русской почве — от декларативного следования за западноевропейским новым искусством до провозглашения автохтонной традиции и традиций «Востока» как художественных ориентиров*, — см.: *Sharp J. A. Russian Modernism between East and West*. О понимании «примитива» как воплощения национального начала см. также: *Parton A. Mikhail Larionov and the Russian Avant-Garde*. Princeton: Princeton University Press, 1993. P. 77–95; *Misler N., Bowlit J. E. The «New Barbarians» // Origins of the Russian Avant-Garde*. St. Petersburg: Palace Editions, 2003. P. 27–45. Наиболее развернутый искусствоведческий анализ взаимодействия русского авангарда с традицией иконописи см. в кн.: *Krieger V. Von der Ikone zur Utopie; Spira A. The Avant-Garde Icon: Russian Avant-Garde Art and the Icon Painting Tradition*. Aldershot; Burlington, VT: Lund Humphries, 2008.

Цит. по: Der Blaue Reiter und das neue Bild: Von der «Neuen Künstlervereinigung München» zum «Blauen Reiter» / Hrsg. von A. Hober und H. Friedel. München: Prestel, 1999. S. 358 (факсимильное воспроизведение каталога выставки «Neue Künstlervereinigung» 1910/11 года).



# 737

Der Blaue Reiter/ Dokumentarische Neuausgabe von  
K. Lankheit. München; Zürich: Piper Verlag, 2004. S. 48.

Ср. в памфлете Д. Бурлюка, изобличающем А. Бенуа: «Разве в “Истор. Русской живописи” — много сказано о лубке, об иконе, о вывеске??» (Бурлюк Д. Галдящие «бенуа» и Новое Русское Национальное Искусство. СПб.: Книгопечатня Шмидт, 1913. С. 3).

*Марков В. [Матвей В.] Принципы нового искусства*  
// Общество художников «Союз молодежи». 1912. № 1  
(апрель). С. 8.

**740**

Там же. С. 9.

Характерной в этом смысле была выставка иконописных подлинников и лубков, организованная Михаилом Ларионовым при выставке «Мишень» (март — апрель 1913 года, то есть одновременно с Выставкой древнерусского искусства). Целью ее была демонстрация поэтики примитива в ее живом разнообразии; иконопись вносила в общую картину свою лепту, но не имела среди других видов «примитива» статусного преимущества.

*Бурлюк Д. Галдящие «бенуа»... С. 10.*

*Варсанофий Паркин [Зданевич И., Ларионов М.]*  
Ослиный хвост и Мишень // Ослиный хвост и Мишень.  
М., 1913. С. 77. В атрибуции этого текста мы следуем  
за Е. Баснер, см.: *Баснер Е.* Наталия Гончарова и  
Илья Зданевич: О происхождении всечества // *Искусство авангарда: Язык мирового общения.* Уфа,  
1993. С. 73.

*Бобров С. Основы новой русской живописи // Труды Всероссийского съезда художников в Петрограде: В 3 т. Пг., 1914. Т. 1. С. 43. (Как поясняет Бобров, под «пуризмом» он понимает «плоскостную живопись».)* Подробнее об этом выступлении Боброва см.: *Sharp J. A. Russian Modernism between East and West. P. 149–150.*



# 745

Доклад был зачитан Бобровым дважды во время съезда: 31 декабря 1911 и 2 января 1912 года (Труды Всероссийского съезда художников в Петрограде: В 3 т. Пг., 1914. Т. 1. С. 45).

После визита в Москву Анри Матисса в октябре — ноябре 1911 года и публично выраженного им восхищения русскими иконами, которые он осматривал в частном собрании Остроухова, в кремлевских соборах и в Третьяковской галерее, подобное высказывание действительно могло бы исходить из круга русских «сезаннистов». О визите Матисса в Россию см.: *Русаков Ю. А.* Матисс в России осенью 1911 года. С. 167–184 (в этой работе, в частности, воспроизводятся газетные сообщения о высказываниях Матисса о русской иконописи).

*Sharp J. A.* Russian Modernism between East and West. P. 151.

# 748

Речь. 1912. № 2. 3 янв. С. 5 (в рубрике «Съезд художников»); «Против течения. 1912. № 17-18. 11 янв. С. 5 (в рубрике «Доклады»).

# 749

*Ростиславов А. Русский пуризм (Реферат С. Боброва) // Речь. 1912. № 20. 21 янв. С. 6-7.*

# 750

*Георгиевский В. Т.* Обзор выставки древне-русской иконописи и художественной старины. С. 168.

# **751**

*Бурлюк Д. Галдящие «бенуа»... С. 7-8, 12.*

*Варсанофий Паркин [Зданевич И., Ларионов М.]*  
Ослиный хвост и Мишень. С. 77. Объектом полемики  
здесь была статья Бенуа «Русские иконы и Запад» (см.  
цитату на с. 298).



*Грищенко А.* О связях русской живописи с Византией и Западом. С. 9, 69.

# 754

*Варсанофий Паркин [Зданевич И., Ларионов М.]*  
Ослиный хвост и Мишень. С. 70.

# 755

Против течения. 1911. № 15. 24 дек. С. 2 (в рубрике «Москва о Съезде»).

# 756

Письмо Н. Гончаровой // Против течения. 1912.  
№ 23. 3 марта. С. 4.

# 757

Письмо Н. Гончаровой // Против течения. 1912.  
№ 23. 3 марта. С. 4.

# 758

*Волошин М. Лики творчества. С. 302 («М. С. Сарьян»).*

Ср.: «Романское искусство идет прямым путем от Византийского, а то в свою очередь от Грузино-Армянского, и то, что в нем есть греческого, его только обезличивает» (*Варсанофий Паркин [Зданевич И., Ларионов М.] Ослиный хвост и Мишень. С. 77*). Ср. утверждение Зданевича о том, что Россия «уже в XII веке начинает создавать свой стиль под влиянием Византийских и грузино-армянских образцов» (*Эли Эганбюри [Зданевич И.]. Наталия Гончарова. Михаил Ларионов. С. 7*).

*Шевченко А.* Нео-примитивизм: Его теория. Его возможности. Его достижения. М., 1913. С. 18-19. Любопытно, что текст Шевченко датирован: «Москва, июнь 1913 г.». Это месяц окончания Выставки древнерусского искусства.



# 761

См. об этом: *Парнис А.* Бенедикт Лившиц и Ф. Т. Маринетти: к истории одной полемики // Терентьевский сборник. [Вып. 1.] М.: Гилея, 1996. С. 225-249.

*Лившиц Б.* Мы и Запад / Публ. и комм. А. Парниса  
// Терентьевский сборник. [Вып. 1.] М.: Гилея, 1996. С.  
256-257.

*Зданевич И.* Наталия Гончарова и всёчество /  
Публ. Е. В. Баснер // Н. Гончарова, М. Ларионов:  
Исследования и публикации. М.: Наука, 2003. С. 177.

Среди искусствоведов существует разногласие по поводу степени участия Зданевича и Гончаровой в написании этого предисловия (см.: *Баснер Е.* Наталия Гончарова и Илья Зданевич. С. 72–73; *Овсянникова Е. Б.* Ларионов и Гончарова. Материалы архива Н. Д. Виноградова // Н. Гончарова, М. Ларионов: Исследования и публикации. М.: Наука, 2003. С. 87, прим. 4). На наш взгляд, этот вопрос малосущественен. Принципиальные положения этого предисловия текстуально близки двум публикациям в сборнике «Ослиный хвост и Мишень» (1913): манифесту «Лучисты и будущники» (подписанному среди прочих Гончаровой) и одноименной со сборником статье Зданевича и Ларионова (под псевд. «Варсанофий Паркин»), где часть этих положений дана как парафразы и цитаты из устных высказываний Гончаровой. Поэтому, кто бы ни писал текст предисловия к каталогу выставки Гончаровой, можно утверждать, что оно отражает точку зрения своеобразного «триумвирата» Зданевич — Гончарова — Ларионов, сложившегося в 1913 году.

*Гончарова Н.* Предисловие к каталогу выставки картин Наталии Сергеевны Гончаровой. 1900–1913 // Наталия Гончарова: Годы в России. СПб., 2002. С. 291.

*Горячева Т.* К проблеме национальной самоидентификации русского футуризма // Русское искусство между Западом и Востоком. М.: Гос. институт искусствознания, 1997. С. 292.

*Пунин Н.* Пути современного искусства (По поводу «Станиц художественной критики» Сергея Маковского) // Аполлон. 1913. № 9. С. 55.

*Шевченко А. Нео-примитивизм. С. 29-30.*



# 769

Я. Т. [Тугендхольд Я.] Московские письма // Аполлон. 1913. № 5. С. 59.

**770**

*Волконский С. Русский балет в Париже. С. 72.*

С м., например: *Bowl J. E.* Orthodoxy and the Avant-Garde: Sacred Images in the Work of Goncharova, Malevich, and Their Contemporaries // Christianity and the Arts in Russia / Ed. by W. C. Brumfield and M. M. Velimirovic. Cambridge: Cambridge University Press, 1991. P. 145-150; *Krieger V.* Von der Ikone zur Utopie; *Spira A.* The Avant-Garde Icon.

*Степанова В.* Человек не может жить без чуда. М.: Сфера, 1994. С. 85 (запись слов Родченко, 27 марта 1919 года).

# 773

*Пильняк Б. А.* Собр. соч.: В 6 т. М.: Терра — Книжный клуб, 2003. Т. 1. С. 73.

Заметим, что мнение о необходимости выведения памятников иконописи из-под контроля церкви высказывалось и исследователями, и художественными критиками до революции. Так, А. И. Анисимов, в будущем ведущий специалист по иконной реставрации, в своем докладе на Всероссийском съезде художников в январе 1912 года говорил о катастрофическом состоянии церковных хранилищ и о необходимости обследовать их все, забрать все, что уцелело, и «объявить все это собственностью государства» (Анисимов А. И. О судьбе старых икон в России // Труды Всероссийского съезда художников в Петрограде: В 3 т. Пг., 1914. Т. 2. С. 156). Тугендхольд, в свою очередь, настаивал на том, «чтобы изучение русской иконописи, уцелевшей только благодаря частным коллекционерам и только теперь неожиданно открывшейся перед русским обществом, перешло из рук богословов в руки свободных художественных органов. Только тогда учтено будет ее культурное и художественное значение, как национального русского grandart. Только при условии “секуляризации” иконоведения возможна “национализация” тех элементов *стихии*, которые заложены в старинных русских иконах...» (Я. Т. [Тугендхольд Я.] Московские письма. С. 59). О судьбе и статусе иконописи в советский период см., например: *Sandomirskaia I. Catastrophe, Restoration, and Kunstwollen*: Igor Grabar, Cultural Heritage, and

Soviet Reuses of the Past // *Ab Imperio*. 2015. № 2. С. 339-362.

**775**

См.: *Дмитриев П. В.* «Аполлон»... С. 5.



Заметим, что использование красного знамени в финале постановки «Жар-птицы» в Париже 11 мая 1917 года повлекло предупреждение Дягилеву от известного французского журналиста Леона Бельби — о том, что этот акт был воспринят как провокация представителями французской элиты и что повторение его чревато «трудностями всякого рода, которые могут дойти до запрещения представлений» (Сергей Дягилев и русское искусство. Т. 2. С. 126).

777

Аполлон. 1917. № 8-10. С. 125.

*Стравинский И. Ф.* Переписка с русскими  
корреспондентами. Т. 2. С. 399.

*Римский-Корсаков А. Наш долг (К совершившемуся перевороту) // Музыкальный современник. 1916. № 4 (декабрь). С. 5. (Невзирая на дату, указанную на номере журнала, он вышел, очевидно, не ранее марта 1917 года.)*

**780**

*Римский-Корсаков А. Наш долг. С. 6.*

**781**

Там же. С. 7.

*Каблуков С.* О русской церковной музыке // Хроника журнала «Музыкальный современник». 1917. № 19. 20 апр. С. 4.

**783**

Там же. С. 5.



**784**

Там же. С. 6.

Ср. ироническое упоминание этой песни в «Истории русской живописи в XIX веке» А. Бенуа как квинтэссенции «русского стиля» (см. прим. 23 к главе 2).

*Тастевен Г.* Футуризм (На пути к новому символизму). М.: Ирис, 1914. С. 76.

См. Бёрд Р. Вяч. Иванов и массовые празднества ранней советской эпохи // Русская литература. 2006. № 2. С. 174–197 (на с. 189–197 Бёрд публикует доклад Иванова 1919 года «К вопросу об организации творческих сил народного коллектива в области художественного действия»).

Как было отмечено в конце главы 5, наследие средневековой иконописи было *de facto* исключено из этой категории и переквалифицировано в традицию «высокой культуры» в самый начальный период формирования советской культурной политики.

**789**

*Лурье А. Музыка Стравинского. С. 126.*

Об этом музее см. главу 1 в кн.: *Kachurin P. Making Modernism Soviet: The Russian Avant-Garde in the Early Soviet Era, 1918-1928. Evanston, IL: Northwestern University Press, 2013. P. 3-36.*

# 791

*Беньямин В. Московский* дневник. М.: Ad Marginem, 1997. С. 112.





**Ирина Шевеленко**

**Модернизм как архаизм. Национализм и поиски  
модернистской эстетики в России**

Дизайнер С. Тихонов

Редактор Ю. Рыкунина

Корректор С. Крючкова

Компьютерная верстка Д. Макаровский

Адрес издательства:

123104, Москва, Тверской бульвар, 13, стр. 1

тел./факс: (495) 229-91-03

e-mail: [real@nlo.magazine.ru](mailto:real@nlo.magazine.ru)

сайт: [nlobooks.runlobooks.ru](http://nlobooks.runlobooks.ru)

Присоединяйтесь к нам в социальных сетях:

[facebook.com/nlobooks](https://facebook.com/nlobooks)[facebook.com/nlobooks](https://facebook.com/nlobooks)

[vk.com/nlobooks](https://vk.com/nlobooks)[vk.com/nlobooks](https://vk.com/nlobooks)

[twitter.com/idnlo](https://twitter.com/idnlo)[twitter.com/idnlo](https://twitter.com/idnlo)

Новое литературное обозрение

