

# Благодарности

Издание этой книги удалось осуществить благодаря искренней поддержке многих людей и целого ряда учреждений. Как часто случается с первыми публикациями, работу над этой монографией я начала, учась в аспирантуре искусствоведческого факультета Йельского университета. Соответственно, я признательна преподавателям и студентам этого факультета за ту серьезную, живую, интеллектуально богатую среду, в которой я замыслила этот проект и начала его реализовывать. Я бесконечно обязана двум научным руководителям моей диссертации — Тиму Барринджеру и Дэвиду Джослиту, чьими великодушием, вниманием и постоянной поддержкой я пользовалась, причем не только во время, но и после учёбы в университете. Также я в большом долгу перед Робертом Нельсоном — за его мудрое руководство, исключительно ценные советы и неизменное внимание к моей работе. Особенно я благодарна ему за вдумчивое чтение всей рукописи в последней редакции и конструктивные предложения по ее улучшению. Очень вдохновляли меня беседы с Молли Брансон, она была прекрасным гидом и наставником в области русского искусства как в аспирантский период, так и позже. Наконец, я должна поблагодарить двух анонимных рецензентов моей рукописи: их справедливые и пронизательные замечания помогли мне сделать эту работу разностороннее и глубже.

Я имела честь быть членом маленького международного сообщества чрезвычайно одарённых и творчески мыслящих исследователей русского искусства, их общий интерес к моей работе и отзывы на нее помогли мне развить свои идеи и начать поиск в новых, чрезвычайно интересных направлениях. Отдельно мне хотелось бы упомянуть Розалинду Полли Блейкли, Венди Сал-

монд, Джейн Шарп, Галину Мардилович, Маргарет Шаму, Аглаю Глебову, Кристин Ромберг, Марию Милееву, Элисон Хилтон, Луизу Хардиман, Николу Козичаров, Мирославу Мудрак, Эллисон Ли и Марию Гоф. Также мне посчастливилось обрести благодатную академическую среду в Сингапуре — в Колледже Йельского университета при Национальном университете Сингапура, где несколько внимательных коллег помогли мне советами и оказывали поддержку в период написания этой книги. Особенно я благодарна Мире Сео, Джессике Хэнсер, Робину Хемли, Николасу Толвински, Саре Вейс, Эндрю Хуи, Нозоми Наой, Паттараторну Чираправати и Радживу Патке.

Я благодарна следующим российским организациям, которые оказали мне содействие в исследовательской работе: Государственной Третьяковской галерее, Государственному музею изобразительных искусств имени Пушкина, Государственному историческому музею, Государственному Эрмитажу, Государственному Русскому музею, Российскому государственному архиву литературы и искусства, Российской государственной библиотеке и Федеральному государственному учреждению культуры — историко-художественному и литературному музею-заповеднику «Абрамцево». Отдельной благодарности заслуживают Марина Иванова, Вера Кессених, Жанна Эцина, Этери Цуладзе, Вячеслав Корниенко, Марта Кошельняк и Джулия Леали.

Также я хочу выразить признательность сотрудникам издательства Пенсильванского государственного университета — за их неизменную помощь на протяжении всего процесса подготовки издания. Элинор Гудман, выпускающий редактор, с самого начала активно поддерживала этот проект на всех этапах, и сотрудничать с ней было большим удовольствием. Кэли Бакли и Ханна Хеберт очень помогали уже непосредственно в процессе публикации. Кроме того, я безмерно благодарна Киту Монли за тщательный, внимательный и чуткий подход к редактированию моей рукописи, а также Мэтью Уилльямсу — за его высокий профессионализм в том, что касается дизайна и печати. Завершить и опубликовать книгу было бы невозможно без щедрой финансовой поддержки со стороны Фонда Эндрю Меллона, Траста

Джорджетт Чен и Колледжа Йельского университета при Национальном университете Сингапура.

Материалы этой книги частично были опубликованы прежде в следующих моих работах: *Byzantium / Modernism: The Byzantine as Method in Modernity* / Ed. by Roland Betancourt and Maria Taroutina. Leiden: Brill, 2015; Taroutina M. *From Angels to Demons: Mikhail Vrubel and the Search for a Modernist Idiom* // *Modernism and the Spiritual in Russian Art* / Ed. by Louise Hardiman and Nicola Kozicharow. Cambridge: Open Book, 2017; Taroutina M. *Second Rome or Seat of Savagery: The Case of Byzantium in Nineteenth-Century European Imaginaries* // *Civilisation and Nineteenth-Century Art: A European Concept in Global Context* / Ed. by David O'Brien. Manchester: Manchester University Press, 2016; а также Taroutina M. *Iconic Encounters: Vasily Kandinsky's and Pavel Florensky's «Mystic Productivism»* // *Postmedieval: A Journal of Medieval Cultural Studies*. 2016. March. Vol. 7, № 1. P. 55–65.

Выражаю самую сердечную признательность чудесному кругу моих верных и преданных друзей, которые на протяжении всех лет, что я трудилась над этой книгой, наполняли мою жизнь светом, добротой и теплом, в особенности же Сапе Кармазин, Джин-Мари Джексон, Татьяне Журавлевой, Лорен Тернер, Ванессе Сервантес, Роланду Бетанкуру, Хорхе Гомесу-Техаде, Томасу Сергеюку и Марте Хершкопф.

Наконец, что особенно важно, я должна поблагодарить своих родных. Без их любви, безусловного доверия и моральной поддержки я никогда бы не написала эту книгу. Я признательна моим свекру и свекрови, Дени и Гилен Питард, за поддержку и искренний интерес к моей работе. Моя необыкновенно энергичная бабушка Антонина Анатольевна Рогайлина не только разыскивала редкие книги и рукописи в России, но и обращалась для меня к архивным работникам и музейным хранителям, тем самым посодействовав моей работе настолько, что, вероятно, редкая внучка может похвастаться столь значительной помощью своей бабушки. Хочу также упомянуть здесь своих покойных бабушку и дедушек — Аллу Тарутину, Владимира Конько и Михаила Рогайлина: их страстная любовь к искусству до сих пор

подпитывает мой собственный интерес к изучению истории искусств. Но прежде всего я благодарю своих родителей, Игоря и Евгению Тарутиных, которым я обязана не только жизнью, но и разнообразными успехами — профессиональными и личными. Невозможно выразить словами мою глубокую признательность за их бесконечное терпение, любовь, понимание и настоящее самопожертвование ради того, чтобы я смогла достичь своих целей в науке и осуществить то, к чему стремилась. Наконец, я благодарю мужа Жосслена, сына Мишеля и домашнюю любимицу Хуану, которые никогда не принимают меня слишком серьезно и наполняют мою жизнь солнечным светом, теплом и нескончаемым смехом. Моя семья снова и снова напоминает мне о том, что писать надо для более широкой аудитории, а не только для ученых, так что книга эта посвящается ей.

# Примечание о транслитерации, переводе и датировках

Даты создания произведений искусства, проведения выставок, даты важных исторических событий и периоды правления правителей приводятся в скобках при первом упоминании, как и даты рождения и смерти важнейших персон. Все даты даются по послереволюционному, григорианскому календарю. Все переводы с французского языка выполнены мной, если не указано иное. Цитируя существующие переводы, я порой вносила в них незначительные изменения, чтобы достичь большей ясности и точности.

# Введение

В 1910 году русский художник, критик и историк искусства А. Н. Бенуа (1870–1960) объявил, что «все новые художники так или иначе грешат византизмом», — по его мнению, эта тенденция не была ни единичной, ни локальной, но стала «отправным пунктом целого движения» в художественной культуре начала XX века. Выделив Анри Матисса как одного из главных зачинателей «византизма», Бенуа писал: «Матисс возводит ошибки и промахи в систему, в теорию... Уже возврата к “правильному” рисунку, к “верной” краске для него не может быть. Всякий такой возврат был бы компромиссом...» Для Бенуа термин «византизм» обозначал не только определённый набор изобразительных ценностей модернизма, которые он определил как «искания упрощённого стиля, монументальной примитивной декоративности», но также и новую теорию искусства, решительно отвергающую малейшие намёки на изобразительный иллюзионизм как форму эстетического «компромисса» [Бенуа 2006: 431]. Использование слова «византизм» у Бенуа можно трактовать двояко: либо как удобную метафору или историческую аналогию «модернизма», либо как искреннее (не)понимание задач Византии и её эстетики как несвоевременно «протомодернистских». В любом случае он был не одинок, когда приравнивал «византизм» к живописи модернизма. Всего двумя годами ранее Роджер Фрай подобным же образом описал импрессионистские работы Синьяка, Гогена, Ван Гога и Сезанна как «протовизантийские» и сформулировал циклическую (в противовес телеологической) теорию художественного развития. Он утверждал следующее:

Импрессионизм существовал и прежде, в искусстве римлян времён империи, и за ним также последовало (полагаю, что с неизбежностью) движение, подобное тому, которое наблюдается у неоимпрессионистов, — для удобства его можно назвать византизмом. В мозаиках Санта-Мария-Маджоре <...> отчасти видна эта трансформация из импрессионизма в оригинальном произведении в византизм при последующих реставрациях. Возможно, ошибочно будет полагать, как это делается обычно, что византизм возник в результате утраты технической способности к реализму, ставшей следствием варварских вторжений. В Восточной империи технические навыки утрачены не были; и правда, мастерство византийских ремесленников во многих случаях остается непревзойденным. Византизм стал естественным результатом импрессионизма, естественной и неизбежной реакцией на него [Fry 1996: 73].

Таким образом, Бенуа и Фрай понимали современное искусство как безусловно неовизантийское возрождение, которое предмерно изменило изобразительную парадигму, во многом подобно тому, как само византийское искусство сделало это много веков назад.

Такое определение модернизма существенно отличается от общепринятого понимания, господствующего в значительной мере и по сей день. Согласно этим понятиям, в 1860–1870-х годах Эдуард Мане и импрессионисты ввели особый, новый стиль живописи, возникший как непосредственная реакция на изменение реальностей повседневной жизни и в особенности условий городского быта и форм досуга представителей среднего класса. Отличительной чертой этого нового современного искусства стало все более осознанное внимание к собственной материальности и к двухмерности холста. По известному утверждению Клементя Гринберга,

первыми модернистскими картинами оказались работы Мане — вследствие той откровенности, с какой [в них] была подчеркнута плоская поверхность, на которой они были написаны. Импрессионисты, идя по стопам Мане,

отбросили подмалёвок и лессировки, дабы у глаза не осталось ни малейшего сомнения в том, что используемые художниками цвета были сделаны из краски, а та извлекалась из тюбиков или горшков. <...> Итак, именно подчёркивание неизбежной плоской поверхности оказалось более фундаментальным свойством, чем что-либо другое, в том процессе, где живописное искусство критиковало и определяло само себя в условиях модернизма [Гринберг 2007: 548].

Русские же теоретики начала XX века — Н. Н. Пунин (1888–1953) и Н. М. Тарабукин (1889–1956), напротив, утверждали, что Мане и импрессионисты своей деятельностью отметили «конец... всех традиций европейского искусства», а вовсе не положили новое начало, поскольку их работа все равно неизбежно основана на натуралистическом изображении внешнего мира в соответствии с традицией, заложенной в период итальянского Возрождения [Пунин 1994: 33–34]. Для них «Олимпия» Мане была не более чем модернистским переосмыслением «Венеры Урбинской» Тициана, а вовсе не полным отрицанием этой изобразительной парадигмы. В 1913 году, отмечая, что традиция Возрождения себя изжила, Пунин пессимистично утверждал: «...с тех пор как пала Византийская империя... европейская живопись медленно и постепенно склонялась к своему упадку... Манэ, Монэ, Дэга, Ренуа... вся эта интернациональная масса художников, вся эта школа последователей — огромная вереница мертвых...» [Пунин 1913г: 55–56]. Одно из возможных объяснений столь негативно-го взгляда может быть связано с тем, что исторически в России не было Возрождения, а значит, национальным художникам и критикам необходимо было найти какой-то другой «золотой век» искусства, который они могли бы считать своим культурным наследием. Более того, внешние проявления общих перемен, которых в Париже после османизации было множество, в Москве и Петербурге были гораздо менее распространены. К концу XIX столетия Россия оказалась гораздо менее развита в промышленном отношении, чем другие великие державы. Население страны по-прежнему составляли в основном крестьяне, и, несмотря на ускорение темпов роста городов, развитие Москвы



и Петербурга не шло ни в какое сравнение с головокружительным ростом торговых пассажей, универсальных магазинов, уличных кафе, баров и кабаре, наводнивших другие европейские столицы.

В результате некоторые исследователи охарактеризовали русский модернизм как показательный случай «альтернативной эпохи модерна», который не противостоял современному миру и не отступал от него, а перекроил его «в новый век духовности» [Kelly 2016: 17–20]<sup>1</sup>. Так, например, в своей работе о поэзии Серебряного века Марта Келли проницательно замечает, что «в случае России модернизм часто принимает вид неорелигиозной модели современности», и в произведениях поэтов, таких как А. А. Блок, М. А. Кузмин и А. А. Ахматова, «наследие западных гуманитарных наук» активно сплавляется с «ритуалом и прозрением» русского православия, в результате чего возникает сочетание, которое, по мнению этих авторов, могло «восстановить раздробленное тело современного общества» [Kelly 2016: 17–18]. В мире визуальных искусств такие критики, как Бенуа, Пунин и Тарабукин, в равной мере рассматривали и Византию, и православное наследие России в качестве моделей визуальности и систем мышления, составляющих альтернативу культурному наследию Западной Европы и отличных от него, — моделей, которые, по их убеждению, способны были вдохнуть новую жизнь в мир затёртых, устаревших образов современности. Для молодых русских художников византийское и русское средневековое искусство не только составляло в изобразительном плане альтернативу вездесущей салонной живописи, которую продолжали повсюду насаждать европейские академии, — оно также предлагало формальную и концептуальную генеалогию, отличную от генеалогии расцветающего французского модернизма, и это, в свою очередь, позволило нарождающемуся русскому авангарду претендовать на исключительную оригинальность и независимость от своих европейских современников, а также — в более широком смысле — избежать убийственного обвинения во вторичности. В самом

---

<sup>1</sup> См. также [Gatrrall 2010; Gaonkar 2001].

деле, после того, как в 1911 году Матисс посетил Москву, русские обозреватели неоднократно заявляли, будто бы этот француз приехал в Россию, чтобы больше узнать о модернизме — особенно через знакомство с русским средневековым искусством, — а вовсе не для того, чтобы разъяснить или проповедовать модернистские методы русской аудитории [Hilton 1969–1970; Rusakov 1975]. Что ещё более важно, византийская визуальная традиция предоставляла художникам, помимо чисто изобразительных ориентиров, также и новые онтологические, феноменологические и философские возможности для создания современных произведений искусства. Соответственно, книга «Икона и квадрат: русский модернизм и русско-византийское возрождение» не ограничивается рассмотрением сугубо стилистического влияния или исторических тенденций в искусстве — в ней анализируется тесное сплетение теологических, политических, эстетических и возрожденческих идей и мотиваций, а также порождённых ими дискурсивных пространств и художественных практик.

Термин «русско-византийский» уже сам по себе является культурной конструкцией и потому выглядит изменчиво и неопределённо. В конце XIX века такие учёные, как Н. П. Кондаков (1844–1925) и Д. В. Айналов (1862–1939), использовали его в отношении того типа средневекового искусства и архитектуры, который сформировался на русской почве, но в котором «господствовал византийский стиль» [Кондаков 2009а: 77]. Соответственно, в различных своих публикациях Кондаков всеми силами стремился подчеркнуть различие между «византийскими», «русско-византийскими» и чисто «русскими» художественными формами, тщательно отслеживая малейшие вариации стиля и иконографии.

В период правления Николая I (1825–1855) термин «русско-византийский», напротив, использовался применительно к эклектичному возрожденческому стилю в архитектуре и дизайне XIX века, в котором соединились одновременно византийские и древнерусские черты. Этот стиль популяризовали архитекторы, например К. А. Тон (1794–1881), и художники, такие как Т. А. Нефф и Ф. Г. Солнцев (1801–1892), и на протяжении всей второй поло-

вины XIX века в его отношении принято было использовать названия «византийский», «неовизантийский», «русско-византийский» и даже «неорусский» и «псевдорусский» как взаимозаменяемые, что демонстрирует взаимопроникновение этих категорий. В более общем смысле можно сказать, что повторное открытие Византии и Древней Руси составляет две стороны одной медали и может быть отнесено к более широкой межнациональной категории романтического средневекового возрождения, которое распространилось по всей Европе после Наполеоновских войн. В результате во многих случаях интерес к Византии мог провоцировать и подогревать интерес к Древней Руси, и наоборот<sup>2</sup>.

Однако к первым десятилетиям XX века и в значительной мере благодаря новаторской работе Н. П. Кондакова и его учеников критики всё чаще стали различать «византийское» и «древнерусское», а также «неовизантийское» и «неорусское» как отдельные культурные, исторические и эстетические категории. Помимо научных успехов в области археологии и истории искусств, распространение национализма сыграло значительную роль в идеологическом переосмыслении иконы как средневекового «шедевра» и воплощения специфически «русского» художественного гения, особенно после Русско-японской войны (1904–1905), а также в ответ на рост напряжённости в международных отношениях накануне Первой мировой войны.

На протяжении последних сорока лет термин «русско-византийский» использовался и применительно к русскому искусству и архитектуре Раннего Средневековья, которые развивались под опекой Византии, и применительно к последующим возрожденческим проектам середины и конца XIX столетия [Лазарев 1973; Brumfield 2004: 394–399; Корнилова 2009; Лисовский 2000; Савельев 2005; Савельев 2008]. Что ещё важнее, это обозначение стали использовать как более общее или упрощённое наименование восточно-православного эстетического канона, включающего в себя множество различных стилей, школ и иконографий, но по большому счету восходящего к традициям средневековой

---

<sup>2</sup> Подробный обзор, посвященный этой теме, см. в [Salmond, Whittaker 2010].

Византии и выражающего примерно те же духовные, материальные и орнаментальные ценности [Gray 1986: 100; Sharp 2006: 187]. В настоящей книге мной используется термин «русско-византийский» в этом последнем, расширенном смысле, чтобы обозначить особую эстетическую, теологическую и философскую традицию, которая возникла в Византии и впоследствии получила развитие в России и на прилегающих к ней территориях особняком от тех практик, что преобладали в Западной Европе. Таким образом, я опираюсь одновременно на труды ряда теоретиков начала XX века, в том числе Н. М. Тарабукина, и современных учёных, таких как Джейн Шарп, ибо все они использовали термин «русско-византийский» одинаковым образом. При этом я, тем не менее, провожу различие между «византийским» и «древнерусским» в тех случаях, когда критики того времени сознательно подчёркивали различие этих художественных категорий.

Определения требует и ещё одно понятие, которое используется в этой книге — это термин «возрождение». Нет нужды говорить, что соборы в духе русско-византийского возрождения, построенные в XIX веке, строго говоря, не были плодами «реконструкции» средневековых прототипов. Они были в большой мере обусловлены эстетикой, вкусами и идеями той эпохи. Даже на первый взгляд ответственные в историческом отношении проекты реставрации нередко обнаруживали тенденцию к «художественному» переосмыслению средневековых памятников в рамках собственной образной системы, свойственной XIX веку<sup>3</sup>. Русско-византийское «возрождение» как таковое не было всего лишь невинным воскрешением утраченной художественной традиции — в этом явлении выразилась корыстная заинтересованность, устремлённость к определённой цели, расчёт. Это и не удивительно, учитывая более широкий общеевропейский интерес к воскрешению художественных достижений прошедших эпох для реализации новых эстетических целей, удовлетворения культурных и политических потребностей. «Долгий» XIX век во

<sup>3</sup> Подробный анализ этой проблемы см. в [Ревну 2010].

многим можно охарактеризовать как последовательность сменяющих друг друга возрожденческих движений в искусстве и архитектуре, из которых самые известные — Жак-Луи Давид и неоклассицизм, немецкие и английские романтики и готическое возрождение, наконец, движения эстетизма и символизма и возвращение интереса к эллинизму. Впрочем, многие из этих движений не были консервативными или ретроградными и не стремились к «возвращению» прежних традиций и стилей — это были радикальные протесты против преобладающих вкусов и эстетических практик определённого периода. Иначе говоря, ревивализм часто использовался как авангардная стратегия осуществления перемен и внедрения инноваций в области визуального и декоративно-прикладного искусства.

В России, как и повсюду в Европе, имелось множество разных древностей на выбор: и Древняя Греция и Рим, и Египет, и Скифия, и даже Персия [Kalb 2008; Панова 2006; Kunichika 2015; Шевеленко 2005; Нильссон 2000]. Однако чаще всего увлечение всеми этими цивилизациями следовало моде и капризам Западной Европы. Более того, нередко эти увлечения подвергались воздействию центробежных сил, возникающих в результате всё возрастающего интереса к Византии и к наследию допетровской Руси. Так, Л. Г. Панова в своём фундаментальном исследовании русской египтомании отмечает, что это было невероятно запоздалое явление, возникшее во многом под влиянием западного европейского увлечения экзотическим, древним «Востоком» [Панова 2006: 39]. Более того, Панова пишет, что первоначальный импульс к увлечению Египтом в России дали паломники, посещавшие монастырь Святой Екатерины на горе Синай — одну из самых древних и неприступных цитаделей православной веры. Иными словами, интерес к «монашескому Египту» раннехристианской эпохи предвосхитил и предопределил последующее, возникшее на рубеже веков увлечение экзотическим Египтом Клеопатры и древних фараонов [Панова 2006: 438–450]. Подобным же образом и Джудит Кальб в своей книге «Третий Рим: имперские видения, мессианские грезы, 1890–1940» настаивает на том, что интерес к Древнему Риму в России сложился в зна-

чительной степени под влиянием идеологии «Третьего Рима», в которой Византия как Второй Рим играла важнейшую роль в обосновании претензий Московского государства на звание Третьего Рима (эта популярная теория рассматривается более подробно во второй главе настоящей книги) [Кальб 2022].

Как показывают эти примеры, ко второй половине XIX века увлечение различными древними цивилизациями в России стало активно кристаллизоваться в более глубокое и пристальное внимание к Византии — явление, которое можно описать как фундаментальный переход от отстранённого изучения «чужого» в плане культуры и религии к более пристальному исследованию своего «я» в тех же аспектах. Византийцев всё чаще рассматривали как родственные души и как непосредственных предков современных русских людей, в отличие от древних римлян и египтян, в которых видели «других» — латинян и народ Востока. Более того, отголоски византийской культуры в форме религиозных ритуалов и публичных обрядов, теологической мысли и православного искусства и архитектуры сохранились в России вплоть до Нового времени как живые, неугасшие традиции. Как указывает Вера Шевцова, накануне большевистской революции в России существовала одна из крупнейших христианских культур Нового времени, в одной только европейской части России официально насчитывалось более восьмидесяти миллионов православных христиан, что составляло около 85 % населения [Shevzov 2007: 6]. Соответственно, многие художники, учёные, коллекционеры, хранители и критики, упоминаемые в этой книге, были практикующими православными верующими, и даже те, кто считал себя атеистом или агностиком, тем не менее выросли в окружении православной культуры и были прекрасно знакомы с её догматами, изображениями и образами, представленными на иконах. В этом смысле русско-византийское возрождение было не столько внезапным открытием забытой, отдалённой по времени и «мёртвой» цивилизации, из которой можно извлечь литературное, художественное или театральное содержание, сколько постоянным, развивающимся и углублённым изучением истоков русской религиозной, философской и визу-

альной культуры и тех путей, которыми она могла формировать и современную жизнь, и будущие события. Таким образом, зародившись в виде академического, исторического и империалистического импульса, русско-византийское возрождение быстро переросло в мощный катализатор модернистского экспериментаторства и в средство выражения авангардной теории и эстетики, имевшей долгосрочные последствия для художественной практики XX века.

Наконец, некоторых разъяснений требуют термины «икона» и «иконический», которые используются в их изначальном, средневековом смысле, а не только в отношении переносной иконы, написанной на доске, как это принято в наши дни. В греческом языке слово εἰκών (eikōn), или «икона», могло использоваться в отношении любого религиозного изображения, будь то фреска, мозаика, иллюминированная рукопись, резное изображение на дереве или слоновой кости, эмаль или переносная икона, написанная на доске. Вот почему в этой книге я рассматриваю самые разнообразные средства, стремясь показать, что, создавая «иконны», художники применяли целый ряд различных материалов и изобразительных стратегий. Кроме того, здесь важно отметить, что русское слово «иконопись» происходит от слова «писать», а не «рисовать»<sup>4</sup>. То есть икону не «рисуют», а «пишут», и таким образом с теологической точки зрения визуальный образ приравнивается к произнесённому слову. Получается, что икона свидетельствует о присутствии Бога в той же мере, что и слово, и оба они участвуют в деле воплощения: «В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог. <...> И Слово стало плотью, и обитало с нами...» (Ин. 1: 1–14). Следовательно, помимо эстетических проблем, с иконой были связаны важные семиологические вопросы — о присутствии, изображении и обозначении посредством знака, а также о её диалектической функции в теоретическом обосновании современных произведений ис-

<sup>4</sup> Это разграничение присутствует и в оригинальном греческом термине, от которого русское слово является производным. «Иконография» буквально значит «иконописание». Подробнее об этом см. [Cormack 1985].

куства и идеи «иконичности». Более того, в русском языке существует смысловое различие между иконописью, или религиозным изображением, и живописью, то есть светским изображением, которое дословно «воспроизводит жизнь». Первое из этих двух понятий подразумевает воспроизведение метафизической реальности, а второе прочно коренится в физической, видимой реальности. Это разграничение очень важно, поскольку на протяжении XIX века связь «истины» с эмпирическим видением становилась все слабее. Как отмечает Д. П. Корбетт, выдвижение новых научных теорий способствовало расшатыванию представлений о прочной, устойчивой и *зрительно воспринимаемой* реальности и подогрело общественный интерес к сверхъестественному, потустороннему и божественному:

...научные открытия XIX века... спровоцировали переключение внимания с видимого на невидимые миры. В противоположность аналитическому подходу естественных наук, направленному на познание самых глубоких, потаённых уровней реальности, визуальное всё больше казалось направленным на поверхностное, на чисто внешние проявления. Казалось, будто реальность... существует глубже и скрыта под тем, что доступно зрению, в движении невидимых, но всепроникающих частиц, проникающих Вселенную, и процесс этот слишком глубок для зрительного восприятия, которое стало всего лишь одним из зыбких проявлений на обманчивой поверхности этого мира [Corbett 2004: 9–10].

Подобные аргументы выдвигали в 1910-х годах такие мыслители, как П. А. Флоренский (1882–1937) и Н. М. Тарабукин, которые утверждали, что средневековые концептуальные и визуальные представления о Вселенной, основанные на «символическом» и «абстрактном», на самом деле ближе к этосу современной науки и эпистемологии XX века, чем позитивистские идеи и способы изображения, получившие распространение в веке девятнадцатом. Так, в статье 1913 года «Напластования эгейской культуры» Флоренский говорит, что



невидимые артерии и нервы общества получают питание и возбуждение от считавшейся, ещё не так давно, бесповоротно погребённой мысли средневековой.

...И самая работа по систематизации накопленных знаний, самое стремление создать справочники по всем отраслям и ветвям науки, самое закрепление приобретённого — все это разве не есть подведение итогов прошедшей культуры... Все эти энциклопедии, справочники и словари — они разве не предсмертные распоряжения той культуры, которая возродилась в XIV веке?.. Чтобы понять жизнепонимание будущего, надо обратиться к корням его, к жизнепониманию средневековому, Средневековья Западного и, в особенности, Восточного; чтобы понять философию Нового времени, — надо обратиться к философии античной [Флоренский 1913 (1917): 92–93].

Подобным же образом русско-византийское возрождение было многим обязано позитивизму XIX века, в значительной мере живившемуся на неизбежных процессах модернизации, таких как распространение светской учёности и новых методов очистки и реставрации, без которых открытие древнерусского художественного наследия для общественности было бы невозможно. Соответственно, в пяти главах книги «Икона и квадрат» речь идёт о продуктивной коллизии / продуктивном столкновении / продуктивном противоречии между ностальгией, традиционализмом и национализмом, с одной стороны, и технологическим прогрессом, радикализмом и авангардизмом — с другой, и это позволяет показать, что русско-византийское возрождение было одновременно и манифестом современности, и реакцией на её наступление. В этой книге внимание уделяется не только преамбулам, но и нарушающим ее, диссонирующим с ней элементам; таким образом, автор уходит от устойчивого телеологического изложения, уделяя внимание огромному разнообразию художественных реакций, которыми было отмечено это культурное явление.

Для того чтобы этого достичь, я рассматриваю работы четырёх очень разных художников: М. А. Врубеля (1856–1910), В. В. Кандинского (1866–1944), К. С. Малевича (1878–1935) и В. Е. Татлина (1885–1953), — уделяя особое внимание их отчётливо различаю-

щимся подходам и устремлениям и в то же время размышляя о том, каким образом их личная причастность к русско-византийскому искусству подталкивала каждого из этих художников к выходу за пределы его художественной и интеллектуальной среды. При этом художники не только видоизменяли собственные творческие методы, но и вызывали более общие парадигматические сдвиги путей развития русского и современного европейского искусства. Стремясь более отчётливо обозначить такие сдвиги, я анализирую художественные и теоретические произведения каждого из выбранных мастеров, рассматривая их в свете трудов выдающихся критиков XX века, которые сыграли значительную роль в развитии как новой трактовки древнерусского искусства, так и теорий едва возникшего тогда авангарда. Работы Михаила Врубеля интерпретируются параллельно с произведениями Николая Тарабукина; труды Кандинского анализируются в их отношении к философии Павла Флоренского; а проекты Владимира Татлина и Казимира Малевича рассматриваются сквозь призму высказываний Николая Пунина.

В то же время я наглядно показываю, что переход между девятнадцатым веком и двадцатым в том, что касается художественных методов, был не просто прорывом и революцией. Советский авангардный проект часто рассматривался как радикальный разрыв с предыдущим периодом — и в сфере искусства, и в сфере критики; я все же считаю, что одно без другого было бы невозможно. Как ни парадоксально это звучит, но возрожденческий импульс девятнадцатого века в большой мере спровоцировал увлечение формальным и концептуальным новаторством, столь свойственным веку двадцатому. Опираясь на важнейшие труды старшего поколения учёных, таких как К. Грэй, Дж. Боулт и Д. В. Сарабьянов, в книге «Икона и квадрат» я стремлюсь перенести дату зарождения русского модернизма с начала двадцатого века на последние десятилетия девятнадцатого<sup>5</sup>. Аналогич-

<sup>5</sup> В своих выдающихся трудах Грей, Боулт и Сарабьянов ставят под сомнение широко распространенное мнение о том, что среди художников-модернистов наибольших высот достигли именно те, кто воспринял исключительно футуристическое мировоззрение, тем самым освободив себя от гнета прошло-

ным образом, я не предлагаю новую линейную телеологию, а допускаю, что выдвинутая мною траектория развития может вновь замкнуться на саму себя, и показываю, как более поздние теоретики и критики авангарда заново присваивали художников XIX века, таких как Врубель, с тем чтобы создать миф об истоках собственного творчества или обнаружить для себя точку отсчёта в недрах родной культуры. Таким образом, я выстраиваю циклический нарратив, отражающий одновременно и сложность, и симбиотическую природу взаимоотношений между двумя последними десятилетиями девятнадцатого века и первыми двумя десятилетиями века двадцатого. При этом я предлагаю иной методологический подход, который будет иметь значительные последствия для изучения русской художественной культуры за пределами русско-византийского возрождения.

Важно подчеркнуть, что эта книга не претендует на статус исчерпывающей, учитывая масштабность, сложность и широту её темы. Обширная литература того времени, посвящённая данному предмету, даёт множество примеров и потенциальных возможностей для исследования, поэтому представленное здесь описание неизбежно является избирательным. Определённым художникам, теоретикам, писателям, коллекционерам и учёным отдаётся предпочтение перед другими, но я надеюсь, что настоящее исследование даст толчок к дальнейшему изучению этого культурного явления и прольёт больше света на тех деятелей, на те события и институты, которые я упоминаю лишь мимоходом. В самом деле, изучение связей между средневековым ревивализмом и модернизмом в последние годы заметно набирает обороты. В целом ряде замечательных работ уже рассматривалась проблема столкновения Средневековья и модернизма в широком понимании, например в работах «Medieval / Modern: Art Out of Time»

---

го и его изобразительных традиций. Эти ученые убедительно показали, что русская модернистская программа многим была обязана богатой культурной и интеллектуальной среде так называемого Серебряного века, чье искусство, литература и философия продолжали определять развитие полемики вокруг авангарда вплоть до 1920-х годов [Gray 1986; Bowlt 2008; Bowlt 2000; Bowlt 1976b; Сарабянов 2001; Sarabianov 1990; Сарабянов 1971; Сарабянов 1973].

(2012) Александра Нэйгала, «Premodern Condition: Medievalism and the Making of Theory» (2005) Брюса Холсингера и «Depositions: Scenes from the Late Medieval Church and the Modern Museum» (2012) Эми Найт, что свидетельствует о взлёте общественного интереса к вопросам ревивализма и художественной практики модернизма и постмодернизма. В работах Роберта Нельсона «Hagia Sophia, 1850–1950: Holy Wisdom Modern Monument» (2004), Дж. Б. Баллена «Byzantium Rediscovered» (2003), а также в сборнике «Byzantium / Modernism» (2015) рассматриваются схожие вопросы, и в центре внимания везде оказываются византийское искусство и его всеобъемлющее влияние на европейскую и американскую художественную продукцию XIX — начала XX века. С опорой на подобные взгляды в книге «Икона и квадрат» анализируются уникальные исторические взаимоотношения России с Византией и то, как в России понималась Византия и её визуальная культура. Таким образом мы выходим за рамки таких обобщающих понятий, как «средневековое», «христианское» и «религиозное» искусство, с одной стороны, и общеевропейское искусство — с другой. В данной книге, подобно названным выше исследованиям, таким же образом исследуются идеи столкновения различных эпох и анахронии как допустимых моделей критического осмысления и искусствоведческого анализа.

Для замысла этой книги очень важны были две работы, посвящённые вопросу об апроприации модернистами иконописной традиции в России, — это «Avant-Garde Icon: Russian Avant-Garde Art and the Icon Painting Tradition» (2008) Эндрю Спиры и «Alter Icons: The Russian Icon and Modernity» (2010) Джефферсона Гатралла и Дугласа Гринфилда. В обеих работах задействован обширный художественный материал, от известнейших шедевров авангарда до творений, прежде неизвестных. Тщательно анализируется множество модернистских цитат из православной иконографии и формы, а также основные изменения в процессах создания, распространения и использования русской иконы начиная с века Просвещения и до постсоветской эпохи. В частности, представлен прекрасный и изящный с теоретической точки зрения обзор многочисленных противоречий и хитро-

Конец ознакомительного фрагмента.

Приобрести книгу можно

в интернет-магазине

«Электронный универс»

[e-Univers.ru](http://e-Univers.ru)