

Мария Тарутина



ИКОНА И КВАДРАТ

Русский модернизм
и русско-византийское
возрождение



СОВРЕМЕННАЯ
ЗАПАДНАЯ
РУСИСТИКА

ИСТОРИЯ

Мария Тарутина
Икона и квадрат. Русский
модернизм и русско-
византийское возрождение
Серия «Современная
западная русистика /
Contemporary Western Rusistika»

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=69504019

*Икона и квадрат. Русский модернизм и русско-византийское
возрождение:*
ISBN 978-5-907532-62-5

Аннотация

В своей книге Мария Тарутина показывает, как русско-византийская художественная традиция заново открывалась деятелями искусства 1860–1920 годов, и исследует связь между византийским возрождением и модернистскими экспериментами, которые оказали значительное и продолжительное влияние на авангардные движения двадцатого века.

Содержание

Благодарности	4
Примечание о транслитерации, переводе и датировках	10
Введение	11
Глава 1	41
С Востока на Запад: византийское возрождение в Европе	64
Меняющиеся времена, меняющиеся ценности	78
Реставрация, археология и наука	98
От Константинополя к Московии	108
Новая критика и современное искусство	117
Флоренский, Пунин, Тарабукин и смысл иконы	130
Конец ознакомительного фрагмента.	151

Мария Тарутина

Икона и квадрат. Русский модернизм и русско- византийское возрождение

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 внима-

ние 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 проницательные замечания помогли мне сделать эту работу разностороннее и глубже.

Я имела честь быть членом маленького международно-го 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 Салмонд, Джейн Шарп, Галину Мардилович, Маргарет Шаму, Аглаю Глебову, Кристин Ромберг, Марию Милееву, Элисон Хилтон, Луизу Хардиман, Николу Козичаров, Мирославу Мудрак, Эллизон 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 помогали 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 Кесених, 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. Элино́р Гудман, выпускающий редактор, с самого начала активно поддерживала этот проект на всех этапах, и сотрудничать с ней было большим удовольствием. Кэ́ли Бакли и Ха́нна Хеберт очень помогали уже непосредственно в процессе публикации. Кроме того, я безмерно благодарна Киту Монли за тщательный, внимательный и чуткий подход к редактуре моей рукописи, а также Мэ́тью 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, Треста 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 Саре Кармазин, Джин-Мари Джексон, Татьяне Журавлевой, Лорен Тернер, Ванессе Сервантес, Роланду Бетанкуру, Хор-

хе 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 сол-

нечным 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, перевode 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 модерниз-

ма. 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 преднамеренно 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 Клемента 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 негативного 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]¹. 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 визуально-

¹ См. также [Gatrall 2010; Gaonkar 2001].

сти 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 деле, после того, как в 1911 году Матисс посетил Москву, русские обозреватели неоднократно заявляли, будто бы этот француз приезжал в Россию, чтобы больше узнать о модернизме – особенно через знакомство с русским средневековым искусством, – а вовсе не для того, чтобы разъяснять 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 половины 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 наоборот².

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

² Подробный обзор, посвященный этой теме, см. в [Salmond, Whittaker 2010].

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 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 «рус-

ско-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 веку³. 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 многом можно охарактеризовать как после-

³ Подробный анализ этой проблемы см. в [Ревпу 2010].

довательность 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 неимоверно запоздалое явление, возникшее во многом под влиянием западного европейского увлечения экзотическим, древним «Востоком» [Пано-

ва 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 значительной 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 визуальной культуры и тех путей, которыми она могла формировать и современную жизнь, и будущие со-

бытия. 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 «иконы», 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»⁴. То есть икону не «рисуют», а «пишут», и таким образом с теологической точки зрения

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

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 искусства 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 подогревало 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, пронизывающих 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. Табукин, 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 зиждившемуся 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 преемственности, 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 различающимся 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 Тара-

букина; 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 девятнадцатого⁵. Ана-

⁵ 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 прошлого 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; Bowlт 2008; Bowlт 2000; Bowlт 1976b; Сарабьянов 2001;]

логичным 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» (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 «религиоз-

ное» 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 Гаттралла 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 хитросплетений в процессе возрождения интереса к иконе. Однако в обеих книгах основное внимание уделяется XX веку, и рассуждения в большинстве своём тематически ограничены, поскольку сосредоточены на переносной иконе, написанной на доске, и не затрагивают

ни более ранних периодов, ни прочих форм иконической репрезентации. В «Иконе и квадрате», напротив, предпринимается попытка представить связную картину долгого и многогранного процесса исторического развития, неразрывно связанного с переоценкой средневекового образа. Помимо отдельно взятых художников, критиков и учёных, в настоящем исследовании рассматриваются важнейшие учреждения культуры и ассоциации, такие как Императорская академия художеств, Археологический институт в Константинополе, Эрмитаж, Румянцевский, Императорский русский исторический и Русский музеи, а также их научная деятельность на протяжении нескольких десятилетий. Таким образом, в этой книге анализируется не просто ряд разрозненных исторических эпизодов или показательных примеров, но живое взаимодействие между разными поколениями живописцев, архитекторов, хранителей, археологов, коллекционеров и теоретиков как в пределах тех или иных учреждений, так и между ними. Предпринимается попытка представить расширенную картину существовавших культурных тенденций, и в то же время проводится тщательный, глубокий анализ их влияния на художественную деятельность крупнейших фигур авангарда, которое в конце концов видоизменяло их. При этом в книге применяются одновременно и макро-, и микроподход к русско-византийскому возрождению: в ней показывается, как на первый взгляд консервативные интересы и устремления традиционных институтов,

таких как монархия, церковь и Императорская академия художеств, на некоторое время приходили в соответствие интересам и устремлениям радикального левого, а затем и послереволюционного авангарда. Тем самым предпринимается попытка переосмыслить противопоставляемые друг другу бинарные понятия авангардизма и ревивализма, историзма и новаторства, светскости и религиозности, современности и традиционализма, а также регионализма и интернационализации в том виде, в каком они до сих пор применялись для описания развития современного искусства как в России, так и в Европе.

Из числа работ по этой теме заслуживают внимания также следующие: «Arts and Crafts in Late Imperial Russia» (1996) Венди Салмонд, «Icon and Devotion: Sacred Spaces in Imperial Russia» (2002) Олега Тапасова и сборник «Visualizing Russia: Fedor Solntsev and Crafting a National Past» (2010). Все эти работы посвящены развитию специфически русской национальной эстетики. В них убедительно прослеживаются те замысловатые пути, которыми шла принципиальная трансформация визуальной культуры XIX века в этой стране, особенно в области дизайна, общепринятых методов иконописи, фольклорных традиций и церковных практик. Опираясь на эти исследования, Дж. Шарп и С. Уоррен изучили схожие проблемы применительно к авангарду начала XX века в своих монографиях о Н. С. Гончаровой (1881–1962) и М. Ф. Ларионове (1881–1964) соответственно [Sharp 2006; Warren

2013]. Представленное в книге Шарп всестороннее описание замысловатой стратегии культурной апроприации у Гончаровой, сочетавшей икону и плакат, копию и оригинал, высокое и низкое, а также восточные и западные эстетические традиции, представляет для настоящей работы особую ценность, поскольку даёт убедительное обоснование существования «иной системы модернистского искусства» [Sharp 2006: 3].

Наконец, важно упомянуть такие работы, как «“Византийский стиль” в архитектуре России: Вторая половина XIX – начало XX века» (2005) Ю. Р. Савельева, а также «История открытия и изучения русской средневековой живописи: XIX век» (1986) и «Реставрация и наука: Очерки по истории открытия и изучения древнерусской живописи» (2006) Г. И. Вздорнова. Все три названные работы в большой мере способствовали углублению понимания сути русско-византийского возрождения, поскольку в них были собраны важные архивные материалы, первоисточники и фотографии того времени. Опираясь на эти работы, «Икона и квадрат» систематично и методично исследует не только русско-византийское возрождение, начиная с первых этапов его развития в середине XIX века вплоть до Октябрьской революции, а также рассматривает его связь и влияние на произведения художников, вошедших в модернистский канон, таких как Кандинский, Малевич и Татлин; при этом в книге принимается во внимание и большое историческое, фор-

мальное и философское значение этого явления.

Открывает книгу общий обзор периода позднего Просвещения, где рассматривается вопрос о том, как и почему наиболее выдающиеся мыслители того времени как в Европе, так и в России недооценивали значение Византии. В первой главе с опорой на широкий круг пересечений в имеющейся историографии прослеживается постепенный сдвиг от преимущественно отрицательного отношения к Византии в XVIII веке к активному восприятию неовизантийского и русско-византийского стилей в конце XIX века и, наконец, к их трансформации в ходе полемики радикального авангарда раннесоветского времени. В частности, предложен анализ деятельности и публикаций ряда ключевых фигур, таких как князь Г. Г. Гагарин (1810–1893), Н. П. Кондаков и А. В. Прахов (1846–1916), сыгравших важную роль по руководству многосторонней деятельностью в области археологических раскопок, сохранению и реставрации, которая осуществлялась на протяжении всей второй половины XIX века. Поскольку в этих мероприятиях участвовали многие художники того времени, увлечение византийским искусством – как в греческом его варианте, так и в русском – быстро распространилось за пределы узких академических и археологических кругов. Завершает главу обзор сочинений, написанных в XX веке П. А. Флоренским, Н. Н. Пуниным и Н. М. Тарабукиным, которые утверждали, что художественное взаимодействие с византийским наследием России в конечном счё-

те стало катализатором развития осознанного модернистского движения в области изобразительного искусства.

На основе этих тем и идей во второй главе рассматривается вопрос о том, как византийское, а затем и древнерусское искусство виделось и представлялось в период 1860–1915 годов более широкой московской и петербургской публике, посещающей музеи. С этой целью в главе исследуются процессы формирования, институционализации и публичной демонстрации важнейших коллекций XIX века, а также анализируются изменения методов каталогизации и экспонирования, двигавшихся от этнографической организационной логики к искусствоведческой. Если говорить конкретнее, прослеживается отчётливое изменение в понимании произведений русско-византийского искусства: сначала в них видели просто археологические диковины, а затем – художественные шедевры в полном смысле слова. Глава завершается подробным анализом состоявшейся в 1913 году выставки древнерусского искусства, о которой многие критики и искусствоведы говорили как о «начале нового художественного сознания в России» и которая ознаменовала собой кульминацию тройного взаимодействия сил модернизма, византизма и авангардизма [Маковский 1913: 38].

Преобразование канонических русско-византийских форм на одном из важнейших перекрёстков истории составляет главную тему третьей главы, в которой рассматривается творчество Михаила Врубеля. Основной период его де-

тельности пришёлся на конец XIX века, и он считал, что русско-византийское искусство является важным предшественником народной антиреалистической, протоабстрактной живописной традиции, предвосхищающей его собственные модернистские инновации. Порывая с принципом фотографической точности, присущим господствующей реалистической школе, Врубель подчёркивал материальность краски и плоскость холста, создавая характерный для модернизма визуальный эффект, близкий к Полю Сезанну. Также в данной главе речь пойдёт о том, каким образом произошедшее в конце 1880-х – начале 1890-х годов изменение иконографии у Врубеля выражало характерный для состояния *fin de siècle* специфический опыт духовного нездоровья и неустойчивости личности перед лицом религиозного кризиса, вызванного всеобъемлющей секуляризацией. Завершает главу изучение разнообразных работ, в которых более поздняя художественная критика левого толка «назначала» Врубеля мифическим предшественником советского авангардного проекта, заявляя, что он не только предвосхитил, но и сделал возможными многие формальные и концептуальные новшества XX века.

В последних двух главах рассматривается основополагающее и устойчивое влияние русско-византийского возрождения на творческую продукцию художников, вошедших в канон XX столетия. В главе четвертой прослеживается зарождение у Кандинского интереса к искусству иконы накануне

не его перехода к беспредметности. В результате подробного анализа нескольких его картин, написанных в начале 1910-х годов, наряду со сложной философией иконы, которую исповедовал его современник и коллега по ВХУТЕМАСу и РАХН Павел Флоренский, в этой главе предлагается новый взгляд на художественную эволюцию Кандинского⁶. Учитывая его известное определение нового духовного искусства, выразившегося в форме абстракции, и поместив это искусство в область православной теологии и эстетики, книга «Икона и квадрат» предлагает совершенно новый комплекс ещё не исследованных возможностей для интерпретации его творчества. Точнее, теоретические взгляды Кандинского на искусство рассматриваются в ней в контексте нового религиозного пыла, в полной мере выраженного в сборнике «Вехи» 1909 года, исповедующего твёрдую приверженность прогрессивному христианскому гуманизму – в противоположность кризису духовности, обозначившемуся на рубеже веков [Бердяев и др. 1909].

Завершается книга анализом прошедшей в Санкт-Петербурге «Последней футуристической выставки картин “0,10”», где Малевич и Татлин представили свои конкурирующие друг с другом версии авангардного «нового реализма», который, с моей точки зрения, опирался на уни-

⁶ ВХУТЕМАС – это советская аббревиатура, обозначающая московские Высшие художественно-технические мастерские, а РАХН – сокращенное название Российской академии художественных наук, которая находилась также в Москве.

кальный онтологический статус иконы как «представления», а не «воспроизведения» незримой метафизической реальности. Намеренно преобразуя икону в новую абстрактную идиому, в своих «Угловых контррельефах» Татлин вводит новую феноменологию произведения искусства через приятие «реального пространства», тогда как Малевич в «Чёрном квадрате» реализовал мощную и прочную иконичность, за счёт которой он стал «сам священным образом в рамках модернистского канона» [Fer 1997: 7]. Исследователи неоднократно отмечали в произведениях Татлина и Малевича переключки с иконой, однако такие переключки до сих пор не рассматривались в контексте всего долгого пути русско-византийского возрождения – недостаточно изученного, но крайне важного исторического явления, привносящего новые нюансы и смыслы в понимание шедевров модернизма, созданных этими и другими великими художниками того времени. Таким образом, вписывая русско-византийское возрождение в более общую историю русского современного искусства, книга «Икона и квадрат» предлагает новую систему культурных координат для дальнейшего рассмотрения как внутренних механизмов, так и теоретических предпосылок русского модернизма, а также его значительного влияния на искусство XX века.

Глава 1

Переосмысление Византии

Возрождение, авангардизм и новая художественная критика

За прошедшие века долгие и сложные взаимоотношения России с Византией и ее культурным и художественным наследием неоднократно претерпевали различные изменения: от бурного восторга и слепого подражания до откровенного презрения и отрицания, и, наконец, повторного открытия и переосмысления. Ко второй половине XIX века в академических и художественных кругах стал зарождаться новый интерес к Византии и к русскому Средневековью, чему содействовали и выдающиеся общественные деятели, такие как князь Г. Г. Гагарин, Ф. Г. Солнцев, Н. П. Кондаков и А. В. Прахов. Соответственно, в этой главе рассматривается вопрос о том, каким образом ряд крупных искусствоведов, философов, теоретиков, художественных критиков и художников испытали на себе глубочайшее воздействие открытия этого прежде презираемого художественного наследия, что не только определило пути дальнейшего развития истории русского искусства, но, возможно, стало решающим условием для активного участия России в международном авангарде.

де.

Согласно «Повести временных лет», именно неповторимое эстетическое впечатление от византийского искусства и ритуалов заставило послов князя Владимира в Константинополе решить, что Киевская Русь должна принять в качестве своей официальной религии именно православие. Посетив литургию в Софийском соборе, они заявили:

И пришли мы в Греческую землю, и ввели нас туда, где служат они Богу своему – и не знали, на небе или на земле мы: ибо нет на земле такого зрелища и красоты такой, и не знаем, как и рассказать об этом, – знаем мы только, что пребывает там Бог с людьми и служба их лучше, чем во всех других странах [ПВЛ 1993: 97].

Позднее, после того, как в 988 году Киевская Русь обратилась в православие, она стала одним из крупнейших центров монументального искусства и архитектуры, причем новые традиции были очевидным образом основаны на византийских образцах. На протяжении XII–XIII столетий ремесленные мастерские процветали в таких городах, как Киев, Новгород, Псков, Владимир, Суздаль и Москва, где ежедневно создавались разнообразные иконы, иллюминированные рукописи и изделия из металлов. Однако к последним десятилетиям XVIII века это богатое художественное наследие Средневековья лишилось былой славы и практически было предано забвению. Особенно ярким примером решительно-го разрыва с византийскими традициями стало правление

Петра Великого (1682–1725), который ориентировался на Запад. Патриаршество он заменил Священным синодом, который превратил в государственный департамент, и это значительно ослабило духовный авторитет церкви, так что в результате в вопросах эстетики мирские вкусы стали всё заметнее брать верх над религиозной догмой.

В новой, основанной Петром столице Санкт-Петербурге любимыми архитектурными стилями стали вариации на тему французского, итальянского и немецкого барокко, в то время как Императорская академия художеств, созданная в 1757 году, пропагандировала утонченный, академический стиль живописи, с опорой на западноевропейские образцы. К середине XVIII века средневековое искусство была настолько не в чести, что даже самые почитаемые древние иконы были переписаны в более натуралистичной, предметно-изобразительной манере.

Сравнительный анализ иконы Андрея Рублева (1360–1430) «Троица ветхозаветная» (рис. 1), написанной в XV веке, и более позднего варианта того же сюжета (рис. 2), созданного в XVII веке Симоном Ушаковым (1626–1686), ясно показывает, сколь радикальные изменения художественного вкуса произошли за два столетия. Там, где у Рублева мы видим ярко-синие, красные и зеленые тона, Ушаков использовал гораздо более приглушенную палитру из преимущественно мягких пастельных и бледно-охристых оттенков. Во времена Рублева иконописцы редко смешивали краски

или использовали тональные переходы. Они предпочитали задействовать единственный пигмент, затем лишь добавляя к нему акценты белилами или золотом, чтобы подчеркнуть определенные формальные элементы изображения, например складки одежды или очертания человеческих тел. Ушаков же, напротив, пытался создать впечатление объемных форм и трехмерного, иллюзорного пространства. В его варианте «Троицы» складки на одеянии ангелов тщательно проработаны для передачи трехмерности, и на место линейности и плоскостности, свойственных рублевскому изображению, здесь приходят контрастные светотеневые эффекты. Кроме того, у Ушакова лица ангелов гораздо более округлены и натуралистично проработаны с использованием тональных переходов и теней – таким образом он отходит от более строгой и стилизованной византийской манеры рублевской физиогномики.

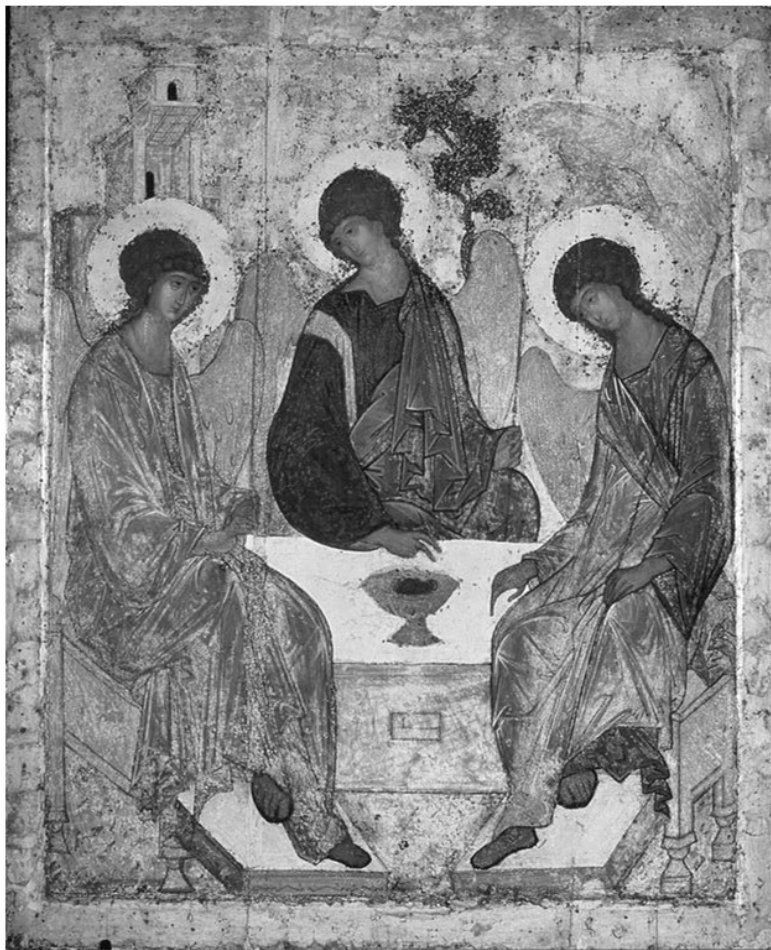


Рис. 1. Андрей Рублев. Троица ветхозаветная. 1425–1427. Дерево, темпера. 141,5 × 114 см. Происходит из Троиц-

кого собора Троице-Сергиева монастыря в Сергиевом Посаде. Хранится в Государственной Третьяковской галерее (Москва)



Рис. 2. Симон Ушаков. Троица ветхозаветная. 1671. Дерево, темпера. 126 × 90,2 см. Хранится в Государственном Русском музее (Санкт-Петербург). Ранее – в церкви Воздвижения Креста Господня в Таврическом дворце в Санкт-Петербурге

И мебель, и стоящие на столе предметы в «Троице» Ушакова также проработаны гораздо более тщательно и детально, чем у Рублева. Ножки стола и стульев, на которых сидят ангелы, изящно украшены резьбой и цветочными мотивами.

При этом белоснежная скатерть, собранная в отбрасывающие тени реалистичные складки, покрывает стол, на котором стоят различные богато украшенные золотые и серебряные сосуды. Создается впечатление, что Ушаков рад был возможности запечатлеть самые разные текстуры и бликующие металлические поверхности и тем самым продемонстрировать свое художественное мастерство.

Даже в выборе фоновых мотивов Ушаков радикально отходит от средневекового образца и вместо скромного здания в верхнем левом углу, как у Рублева, помещает там импозантную классическую триумфальную арку с колоннами коринфского ордера. Сквозь арку просматривается еще одно сооружение греко-римского типа, напоминающее римскую католическую базилику, увенчанную сияющим золотым куполом. Этот архитектурный ансамбль не только вводит в изображение перспективное отдаление и глубину, на

которые нет и намек в иконе Рублева, но также служит обрамляющим элементом для центральной сцены, расположенной на первом плане, выделению которой способствует и стратегическое решение о включении в композицию с противоположной, правой стороны крупного дерева, которое рифмуется с архитектурными мотивами и дополняет их. Такие шаблонные методы обрамления часто встречаются у европейских художников эпохи барокко, например у Никола Пуссена (1594–1665) и Клода Лоррена (1600–1682), непосредственных современников Ушакова. Члены царской семьи, а также русские аристократы с жадностью скупали поэтические пейзажи этих мастеров для своих коллекций на протяжении всей эпохи Просвещения. Несмотря на то что Ушаков скопировал композицию Рублева, изобразив трех ангелов, сидящих вокруг стола, роскошные детали и новаторские изобразительные приемы, которые он вводит в свой вариант «Троицы», с очевидностью говорят о его знакомстве со стилями итальянского ренессанса и барокко, которым он несомненно подражал. Неудивительно, что некоторые представители консервативно настроенного духовенства, в том числе протопоп Аввакум, осуждали его за излишнее насаждение западных норм и идеалов, за «неподобные образы» «толстоты плотской» [Аввакум 1934: 209–214].

Русская церковная архитектура того времени также искала вдохновения у Западной Европы, особенно у Италии и Франции. Так, например, Казанский собор в Санкт-Пе-

тербурге, строившийся с 1801 по 1818 год, сочетает в себе элементы итальянского барокко и французского неоклассицизма. Этот собор был спроектирован А. Н. Воронихиным (1759–1814) и представляет собой импозантное здание с куполом, более 71,5 метра в высоту, с затейливой полуциркульной колоннадой, включающей 136 колонн из пудожского камня⁷. Считается, что Воронихин ориентировался на базилику Святого Петра в Риме, и, хотя Казанский собор был построен специально для хранения древнерусской Казанской иконы Божьей Матери, в архитектурном плане он радикально отошел от своих русско-византийских предшественников и был устроен по образцу католической базилики с центральным проходом и тремя нефами [Толмачева 2004: 85]. Главный вход в собор был создан по образцу греческого храма с классическим антаблементом, карнизом и треугольным фронтоном. А главные двери были скопированы с бронзовых дверей баптистерия Санта-Мария-дель-Фьоре во Флоренции, выполненных Лоренцо Гиберти, и отлиты В. П. Екимовым (1758–1837), одним из лучших мастеров литейного дела в Санкт-Петербургской Императорской академии художеств.

И внешний, и внутренний декор собора имеет мало общего с православными каноническими традициями. Хорошо известно, что существующий в православной церкви за-

⁷ Мои основные источники в данном случае: [Красноцветов 2001; Шурыгин 1964; Аплаксин 1911].

прет на «телесность» и «истуканов» препятствует использованию каких-либо трехмерных скульптурных изображений, особенно если они несут в себе ассоциации эллинистические или с языческими идолами. Соответственно, декор православной церкви был строго ограничен иконами, мозаиками и фресками. Вопреки этому фасад Казанского собора украшают 14 скульптурных рельефов с библейскими сценами, выполненные академическими скульпторами И. П. Мартосом (1754–1835), И. П. Прокофьевым (1758–1828), Ф. Г. Гордеевым (1744–1810), С. С. Пименовым (1784–1833), В. И. Демут-Малиновским (1779–1846) и Ж.-Д. Рашеттом (1744–1809). Кроме того, с северной стороны собора расположены четыре пилястра с отдельно стоящими бронзовыми скульптурами, изображающими русских святых князей Владимира и Александра Невского, работы скульптора Пименова, а также скульптуры святого Иоанна Крестителя и апостола Андрея, Мартоса и Демут-Малиновского соответственно.

Интерьер собора также украшен статуями, барельефами, скульптурными фризами, и все эти элементы в большей степени отражают пристрастие того времени к неоклассическому стилю, нежели приверженность православному художественному канону.



Рис. 3. В. Л. Боровиковский. Святая Екатерина. 1804–1809. Прессованный картон, масло. 176 × 91 см. Государственный Русский музей (Санкт-Петербург). Ранее – Казанский собор (Санкт-Петербург)

Наконец, стены Казанского собора покрывают не монументальные фрески и мозаики, характерные для византийской традиции, а масштабные живописные полотна, созданные виднейшими художниками – членами Санкт-Петербургской Императорской академии художеств, такими как В. Л. Боровиковский (1757–1825), В. К. Шебуев (1777–1855), Ф. А. Бруни (1801–1875), Г. И. Угрюмов (1764–1823), О. А. Кипренский (1782–1836) и К. П. Брюллов (1799–1852).

Эти работы выполнены в изысканном академическом стиле и более соответствуют эстетике религиозной живописи постренессансной эпохи, которая преобладала тогда в европейских художественных академиях, чем традиционным аскетическим формам православной иконописи. Так, например, изображение святой Екатерины (1804–1809) (рис. 3) у Боровиковского имеет больше общего с его же портретами русских царей и аристократии, чем с византийской иконой. Святая Екатерина, изображенная в трехмерном иллюзионистическом пространстве, представлена стоящей перед египетской пирамидой, а дальний план заполняет толпа зевак, уходящая вглубь картины – в скудно освещенный вечерний пейзаж. Святая Екатерина с богато украшенной короной

на голове облачена в роскошное одеяние, подбитое мехом, расшитое жемчугом и самоцветами; она устремляет тоскующий, задумчивый взгляд в небеса, где прямо над ее головой расступились легкие облака, и из них полукругом выступил хор херувимов, образуя подобие нимба. Благодаря пристальному вниманию Боровиковского к различным текстурам и поверхностям одеяния святой Екатерины, а также благодаря тому, что он столь натуралистично моделирует формы, передает богатое разнообразие тональностей, таинственность освещения, глубину теней, его картина стала одной из вершин русской академической живописи и при этом ознаменовала собой радикальный отход от традиционной иконографии этой святой.

Подобным же образом и Карл Брюллов создал для центральной части бокового алтаря этого собора картину на сюжет успения Богородицы (1836–1842) (рис. 4) в стиле, близком традиции европейского барокко.



Рис. 4. Карл Брюллов. Вознесение Богородицы. 1836–1842. Холст, масло. 568 × 286 см. Государственный Русский музей (Санкт-Петербург). Ранее – Казанский собор (Санкт-Петербург)

Брюллов написал этот холст вскоре после своего возвращения из Италии, где он прожил более десяти лет, и тут очень заметно влияние религиозной живописи итальянских мастеров, таких как Гвидо Рени, Аннибале Карраччи и Карло Маратта. Богоматерь представлена стоящей на плотных, объемных облаках, ее одежда и покров развеваются по ветру, между тем как два ангела и группа пухлых херувимов возносят ее на небо, где ее приветствует большой хор поющих и молящихся ангелов. Круг света, сияющий за ее головой, подчеркивает ее божественную природу, а еще два херувима в самом верху раздвигают небеса в стороны, как две занавеси. Богатая палитра, глубокие тени и театральное освещение, а также развевающиеся ткани и волнистые линии – всё это служит углублению драматического эффекта всей сцены. Иллюзорный барьер у нижнего края картины, через который прямо на зрителя словно вываливаются херувимы, служит дальнейшему усилению иллюзионистического эффекта изображения за счет сознательного размывания границы между пространством картины и реальностью. Традиционные византийские изображения успения Богородицы, известные в православии также под греческим назва-

нием «Koimesis», напротив, обычно представляют Богоматерь распростертой на смертном одре, в окружении двенадцати апостолов, которые в разной степени охвачены горем, как, например, в Успении из Кипрской церкви XII века Панагии Форвиотиссы. В этой фреске Христос показан принимающим на руки душу своей матери, представленную в виде спеленатого младенца, а двое ангелов спускаются с небес, чтобы вознести душу Богоматери к Богу. Увидев картину Брюллова, славянофил Ф. В. Чижов даже задался таким вопросом:

В самом деле, неужели кто-нибудь может принять за образ картину Брюллова – Вознесения Божией Матери, празднуемого нашею Православною Церковью под именем и значением Успения Божией Матери... Пред образом мы молимся лику Владычицы... пред Вознесением Брюллова, простите, но согласитесь, что истинно думаем о полной, прекрасной женщине и... тем, что должно бы призывать к молитве, уничтожаем святую молитву [Чижов 1846: 118].

Даже на Царских вратах, которые символически выполняют функцию входа в самую священную часть храма, вместо традиционных православных икон помещены станковые картины Боровиковского с изображениями Христа, Богоматери и евангелистов. Как и «Святая Екатерина», эти работы выполнены в академическом стиле, фигуры представлены в ракурсе три четверти и помещены в трехмерное иллю-

зионистическое пространство. Несмотря на то что это безусловные шедевры живописи, впоследствии их критиковали такие мыслители, как П. А. Флоренский и Л. А. Успенский, считавшие, подобно Чижову, сомнительной их принадлежность к числу православных икон: они полагали, что натурализм изображения не соответствует символическому, онтологическому статусу иконы как таинственного образа Божественной сущности [Успенский 1997: 515–518]. Кроме того, критики тех времен нередко приравнивали обмирщение иконописных образов к общему упадку религиозности, общественных нравов, православной соборности и духовности, причину которого они видели в повсеместной модернизации. Таким образом, споры о месте и функциях натурализма в создании священных образов выходили далеко за пределы эстетической области и затрагивали более общие вопросы о разложении нации, о дезинтеграции и духовном упадке (эти темы подробнее рассматриваются в заключительной части настоящей главы)⁸.

Одна из главных причин преобладания в конструкции и декоре Казанского собора начала XIX века неоклассической эстетики в ущерб эстетике средневековой состоит в широком распространении представления о том, что византийская художественная культура была грубой, примитивной

⁸ Подробный анализ тех многочисленных трудностей, с которыми православной церкви пришлось столкнуться в России предреволюционного времени, см. в [Shevzov 2007].

и подражания недостойной. В самом деле, в русском интеллектуальном дискурсе XVIII и начала XIX столетия господствовали идеи выдающихся мыслителей эпохи Просвещения, таких как Вольтер, Монтескье и Дидро, и под их влиянием в обществе складывалось ироническое отношение к Византии – а заодно и к средневековому прошлому самой России. В 1734 году Монтескье объявил, что «история Греческой империи... есть не что иное, как непрерывная цепь возмущений, мятежей и предательств», а Вольтер утверждал, что «ее недостойный сборник содержит лишь декламацию и чудеса и является позором человеческого ума» [Монтескье 2002: 373; Voltaire 1829: 54]. Гегель в своих «Лекциях по философии истории» высказался о Византийском государстве следующим образом:

...оно представляет отвратительную картину слабости, причем жалкие и даже нелепые страсти не допускали появления великих мыслей, дел и личностей. Восстания полководцев, свержение императоров полководцами или интригами придворных, умерщвление императоров их собственными супругами или сыновьями путем отравления или иными способами, бесстыдство женщин, предававшихся всевозможным порокам, – таковы те сцены, которые изображает нам здесь история... [Гегель 1993: 357].

Однако самым значительным текстом, формировавшим мнение общественности о Византийской империи, стала

весьма популярная «История упадка и разрушения Римской империи» Эдуарда Гиббона, опубликованная в 1776 году и на несколько десятилетий ставшая самым авторитетным источником сведений о Византии. На русский язык ее впервые перевел В. Н. Неведомский в 1883 году, однако к первым десятилетиям XIX века она была уже хорошо известна русским интеллектуалам благодаря французскому переводу, выполненному в 1788–1790 годах Леклерком де Сет-Шеном⁹. В самом деле, даже в начале 1900-х годов такие исследователи, как знаменитый византолог Н. П. Кондаков, еще говорили о «тенденциозных нападках» Гиббона [Кондаков 2006: 30] и его «предвзятых взглядах» на Византию [Кондаков 1904: 45], а значит, для русской публики труд Гиббона все еще представлял собой важный источник по византийской истории и культуре. У Гиббона Византия показана как отсталая азиатская деспотия, полностью лишенная всех положительных качеств латинского Запада и не оставившая наследникам ничего такого, что было бы достойно

⁹ Н. М. Карамзин: «Больно, но должно по справедливости сказать, что у нас до сего времени нет хорошей российской истории, то есть писанной с философским умом, с критикою, с благородным красноречием. Тацит, Юм, Робертсон, Гиббон – вот образцы!» [Карамзин 2013: 582]. См. также в «Евгении Онегине» А. С. Пушкина: «Стал вновь читать он без разбора. / Прочел он Гиббона, Руссо, / Манзони, Гердера, Шамфора, / Madame de Stael, Биша, Тиссо, // Прочел скептического Бея, / Прочел творенья Фонтенеля, / Прочел из наших кой-кого, / Не отвергая ничего: / И альманахи, и журналы, / Где поученья нам твердят, / Где нынче так меня бранят / И где такие мадригалы / Себе встречал я иногда: / *Е sempre bene, господа*» (гл. VIII, с. XXXV) [Пушкин 1954: 153].

восхищения и подражания. В описании самого знаменитого памятника архитектуры в Константинополе, собора Святой Софии, у Гиббона сквозит лишь одно чувство – презрение: «На зрителя производит неприятное впечатление несимметричность его полукуполов и идущих откосом сводов; западному фасаду... недостает простоты и великолепия <...> ...Как глупо это искусство и как ничтожна эта работа...» [Гиббон 2008: 364–367]. Даже в тех случаях, когда в России XVIII столетия художники обращались к византийским памятникам, они делали это по причинам политическим или идеологическим и, парадоксальным образом, переосмысливали их с опорой на классические или ренессансные прототипы, поскольку византийские образцы считались эстетически менее достойными¹⁰. Так, например, Софийский собор (1782) в Царском Селе под Петербургом был задуман как миниатюрная копия Святой Софии Константинопольской, однако на самом деле в основе проекта Чарльза Каммерона в большей мере лежали базилика Максенция, а также Пантеон и другие римские памятники, нежели византийский оригинал. Как отмечает Антони Катлер,

внутренний четырехугольник с небольшими нишами напрямую восходит к архитектуре римских терм... С другой стороны, внешнее убранство обнаруживает такие несоответствия, как колонны и пилястры тосканского ордера... и при этом неоклассическая

¹⁰ Подробнее о Софийском соборе см. [Cutler 1992].

лепнина, акротерии и розетки, —

все эти архитектурные особенности были совершенно чужды византийским памятникам, однако в глазах зрителей XVIII века служили «улучшению» византийского стиля [Cutler 1992: 893]. Софийский собор, возведенный под непосредственным руководством Екатерины II, должен был послужить утверждению территориальных притязаний России на Константинополь после первой Русско-турецкой войны (1768–1774), целью которой было воссоздание греческой империи с Екатериной во главе. Лишь в середине XIX века внук Екатерины Николай I поставит реальные византийские образцы на службу своей захватнической политике.

В самом деле, свойственное Гиббону и прочим авторам эпохи Просвещения презрительное отношение к консервативной и религиозной Византийской империи возымело столь продолжительное воздействие на восприятие российской публикой ее собственного византийского наследия, что выдающиеся мыслители и философы XIX века, такие как А. И. Герцен (1812–1870) и П. Я. Чаадаев (1794–1856), возлагали на византийское прошлое вину за все политические и исторические недуги России. В 1829 году Чаадаев писал:

По воле роковой судьбы мы обратились за нравственным учением, которое должно было нас воспитать, к растленной Византии, к предмету глубокого презрения этих народов. <...> Выделенные по странной воле судьбы из всеобщего движения

человечества, не восприняли мы и традиционных идей человеческого рода [Чаадаев 1991: 231].

Почти двумя десятилетиями позднее Герцен выразил столь же негативное отношение к Византии:

Древняя Греция изжила свою жизнь, когда римское владычество накрыло ее и спасло, как лава и пепел спасли Помпею и Геркуланум. Византийский период поднял гробовую крышу, и мертвый остался мертвым, им завладели попы и монахи, как всякой могилой, им распоряжались евнухи, совершенно на месте как представители бесплодности. <...> Византия могла жить, но делать ей было нечего; а историю вообще только народы и занимают, пока они на сцене, то есть пока они что-нибудь делают [Герцен 1987: 409].

Лишь в середине XIX столетия это устоявшееся отрицательное отношение к византийской истории, искусству и культуре стало меняться как в Европе, так и в России.

С Востока на Запад: византийское возрождение в Европе

Как убедительно показали Роберт Нельсон и Дж. Б. Баллен, в середине XIX века во всей Западной Европе происходил устойчивый рост общественного интереса к Византии [Nelson 2004; Bullen 2003]. С расцветом романтического движения ценности Просвещения все чаще стали подвергаться пересмотру в пользу иных источников знания, особенно связанных с Востоком и со средневековым прошлым. Византия как воплощение «восточного Средневековья» стала наконец привлекать серьёзное внимание. Сочувственные описания венецо-византийской архитектуры в знаменитой книге Джона Раскина 1851–1853 годов «Камни Венеции» вызвали в Англии поворот в сторону положительного восприятия византийской истории и культурного наследия. Тогда же Георг Финлей выпустил свой двухтомник «История Византийской империи» (1853), а в предшествующие этому годы в английской печати появились два важных исследования, посвященных византийскому искусству и архитектуре: «Очерки истории христианского искусства» (1847) лорда Линдси и «История архитектуры» (1849) Эдуарда Фримана. Во Франции архитектор Андре Кушо напечатал книгу «Подборка византийских церквей в Греции» («Choix d'églises byzantines en Grèce», 1841) – одну из первых посвящен-

ных исключительно византийской архитектуре. В 1845 году Адольф Дидрон и Поль Дюран совместно опубликовали «Наставление в живописном искусстве» Дионисия Фурноаграфиота со множеством иллюстраций, изображающих ряд важнейших византийских церквей, – эта книга оставалась одним из основных источников информации о византийской живописи на протяжении всей второй половины XIX века [Nelson 2004: 6]. В 1851 году археолог и историк Феликс де Верней выпустил еще одно важнейшее исследование византийской архитектуры, в котором утверждалось, что церковная архитектура Франции очень многим обязана византийским образцам [Verneilh 1851]. Наконец, в Германии благодаря публикации в 1854 году книги Вильгельма Зальцберга «Древнехристианская архитектура в Константинополе V–XII веков» («Alt-christliche Baudenkmale von Constantinopel vom V. bis XII. Jahrhundert») впервые были представлены византийские мозаики Святой Софии Константинопольской, обнаруженные в 1847 и 1849 годах в Константинополе братьями Фоссати.

Однако, несмотря на возрастающий интерес к Византии, многие европейские ученые и широкая публика по-прежнему видели в Византийской империи воплощение варварства и Востока – «чужака», чье «примитивное» искусство и архитектура стояли на более низкой ступени развития, нежели более изысканные и сложные формы готического стиля¹¹.

¹¹ Углубленный разбор этих взглядов см. в [Taroutina 2016].

Так, например, Раскин связывал применение полихромии в византийской архитектуре с некой вневременной «восточной» тенденцией [Ruskin 1853: 92], тогда как Эдуард Фриман в «Истории архитектуры» отметил следующее:

Как особая форма искусства [византийское искусство] не может претендовать на равенство с западноевропейским. <...> ...Нам не придется здесь говорить о греках и римлянах, кельтах и тевтонцах... Это характер твердый, сдержанный и неизменный: не персидский и не арабский, даже не кавказский и не монгольский; он не древний, не современный, не средневековый; но обозначается словом, независимым от эпохи и расы, – он *восточный* [Freeman 1849: 164–165].

Согласно Фриману, византийские памятники практически не изменялись со времен прототипов V–VI веков на протяжении четырнадцати столетий, на основании чего он заключил, что «постройки, и по сей день возводимые магометанами в Индии, демонстрируют гораздо меньше отклонений от типа Святой Софии, чем существует различий между базиликой Святого Климента и собором в Старом Саруме» [Freeman 1849: 165–166]. Иными словами, в Византии видели особую, иную цивилизацию, для которой были характерны статика и догматизм – в противовес прогрессивной, постоянно развивающейся художественной культуре Западной Европы.

Такое понимание (или, скорее, непонимание) Византии сохранялось вплоть до конца XIX века, о чем свидетельствует уничижительное описание, данное Уильямом Эдуардом Хартполом Леки, по словам которого Византийская империя представляет собой «самую презренную и низшую форму, какую когда-либо принимала цивилизация... полностью лишенную каких-либо видов и признаков величия» [Lesky 1870: 13–14]. Написанная Леки «История европейской морали от Августа до Шарлеманя» была издана в 1870 году, однако в ней все еще слышатся отголоски просветительской критики Вольтера и Монтескье, представлявших Византию примитивной и порочной восточной деспотией. В самом деле, живописные полотна, подобные картине Жан-Жозефа Бенжамена-Констана «Императрица Феодора в Колизее» (1889) (рис. 5), точно передают эти представления. Правительница Византии представлена в образе сонной декадентской принцессы, которая наслаждается варварским развлечением. На среднем плане с правой стороны картины тигр склонился над двумя распростертыми и неподвижными человеческими телами. Такая трагическая судьба бывала обычно уготована христианским мученикам в Древнем Риме на заре христианства. Однако в VI веке, когда у власти находились Юстиниан и Феодора, подобная сцена была бы немыслима. Феодора могла в лучшем случае посетить гонки колесниц на константинопольском ипподроме, но гладиаторские бои, как и бои животных, были запрещены еще

при Константине I, видевшем в них пережитки язычества, несовместимые с христианской доктриной. Тем не менее на полотне Бенжамена-Констана бесчеловечные обычаи, свойственные культуре, которую обычно считали цивилизованной и высокоорганизованной, – древнеримской, – без стеснения приписаны Византии, которая стала вполне правдоподобной декорацией для столь варварских ритуалов.



Рис. 5. Жан-Жозеф Бенжамен-Констан. Императрица Федора в Колизее. 1889. Холст, масло. 157,48 × 133,35 см. Частная коллекция

Визуальная риторика этой картины также способствует успешному переносу нарратива. Например, струящаяся алая ткань за спиной императрицы и общая палитра с преобладанием красного подчеркивают кровавую сцену, развернувшуюся на арене, а спокойное и безмятежное выражение лица Феодоры выдает ее жестокий, развращенный нрав, поскольку она с безразличием смотрит на человеческие страдания. Работа Бенжамена-Констана, этот триумф лощенного академического искусства, эксплуатирует все обычные стереотипы живописи ориентализма. Эротизированная, полулежащая Феодора, в окружении ярких цветов, пышных мехов и роскошных тканей, заставляет вспомнить популярные изображения одалисок в гареме. Широкий диапазон глубоких, богатых оттенков пунцового, каштанового, охры, красно-коричневого и мерцающей позолоты создает настоящий пир цвета. Между тем роскошные текстуры мраморной колонны, бархатных драпировок, мехового покрывала и шелковых одеяний Феодоры – всё это делает образы соблазнительно-тактильными, что еще более усугубляется нежной, гладкой, змееподобной фигурой императрицы, чью шелковистую персиковую кожу оттеняют переливающиеся самоцветы. Сталкивая декаданс с варварством, эта картина обольщает / соблазняет зрителя и тематически, и стилистически. Полностью отвергая историческую точность, Бенжамен-Констан создал чисто фантастический образ – далекий

и чуждый мир необузданной роскоши, жестокости и разврата.

Другое полотно, созданное в том же году, но русским художником, представляет совершенно иной взгляд на Византию. На картине В. С. Смирнова «Утренний выход византийской царицы к гробницам своих предков» (1889) (цв. илл. 1) императрица представлена как правительница добродетельная и скромная.

Ее день начинается с того, что она выражает уважение своим предкам, и при дворе ее процветают порядок, умеренность и уважение к традициям. В отличие от Бенжамена-Констана, Смирнов выбрал в качестве антуража для своего сюжета подлинный памятник раннего христианства – мавзолей Галлы Плацидии в Равенне. Учитывая характер мероприятия, совершенно логично, что действие происходит в известном древнем мавзолее. Однако, как уже мною обсуждалось в другом издании, анализ пространственной структуры и декора мавзолея свидетельствует о том, что Смирнов приложил большие усилия, чтобы добиться в своем изображении археологической точности [Taroutina 2016]. Во время своего пребывания в Италии в 1884–1887 годах художник сделал множество эскизов и набросков с памятников византийского искусства и архитектуры, которые затем использовал в своих картинах¹². Например, в арочном проеме прямо

¹² В 1884 году Санкт-Петербургская Императорская академия художеств наградила Смирнова поездкой в Италию, где в качестве пенсионера академии он

над головами византийских придворных узнается образ святого Лаврентия из мавзолея Галлы Плацидии: святой представлен стоящим возле железной решетки с пылающими угольями, где он принял муки. Над ним видны ноги двух апостолов и два белых голубя возле источника жизни. Эти изображения представляют собой практически точные копии оригинальных византийских мозаик, украшающих стены мавзолея Галлы Плацидии. Чтобы добиться абсолютного сходства с оригиналом, Смирнов самым скрупулезным образом воспроизвел даже отдельные мозаические изразцы с помощью масляных красок.

Византийские придворные на картине Смирнова также радикальным образом отличаются от Феодоры Бенжаме-на-Констана. Они представлены стоящими, в длинных одеяниях, с благоговейно склоненными головами, в строгих, почтительных позах и не имеют ничего общего с томной и праздной Феодорой. Сама же императрица облачена в порфиру, расшитую по подолу золотом – ее Смирнов скопировал непосредственно с византийской мозаики VI века, изображающей императрицу Феодору и украшающей базилику Сан-Витале в Равенне (рис. 6 и 7).

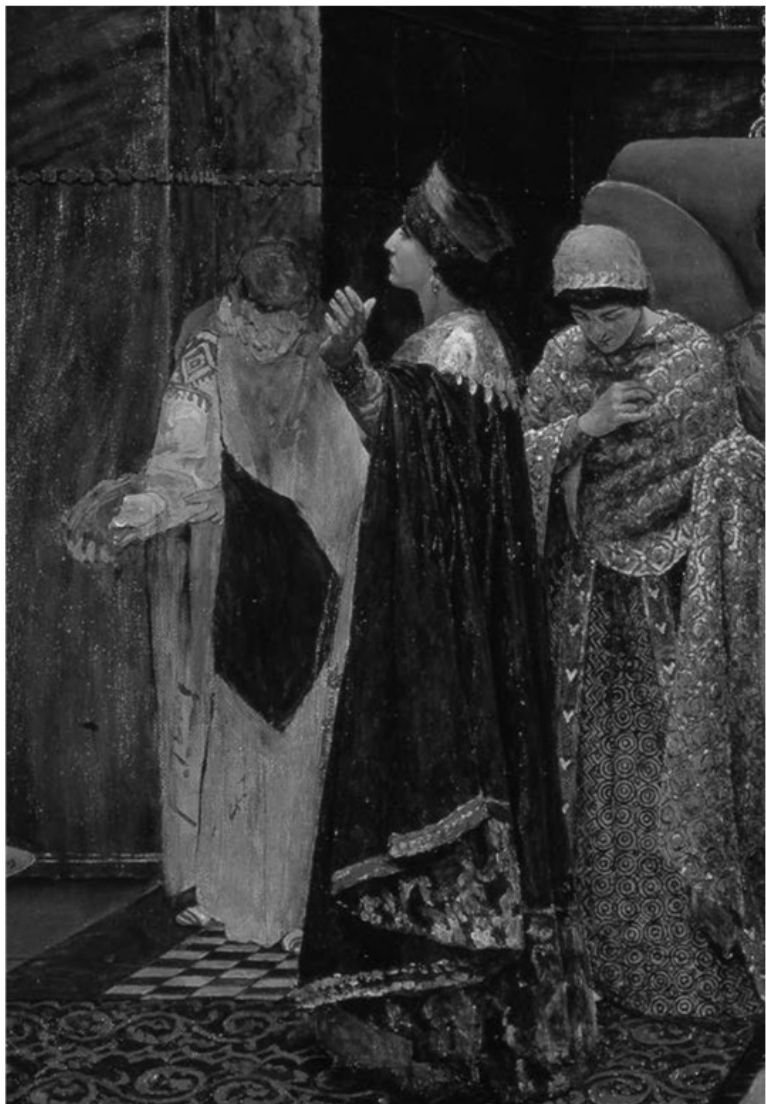


Рис. 6. В. С. Смирнов. Утренний выход византийской царицы к гробницам своих предков. 1889. Фрагмент. Государственная Третьяковская галерея (Москва)



Рис. 7. Императрица Феодора в окружении придворных.
VI в. Фрагмент. Базилика Сан-Витале (Равенна)

В названии картины Смирнова имя императрицы не упомянуто, однако, поскольку она изображена в одеянии Феодоры, нет причин сомневаться, что изображена там именно эта знаменитая византийская императрица. Кроме того, украшения, расцветка и узоры на одежде присутствующих очень похожи на те, что представлены на мозаике в базилике Сан-Витале, и это также позволяет видеть в императрице у Смирнова именно Феодору.

Образ Византии, представленный на картине Смирнова, отнюдь не варварский и не декадентский: она предстает древней цивилизацией с собственными обычаями, традициями и культурой, и художник стремится показать, что все это достойно уважения и восхищения. В противоположность фантастической, чарующей восточной атмосфере, которую воссоздает Бенжамен-Констан, у Смирнова очевидна попытка добиться предельной археологической точности и стремление воссоздать в духе реализма исторически правдоподобную сцену. Столь существенные различия в манере изображения и в тематике легко можно было бы посчитать логическим следствием несовпадения темпераментов, стилей, художественных задач разных авторов. Я, однако, полагаю, что они являются более широким отражением политики в сфере культуры, демонстрирующей явные различия между Росси-

ей и ее европейскими соседями в том, как менялось у них отношение к Византии. Пример Смирнова не единичный и не исключительный – его изображение Византии отражает представления, преобладавшие среди образованного класса в России на рубеже веков и ставшие следствием переориентации политической, интеллектуальной и культурной жизни страны.

Меняющиеся времена, меняющиеся ценности

Переоценка византийского искусства и культуры в России началась примерно в то же время, что и в Западной Европе, – в 1840–1850-е годы, – но далее развивалась по совершенно иным траекториям. В русском контексте переосмысление Византии оказалось теснейшим образом связано с распространением национализма, с ростом имперских амбиций государства, а также с возникновением «восточного вопроса»¹³. Наполеоновские войны и особенно Крымская война подтолкнули широкую прослойку русской интеллигенции к пересмотру как византийских корней России, так и ее тогдашних взаимоотношений с Западной Европой. При этом важно подчеркнуть, что даже в эпоху Просвещения некоторые отступники демонстрировали скептическое отношение к преклонению перед культурой Запада и к стремлению ее перенять¹⁴. Например, историк Н. М. Карамзин весьма негативно высказывался по поводу радикальных реформ Петра I и его стремления искоренить средневековую русско-византийскую культуру; известно его выражение: «Мы

¹³ Пол Стивенсон утверждает, что византийское возрождение в Европе невозможно изучать, не вникая во все конфликты и противоречия, связанные с так называемым «восточным вопросом». См. [Stephenson 2010].

¹⁴ См. первые две главы книги [Walicki 1975], а также [Levitt 2009].

стали гражданами мира, но перестали быть, в некоторых случаях, гражданами России» [Карамзин 2003: 723]. Точно так же и князь М. М. Щербатов неодобрительно отозвался о том, в чем усматривал признаки всеобщего нравственно-го разложения и «сластолюбия», происходящих от сближения России с Западом. Впрочем, вплоть до воцарения Николая I подобные взгляды и высказывания вытеснялись на периферию в пользу рационалистического, антиклерикального и прозападного подхода, поддерживаемого государством. Страстные критические выпады Щербатова были опубликованы лишь в середине XIX века; «...в XVIII столетии, – проницательно замечает Анджей Валицкий, – старая Россия еще недостаточно отошла в прошлое, и преимущества европеизации были слишком очевидны с точки зрения общих интересов просвещенного класса» [Walicki 1975: 22]. Однако к началу 1840-х годов активное распространение славянофильских идей спровоцировало возрастание интереса к допетровскому прошлому России. Крымская война (1853–1856), в которой противниками России оказались Великобритания, Франция и Османская империя, привела к возникновению особенно болезненного разлада в отношениях с Западной Европой и к усугублению переориентации на Восток. И в официальной политике государства, и в творческой деятельности общества политическое и культурное наследие Византии всё чаще связывалось с современной Россией. Выдающиеся мыслители-славянофилы, в том числе А. С. Хомя-

ков (1804–1869), И. В. Киреевский (1806–1856) и К. С. Аксаков (1817–1860), заявляли о том, что византийское прошлое России является скорее источником ее национальной силы, чем ее слабостью. Они считали, что именно благодаря этому византийскому наследию Россия выработала религиозную, политическую, философскую и эстетическую систему ценностей, идущую вразрез со стерильным материализмом и рационализмом западной культуры, которые привели к катастрофическим событиям Французской революции. В 1850 году историк Т. Н. Грановский (1813–1855) опубликовал красноречивую апологию Византии и призыв к началу серьезных научных исследований в области византистики:

Нужно ли говорить о важности византийской истории для нас, русских? Мы приняли от Царьграда лучшую часть народного достояния нашего, т. е. религиозные верования и начатки образования. Восточная империя ввела молодую Русь в среду христианских народов. Но кроме этих отношений, нас связывает с судьбой Византии уже то, что мы славяне. Последнее обстоятельство не было, да и не могло быть по достоинству оценено иностранными учеными. На нас лежит некоторого рода обязанность оценить явление, которому мы так многим обязаны [Грановский 1900: 378–379].

В византийской эпохе все чаще стали видеть не позорное клеймо российской истории, а период расцвета культуры и ключевой исток спасения России, оберегающий нацию

от политических и религиозных неурядиц, с которыми ассоциировалась католическая церковь, как, например, Крестовые походы, Реформация и инквизиция. В 1859 году Хомяков заявил, что «говорить о Византии с пренебрежением – значит расписываться в невежестве» [Хомяков 1900: 366]. К середине 1860-х представление о византийском Востоке как о символе варварства, невежества и отсталости стало заметно сдавать позиции новому пониманию Византии как источника истинного христианства, цивилизации и культуры. Если перефразировать высказывание философа и поэта В. С. Соловьева (1853–1900), в Византии стали видеть уже не Восток Ксеркса, а Восток Христа.

Идеологическую и культурную переоценку Византии в таком ключе стимулировала официальная политика государства, и к концу Крымской войны такая переоценка приобрела отчетливо политический оттенок. Государственная система и общественное устройство Византии, основанные на безусловном авторитете монарха в сочетании с благоговейной приверженностью православной церкви, дали Николаю I идеальный исторический пример для создания собственной идеологической формулы «Православие, самодержавие, народность»¹⁵. Соответственно этой формуле 25 марта 1841 года был издан указ, требующий, чтобы «преимущественно и по возможности сохраняем был вкус древнего

¹⁵ Эта тема подробно рассматривается в [Wortman 2006: 120–142].

Византийского Зодчества»¹⁶. Считается, что самому Николаю I византийский стиль не нравился, однако из-за политических и идеологических соображений он поощрял его использование. И. В. Штром (1823–1888), один из создателей построенного в неовизантийском духе собора Святого Владимира в Киеве, вспоминал, что Николай однажды сказал: «Терпеть не могу этого стиля, но не в пример прочим разрешаю» [Савельев 2005: 28].

Так, например, новый храм Христа Спасителя в Москве (1837–1862) был построен в очень характерном русско-византийском стиле и в этом смысле озаменовал собой радикальный отход от неоклассической модели Казанского собора, достроенного лишь за два десятилетия до закладки храма Христа Спасителя. Этот московский храм, созданный по проекту К. А. Тона, должен был напоминать Софийский собор в Константинополе – и по масштабам, и по монументальности¹⁷. В отличие от Казанского собора, он был построен по греческой модели крестово-купольного храма и увенчан пятью куполами; стилистически он напоминает Успен-

¹⁶ О сохранении при построении православных церквей вкуса древней византийской архитектуры // РГИА. Ф. 797. Оп. 11. Д. 28479. 23. 3.1841–2.5.1841. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/stilisticheskie-osobennosti-hramostroitelstva-v-1830-1870-e-gody-v-rossii-stolitsa-i-natsionalnye-okrainy/viewer> (дата обращения: 08.08.2020). Имеется в виду статья 218 «Строительного устава», которая цитируется в [Wortman 2003: 102].

¹⁷ Подробное описание истории и процесса строительства этого собора см. в [Akinsha, Kozlov 2007].

ские соборы во Владимире (1158–1161) и Москве (1475–1479). Неоклассическим портикам и колоннам Тон предпочел золоченые луковичные купола, кокошники, ажурный декор и иконы на фасаде.

Внутреннее убранство храма Христа Спасителя также должно было соответствовать русско-византийскому эстетическому канону¹⁸. Вместо скульптуры и произведений станковой живописи стены собора должны были украсить монументальные фрески на библейские сюжеты, а также сцены из раннехристианской и российской истории. Таким образом, наглядно представлялся определенный политический нарратив, согласно которому «Святая Русь» изображалась как прямой потомок и полноправная наследница Византии и раннехристианского Рима, тем самым она претендовала на роль хранителя православной веры в современном мире. Возглавляемая Христом, Богородицею и апостолами, эта версия христианской истории представлялась как воплощение некоего всеобъемлющего божественного замысла. Изначально для украшения интерьера собора были отобраны художники академической школы, такие как Ф. А. Бруни (1801–1875), А. Т. Марков (1802–1878) и П. В. Басин (1793–1877), однако созданные ими настенные росписи должны были в гораздо большей степени соответствовать православ-

¹⁸ Поскольку строительство и украшение собора продолжалось более четырех десятилетий, во время правления Александра II в проект было внесено несколько серьезных изменений, которые не соответствовали замыслу Тона и Николая I.

ному изобразительному канону, чем живопись Казанского собора¹⁹. Сам Николай настаивал на том, чтобы интерьер собора украсили фресками, написанными на восточный, а не на западный манер²⁰.

Проект живописного убранства храма Христа Спасителя свидетельствует о том, что стратегическое применение нового византийско-возрожденческого стиля, помимо легитимизации внутренней политики Николая I, имело также и важные международные последствия. Этот стиль символизировал исторические связи Константинополя и Киевской Руси, что, в свою очередь, должно было служить оправданием для захватнической политики России в Восточной и Центральной Европе. Славянофил Н. Я. Данилевский (1822–1885) в своей книге «Россия и Европа» 1869 года, которая пользовалась большой популярностью у читателей, четко сформулировал эти претензии России, утверждая, что только она имеет исключительные права на Константинополь и что ее историческая миссия состоит в восстановлении Восточной Римской империи точно так же, как франки восстановили Западную Римскую империю. Он выступал сторонником образования славянской федерации со столицей в Константи-

¹⁹ После того как Николай I скончался в 1855 году, его наследник Александр II передал заказ на выполнение работ молодому поколению художников-реалистов, так называемым передвижникам, которые выполнили фрески в более натуралистическом европейском стиле, чем изначально предполагал Николай I.

²⁰ Цит. по: [Akinsha, Kozlov 2007: 76].

нополе, под политическим руководством России, куда должны были войти славянские страны, Греция, Румыния и Венгрия [Данилевский 1889: 398–473]. В самом этом превознесении Византии крылось глубокое противоречие: в ней видели нечто отличное и обособленное от латинского «Запада» и в то же время не «Восток», не варварство, не примитив. Напротив, в российском дискурсе именно Византия, а не Римская империя становилась законной наследницей классической Греции – и, как следствие, гарантом существования классической цивилизации. После балканских восстаний (1875–1876) и Русско-турецкой войны (1877–1878) вопрос о «сохранении» византийского наследия и «освобождении» православных народов из-под османского ига стал еще более насущным, о чем свидетельствует, в частности, утверждение С. А. Жигарева, согласно которому России совершенно необходимо

помочь своим восточным единоверцам и единоплеменникам в борьбе с мусульманством за национальное и религиозное самосохранение, вывести их из турецкого порабощения и ввести в семью европейских народов, не нарушая законных интересов и прав, как остальных независимых держав Европы, так и самих турецких христиан [Жигарев 1896: 49].

Эта страстная полемика подпитывала русско-византийское возрождение в искусстве и архитектуре, и не случайно на окраинах Российской империи отдавали предпочте-

ние именно специфически византийским мотивам. Памятники в русско-византийском стиле стали появляться по всей территории Центральной Азии, Северного Кавказа, в Причерноморье, вдоль Транссибирской железнодорожной магистрали. На недавно завоеванных территориях впечатляющий размах и богатый декор таких свежестроенных соборов в русско-византийском стиле служили для местного населения наглядным напоминанием о мощи и богатстве царской России – особенно в тех регионах, где сохранялись местные традиции, например в Польше и прибалтийских провинциях, где, как отмечает Ричард Уортман, эти «новые церкви и соборы не позволяли местным жителям забыть, кто правит их землей» [Wortman 2003: 103]. Так, например, в Ревеле (Таллинне) на холме Тоомеяги (Домберге), в самой значимой части города, был построен огромный собор Святого Александра Невского (1894–1900), причем таким образом, чтобы он возвышался над многочисленными лютеранскими церквями и занимал «красивое, самое заметное место, подобающее православному храму в Российском государстве»²¹.

Кроме того, в результате побед империи на Балканах и в Центральной Азии под влияние России подпали бывшие византийские земли, а это значило, что древние византийские памятники можно было теперь изучить ближе, детальнее и дать архитекторам-ревивалистам новые образцы. Это,

²¹ По вопросу о строительстве собора в г. Ревеле, Эстляндской губернии // РГИА. Ф. 797. Оп. 91. Л. 6. Цит. по: [Wortman 2003: 110].

в свою очередь, «положило начало своего рода обратной археологии: памятники строили для того, чтобы воскресить некое невидимое национальное прошлое, особенно в тех регионах, где, как считалось, это следовало сделать в качестве предостережения и в назидание» [Wortman 2003: 110]. Таким образом, Византию все чаще рассматривали в националистическом контексте, а концепцию «восточного чужака» экстраполировали на мусульманское население Центральной Азии и Кавказа, тогда как византийскому прошлому отводилась совершенно иная сфера воображения. В Киевской Руси всё чаще стали видеть процветающий центр византийской культуры и учености, безвременно уничтоженный кровавыми монгольскими «ордами». Согласно этим представлениям, Византию все больше воспринимали как высокоразвитую цивилизацию в противовес более поздним варварским, примитивным племенам, пришедшим с Востока.

Подобные идеи получили широкое распространение еще в середине XIX века, о чем свидетельствует живописное полотно кисти Я. Ф. Капкова, написанное в 1840 году, под названием «Исцеление Митрополитом Алексеем Тайдулы, жены Чанибека, Хана Золотой Орды» (рис. 8). Согласно Никоновской летописи, в 1357 году хан Чанибек призвал митрополита Алексия в Золотую Орду, чтобы тот помолился о здравии его больной жены Тайдулы, которая страдала мучительной болезнью глаз. После исцеления татарской царицы хан наградил митрополита щедрыми дарами и «многи-

ми почестями», также были сделаны особые уступки в пользу православной церкви [ПСР 1885: 229]. Композиция Капкова, по всей видимости, основана на одной из сцен хорошо известной житийной иконы XV века, представляющей митрополита Алексия. Ее происхождение обычно связывают с мастерской знаменитого иконописца Дионисия, и вплоть до 1945 года она хранилась в Успенском соборе Московского Кремля (рис. 9) [Лазарев 1971: 66]. На иконе служанка помогает страждущей Тайдуле приподняться на кровати, а Алексей окропляет ее святой водой из чаши, которую держит один из его помощников. Несмотря на то что Капков был художником академической школы, он, кажется, использовал этот средневековый образ как первичный источник для последующего воссоздания соответствующего исторического эпизода. В целом он воспроизводит структуру и композицию иконописного образа, но вносит два значительных новшества. Во-первых, он вводит в число участников самого Чанибека и помещает его на затененный передний план картины: хан пассивно наблюдает за происходящим, сложив руки на коленях.



Рис. 8. Я. Ф. Капков. Исцеление Митрополитом Алексеем Тайдулы, жены Чанибека, Хана Золотой Орды. 1840. Холст, масло. 57 × 67 см. Государственная Третьяковская галерея (Москва)

Второе важное новшество по сравнению с иконой – помещенная в центре композиции свеча, которую держит Алексий и которая служит на картине главным источником света. Сама по себе визуальная риторика этой работы метафориче-

ски представляет ряд символических противоположностей: тьма противопоставлена свету, слепота – зрению, невежество – учености, а бессилие – действию. Митрополит Алексей, как представитель православной церкви, чудесным образом спасает язычников-монголов от «тьмы» варварства и обращает их к «свету» русско-византийской веры и цивилизации. Чанибеку остается лишь пассивно наблюдать за Алексием, пока тот своими действиями несет облегчение и спасение.

Следует отметить, что примерно в то же время, в середине XIX века, в Императорской академии художеств иконопись впервые стали рассматривать как достойный предмет изучения. Иконописный класс, устроенный деятельным князем Гагариным, был предназначен для обучения художников техническим приемам и художественным методам иконописи. До своего назначения в 1859 году на должность вице-президента академии Гагарин служил на дипломатическом посту в Европе. В конце 1820-х – начале 1830-х годов он довольно много времени провел в Константинополе и своими глазами видел там выдающиеся византийские памятники, включая Софийский собор и монастырь в Хоре [Савельев 2005: 30]. В 1840-е годы Гагарин путешествовал по Кавказу, и там его особенно восхитили средневековые армянские и грузинские храмы, так что он даже опубликовал обширный исследовательский труд, посвященный этим церквям, под заглавием «Le Caucase pittoresque», со множеством ре-

продукций своих собственных набросков и архитектурных рисунков [Gagarin 1847].

Гагарин считал, что для участия в новых масштабных архитектурных проектах, осуществляемых государством, таких как строительство Исаакиевского собора в Санкт-Петербурге (1818–1858) и храма Христа Спасителя в Москве, необходимы художники, обученные профессиональному применению методов и приемов иконописи и монументальной живописи, то есть обладающие теми навыками, которых традиционное академическое образование не давало. Соответственно, Гагарин приложил большие усилия, чтобы получить финансирование в объеме 4000 рублей ежегодно для обеспечения потребностей иконописного класса [Корнилова 2001: 193]. Одной из главных трудностей, с которыми он столкнулся в академии, стало отсутствие примеров русско-византийского искусства, подходящих для использования студентами в качестве образцов. Давно установившаяся академическая традиция обучения на основе копирования греко-римских гипсовых слепков, при которой студенты оттачивали свои навыки рисования фигуры человека, была близка и Гагарину: он считал, что иконописному классу для тех же целей необходимо обширное собрание предметов русско-византийского искусства. Для его создания Гагарин в 1856 году взялся организовать в академии музей христианских древностей и лично надзирал за приобретением средневековых византийских и русских икон, фрагментов фре-

сок и мозаик, факсимильных копий иллюминированных рукописей, а также цветных репродукций внутреннего декора целого ряда важнейших византийских и древнерусских памятников, таких как Софийский собор в Константинополе, церковь Спаса на Нередице XII века, церковь Феодора Стратилата в Новгороде и монастыри Бетания и Гелатский в Грузии.

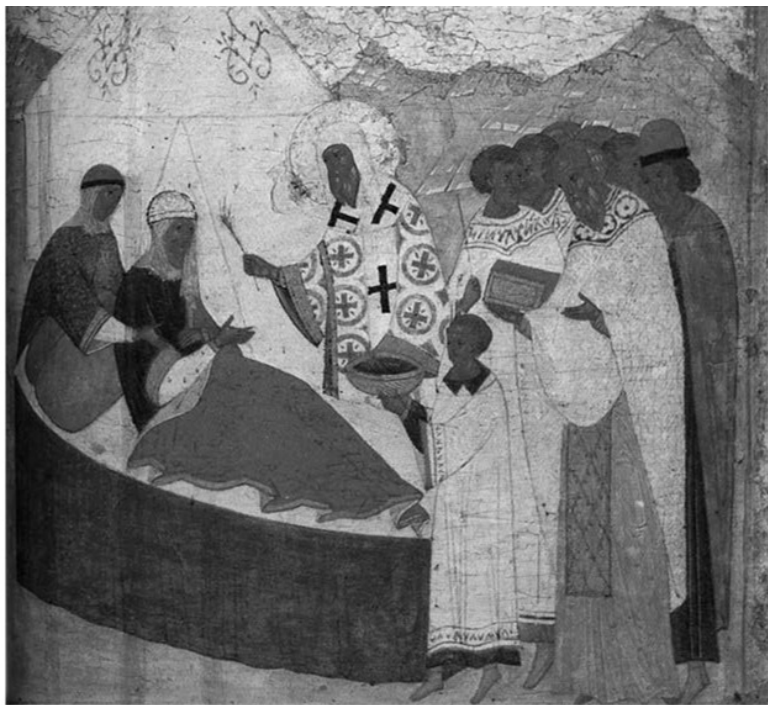


Рис. 9. Дионисий и мастерская. Митрополит Алексей исцеляет татарскую царицу Тайдулу от слепоты. Святой митрополит Алексей с житием (фрагмент). 1480. Дерево, темпера. 197 × 152 см. Государственная Третьяковская галерея (Москва)

Коллекция музея значительно пополнилась в 1860 году за счет крупного пожертвования от археолога и коллекционера П. И. Севастьянова (1811–1867). Вернувшись в Россию из экспедиции на гору Афон, длившейся 14 месяцев, Севастьянов привез с собой множество византийских предметов искусства, в том числе 150 икон XII–XIV веков, некоторое количество фрагментов фресок из монастырей Пантократор и Филофей, 200 архитектурных рисунков и 1200 репродукций икон, мозаик, фресок и иллюминированных рукописей²². В том же году музей получил еще два важных дара, благодаря которым его коллекция значительно увеличилась. Первый состоял из множества предметов прикладного искусства из новгородского Софийского собора XI века, в том числе таких редких, как софийский амвон XVI века и деревянная конная скульптура святого Георгия XV века [Плешанова, Лихачева 1985: 200]. Второй дар включал как оригинальные произведения искусства, так и факсимильные копии икон высокого качества, Царские врата и предметы

²² Подробное описание экспедиций Севастьянова на гору Афон и его коллекции византийского искусства см. в [Пятницкий 1991a].

церковного обихода из нескольких древнерусских монастырей и храмов Пскова, Новгорода и Старой Ладogi. Благодаря этим и другим пожертвованиям к концу 1860 года академический музей получил более полутора тысяч новых предметов византийского и древнерусского искусства [Шалина 2009: 10–11].

На следующий год Гагарин назначил хранителем этой коллекции В. А. Прохорова, который в 1862 году стал издавать богато иллюстрированный журнал под названием «Христианские древности и археология», где коллекция музея публиковалась и таким образом привлекала внимание широкой публики [Вздорнов 1986: 119]. Вплоть до 1898 года, когда был основан Русский музей Его Императорского Величества Александра III, академический Музей христианских древностей представлял в Санкт-Петербурге единственную крупную коллекцию древнерусского и византийского искусства (не считая коллекции Эрмитажа) и таким образом играл очень важную роль в возрождении этого искусства, даже в большей степени, чем действовавший совсем недолго иконописный класс, который закрылся в 1859 году. Сама идея создания этого класса с самого начала вызвала активный протест со стороны более консервативных членов академии, которые считали, что возврат к русско-византийским изобразительным традициям приведет к упадку художественной культуры в России [Корнилова 2001: 193]. Гагарин вспоминал, что стоит сказать коллегам о важности изу-

чения византийского искусства, как «у большого числа слушателей непременно явится улыбка пренебрежения и иронии» и «вам наговорят бездну остроумных замечаний о безобразии пропорций, об угловатости форм, о неуклюжести поз, о неловкости и дикости в композиции — и все это с гримасами, чтобы выразительнее изобразить уродливость отвергаемой живописи» [Гагарин 1856: IV–V].

Однако, несмотря на все неудачи, усилия Гагарина и Прохорова все-таки привели к тому, что в 1873 году в академии был объявлен постоянный курс лекций по истории древнерусского искусства. Читал этот курс Прохоров, а посещать его могли не только студенты и преподаватели академии, но и вольнослушатели. Помимо того что подобный курс был первым в России, в 1876 году он стал обязательным для всех студентов академии. Дополнительно, к 1870–1880-м годам появление нового поколения ученых-специалистов и профессиональных реставраторов в области русско-византийского искусства стало вызывать глубокие перемены в отношении к этому искусству как со стороны Императорской академии художеств, так и со стороны широкой публики. Знаменитый художественный критик В. В. Стасов непосредственно связывал эти перемены с деятельностью Гагарина, которая, как он считал, возымела продолжительное воздействие на процесс русско-византийского возрождения. В 1885 году Стасов писал, что

благодаря кн. Гагарину и его настойчивым

стремлениям, стали проводиться в практику «монументального» религиозного искусства такие требования и понятия, которые прежде вовсе не были у нас в ходу. Теперь стали требоваться от художника археологические, исторические, костюмные, вообще разные научные знания и подробности, о которых прежде совершенно было забываемо. Начали с изучения Византии, а кончили изучением всего русского и славянского [Стасов 1894: 434].

К концу пребывания Гагарина в должности вице-президента академии, в 1872 году, Музей христианских древностей обладал одним из обширнейших в стране собраний византийского и древнерусского искусства. Когда в 1898 году коллекцию официально передали Русскому музею Его Императорского Величества Александра III, она включала «1616 древних икон, 3346 различных деревянных предметов, 141 – резьбы, венцов, предметов церковного обихода» [Шалина 2009: 12]. Между тем решительная борьба Гагарина за сохранение древних русско-византийских памятников и за возрождение русско-византийского стиля в современной архитектуре привела к возникновению нескольких крупных реставрационных и возрожденческих проектов. Например, были отреставрированы и очищены от поздних наслоений Софийские соборы в Киеве и Новгороде, а также Успенский собор в Москве. Кроме того, в эти годы были построены в духе русско-византийского возрождения Владимирские соборы в Киеве (1862–1882), Севастопо-

ле (1862–1888) и Херсонесе (1861–1891), а также церковь Святого Димитрия Солунского (1861–1866) в Санкт-Петербурге.

Реставрация, археология и наука

Важнейшую роль в проведении реставрационных работ 1870–1880-х годов играл археолог и искусствовед А. В. Прахов. Профессор Санкт-Петербургского университета и ведущий член Императорского русского археологического общества, он инициировал целый ряд важных проектов, среди которых особого внимания заслуживают проекты по реставрации старейших в Российской империи средневековых памятников: Софийского собора, Кирилловской церкви и Михайловского Златоверхого монастыря в Киеве. В 1869–1873 годах Прахов много путешествовал по Европе, по Восточному Средиземноморью и Ближнему Востоку, посетил много стран, в том числе Францию, Германию, Италию, Грецию, Турцию, Египет, Палестину и Сирию, и всюду старался посетить как можно больше мест, связанных с историей раннего христианства. В результате этих странствий он собрал огромную коллекцию рисунков, набросков, фотографий и хромофотографий большого числа значительных раннехристианских и византийских памятников. Он был страстным любителем византийского искусства и архитектуры и предложил Императорскому русскому археологическому обществу профинансировать экспедицию с целью изучения средневековых храмов Греции, а также для копирования мозаик и фресок в Дафни, Осиос-Лукасе, Метеоре и Ми-

страсе [Вздорнов 1986: 132]. К сожалению, этот многообещающий проект так и не осуществился, а Прахов сосредоточил свое внимание на изучении и сохранении менее удаленных памятников архитектуры.

В 1880 году он выхлопотал у государства 10 000 рублей на очистку и реставрацию фресок XII века из Кирилловской церкви в Киеве; по словам Прахова, этот проект стал примером «первого крупного археологического труда, принятого в благополучное царствование Государя Императора» [Прахов 1883: 1]. При участии художников из Рисовальной школы Мурашко Прахов снял более поздние живописные слои XVII века и укрепил оригинальные средневековые фрески с помощью терпентина, воска, белой смолы и очищенного масла [Прахов 1883: 7]. Хорошо сохранившиеся фрески оставляли практически нетронутыми, тогда как сохранившиеся частично были отреставрированы с минимальными дополнениями. В тех местах, где оригинальная роспись была утрачена полностью, Прахов заказал художнику Михаилу Врубелю выполнить новую в стиле, близком к стилю оригиналов XII века (подробнее об этом стиле речь пойдет в третьей главе). Помимо реставрации фресок, Прахов также спроектировал для церкви новый иконостас. В 1884 году он обнаружил в апсиде алтаря цикл фресок XII века, представляющих житие святого Кирилла Александрийского, в честь которого эта церковь была освящена. Однако эти фрески были совершенно скрыты под барочным

иконостасом XVII века [Прахов 1883: 9]. Чтобы исправить ситуацию, Прахов предложил соорудить новое одноярусное тябло из мрамора, над которым были бы видны оригинальные фрески. Он сам создал проект нового иконостаса и заказал Врубелью написать четыре большие панельные иконы с изображениями Христа, Богоматери с Младенцем, а также святых Кирилла и Афанасия.

Два года спустя Прахов принял участие в масштабных реставрационных работах в Софийском соборе, где собственноручно открыл четыре прежде скрытые византийские мозаики, изображавшие Христа Вседержителя, архангела и апостола Павла в центральном куполе храма, а также фигуру Аарона на триумфальной арке. Кроме того, Прахов обнаружил фрески XII века с изображениями святых Адриана и Наталии Никомидийских, святых мучеников Домна и Филиппола, сцены крещения Христа, а также фреску XI века с изображением сорока севастиийских мучеников в апсиде баптистерия [Вздорнов 1986: 134]. Наконец, в 1888 году Прахову предложили очистить и отреставрировать мозаики и фрески XII века в Михайловском Златоверхом монастыре, и он согласился. Важной составляющей реставрационной работы Прахова было создание высококачественных копий всех фресок и мозаик, подлежащих восстановлению, в технике масляной живописи, в натуральную величину – этим методом он пользовался и в Киеве, и в других украинских городах, например во Владимире-Волынском и Чер-

нигове [Прахов 1883: 5]. Также он полностью задокументировал весь реставрационный процесс, фотографируя каждый этап. В 1883 году в Санкт-Петербурге, а на следующий год и в Одессе почти две сотни таких полноразмерных цветных копий были выставлены для широкой публики; к выставке был издан полный каталог с подробными описаниями всех изображений и соответствующими пояснениями [Прахов 1882].

Прахова как известного знатока русско-византийского искусства неоднократно назначали руководителем нескольких возрожденческих проектов в русско-византийском стиле из них самый значительный – создание внутреннего декора для Владимирского собора в 1885–1896 годах (рис. 10).

Для этого проекта Прахов пригласил целый ряд выдающихся современных художников из Санкт-Петербургской Императорской академии художеств, в том числе В. М. Васнецова (1848–1926), М. В. Нестерова (1862–1942), П. А. Сведомского (1849–1904) и М. А. Врубеля, а также нескольких менее известных польских и украинских художников, в том числе В. А. Котарбинского, Н. К. Пимоненко, В. Д. Замирайло, Т. А. Сафонова и С. П. Костенко²³. Прахов хотел, чтобы этот собор отражал в своем облике религиозные, этические и эстетические идеалы того времени, а потому предоставил художникам значительную степень стилистической и иконографической свободы в исполнении фресок и моза-

²³ О декоре Владимирского собора см. [Киркевич 2004: 26–177].

ик. В результате одной из ярких особенностей нового собора стало преобладание стилизованного орнамента в виде абстрактных геометрических узоров, а также замысловатых растительных и цветочных мотивов, напоминающих интернациональный стиль ар-нуво, или модерн, как его называли в России на рубеже XX века²⁴. Соответственно, как будет показано в этой книге, русско-византийское возрождение оказалось теснейшим образом связано с художественной экспрессией модернизма и с приходом новых стилей, выражающих настроения *fin de siècle*. Иными словами, каждый из таких новых возрождённых памятников становился эстетическим микрокосмом, отражающим в целом российскую реакцию на современность, сочетая в себе ностальгию, традиционализм, историзм и национализм, с одной стороны, и технологический прогресс, художественные новации и авангардную экспериментальность – с другой.

²⁴ Подробнее о взаимосвязи между ревивалистской архитектурой, иконописью и распространением стиля модерн см. [Tarasov 2001; Salmond 2000; Salmond 2001].



Рис. 10. Внутренний вид Владимирского собора в Киеве.
1862–1882

Возможно, важнейшей фигурой в истории русско-византийского возрождения стал искусствовед и археолог Н. П. Кондаков, ныне известный как один из главных зачинателей изучения византийского искусства в современной науке как в России, так и за рубежом²⁵. Он учился у знаменитого лингвиста и филолога-слависта Ф. И. Буслаева, однако вскоре обратился к еще только зарождавшейся тогда дисциплине – истории византийского искусства и занялся исследованием широкого круга художественных техник и материалов, включая фрески и мозаики, миниатюры и иконы, архитектуру и декоративно-прикладное искусство. Его докторская диссертация «История византийского искусства и иконографии по миниатюрам греческих рукописей» сначала была опубликована в 1876 году в Одессе, а затем, в 1886 году, вышло расширенное французское издание [Кондаков 1876; Kondakov 1886–1891]. В этой смелой работе была поставлена под сомнение справедливость представлений о «застывшей» и «неизменной» византийской изобразительной традиции. Автор прослеживал эволюцию стиля и иконографии в византийском искусстве на протяжении нескольких столетий. Кондаков также провёл параллели между византий-

²⁵ Мои основные источники в данном случае: [Кондаков 2002; Кызласова 2004; Кызласова 1985; Вздорнов 1986].

ским, каролингским и ренессансным искусством, утверждая, что Византия принимала участие в более широком культурном и художественном обмене, а вовсе не была изолирована и отрезана от остальных, как это было принято считать прежде. В некоторых более поздних своих публикациях, например в книге «Византийские церкви и памятники Константинополя» (1886) [Кондаков 1886: 77], Кондаков даже утверждал, что крестовые походы стимулировали обновление художественных методов на Западе, поскольку европейцы напрямую соприкоснулись с искусством и архитектурой Византии. Ученый считал, что именно благодаря этой судьбоносной встрече были посеяны семена итальянского Возрождения.

Кондаков опубликовал целый ряд новаторских работ: «Древняя архитектура Грузии» (1876), «Миниатюры греческой рукописи Псалтири IX века из собрания А. И. Хлудова в Москве» (1878), «Мозаики мечети Кахрие-Джамиси (Μονή της Χώρας) в Константинополе» (1881) и «Путешествие на Синай» (1882). Благодаря этому он получил должность профессора Санкт-Петербургского университета (1888–1897) и пост старшего хранителя Отделения Средних веков и Возрождения в Императорском Эрмитаже (1888–1893). Занимая должность хранителя, Кондаков часто имел дело с предметами византийского декоративно-прикладного искусства, и это подпитывало в нем интерес к данному виду искусства, в результате чего он создал свой знаменитый труд

1892 года о византийских эмалях, который был опубликован одновременно на французском и немецком языках [Кондаков 1892; Kondakov 1892a; Kondakov 1892b]. И в российской, и в зарубежной печати рецензии на его труды были положительные, в том числе от ведущих европейских византологов Чарльза Диля и Пола Вебера, так что международная репутация Кондакова еще более упрочилась. Он не только получил золотую медаль Императорского русского археологического общества, но также стал почетным членом Европейского археологического общества в Италии и был награжден французским орденом Почетного легиона [Савина 1991].

В те же годы Кондаков стал одним из основателей Русского археологического института в Константинополе. Задуманный в 1887 году, тот был открыт 26 февраля 1895 года [Пятницкий 1991б: 28]. Этот институт во главе с Ф. И. Успенским пользовался активной поддержкой со стороны русского посла в Константинополе А. И. Нелидова, который живо интересовался деятельностью учреждения и содействовал всем его начинаниям. Главной целью института как ведущего научного центра стало исследование искусства, архитектуры, истории и культуры Византии. За время его существования в нем была собрана обширная библиотека, осуществлялся надзор за целым рядом важных экспедиций и раскопок на всей территории Османской империи, в том числе в Болгарии, Македонии, Сирии, Палестине и на горе Афон, в результате чего в рамках института был создан

Кабинет древностей. Со временем этот кабинет постепенно расширился до масштабов небольшого музея, в коллекции которого вошли многие важные византийские артефакты и произведения искусства, в том числе икона XIV века с изображением святой Анастасии Узорешительницы и икона XVI века с горы Афон, изображающая Христа Вседержителя (обе они теперь хранятся в Эрмитаже), а также архитектурные фрагменты и рельефы из Кахрие-Джами, ипподрома и Халкопратийской церкви [Пятницкий 1991б: 31]. Институт был открыт для всех исследователей Византии, как русских, так и иностранцев, и под его патронажем были опубликованы 16 томов «Известий РАИК», где печатались статьи о новейших открытиях и достижениях института. О результатах работы института регулярно сообщалось и в издании «Византийский временник» – одном из ведущих научных журналов в области византологии, который был основан в 1894 году и выходил под эгидой Императорской академии наук. Помимо чисто исследовательской деятельности, на протяжении многих лет Русский археологический институт также активно занимался практическим сохранением и восстановлением уцелевших памятников византийской древности, которыми османские власти не интересовались на протяжении многих веков.

От Константинополя к Московии

Как отметил Стасов еще в 1885 году, первоначальный интерес специалистов и широкой публики к Византии постепенно распространился и на художественное наследие Древней Руси. Некоторые работы по изучению русского искусства появились еще в середине XIX века, например «Древности Российского государства» (1849–1853) Ф. Г. Солнцева, «Исследования о русском иконописании» (1849) И. П. Сахарова и «История русских школ иконописания до конца XVII века» (1856) Д. А. Ровинского, тем не менее это были единичные начинания отдельных энтузиастов [Солнцев 1849–1853; Сахаров 1849; Ровинский 1856]. Тщательное и систематическое изучение древнерусского искусства как особая область научных изысканий возникло лишь в конце 1880-х годов в значительной мере благодаря Кондакову и его ученикам, которых всё больше занимали черты различия и сходства между древнерусским искусством и его византийскими прототипами. В 1888–1889 годах Кондаков лично участвовал в археологических раскопках в Херсонесе и там имел возможность непосредственно ознакомиться с сохранившимися памятниками и артефактами из древнегреческих, византийских и древнерусских поселений на территории Крымского полуострова. В результате он увлекся изучением постепенной эволюции греческих и византий-

ских художественных форм и их преобразования в узнаваемую, характерную русскую иконописную традицию. Так, например, в 1888 году Кондаков опубликовал ряд небольших исследований, посвященных русско-византийским памятникам Киева и Феодосии. В годы, непосредственно предшествующие этим публикациям, Прахов впервые очистил и отреставрировал фрески и мозаики Софийского собора, Кирилловской церкви и Михайловского Златоверхого монастыря, а также организовал сопутствующие выставки полноразмерных копий этих памятников монументального искусства в Санкт-Петербурге и Одессе и тем самым привлек к ним внимание публики и специалистов, в том числе Кондакова.

К середине 1890-х годов Кондаков практически полностью сосредоточился на изучении ранневизантийского влияния на памятники и искусство Киева, Владимира, Новгорода и Пскова [Кондаков 1888а; Кондаков 1888б]. Особенно ярко эти новые интересы отразились в книге «Русские клады: Исследование древностей великокняжеского периода» (1896), а также в авторитетной шеститомной энциклопедии «Русские древности в памятниках искусства» (1889–1899), в которой соавтором Кондакова выступил граф И. И. Толстой, вице-президент Императорской академии художеств [Кондаков 1896; Кондаков, Толстой 1889–1899]. Эта энциклопедия давала чрезвычайно широкий обзор произведений искусства, созданных на территории Киевской Руси, начиная со скифского периода и заканчивая XIV ве-

ком, — это было первое всеобъемлющее историческое описание древнерусского искусства. В энциклопедию вошло более тысячи иллюстраций, а в 1891 году она была переведена на французский язык и таким образом стала доступна для более широкой аудитории в других странах [Kondakov, Tolstoy 1891].

В этом издании Кондаков приложил значительные усилия к тому, чтобы провести различие между «византийским», «русско-византийским» и чисто «русским» изобразительным искусством. Так, например, он указал на существование отчетливых художественных изменений, знаменующих собой переход от «греческих» мозаик и фресок Софии Киевской к тем, что были обнаружены в Михайловском Златоверхом монастыре: с его точки зрения, удлиненные пропорции и нарочитые позы фигур на изображениях из монастыря обнаруживают очевидный отход от более статичной и стилизованной монументальности софийских изображений. Кондаков сделал вывод о том, что эти изменения были связаны с участием русских ремесленников, которых, должно быть, привлекли к созданию внутреннего декора монастыря в помощь византийским мастерам. Кроме того, Кондаков считал, что произведения монументального искусства во Владимире, Новгороде и Пскове значительно отошли от узнаваемой византийской, или «греческой», изобразительной манеры киевских памятников и содержат чисто русские изобразительные элементы. Этот нова-

торский методологический подход к анализу и классификации русского средневекового искусства и архитектуры ознаменовал собой важное изменение по сравнению с пониманием (или, скорее, непониманием) этих памятников в начале и середине XIX века. Как указывает Ю. Р. Савельев, термины «византийский», «русско-византийский», «византо-русский» и «допетровский» применялись беспорядочно в отношении множества раннехристианских и средневековых памятников на всей территории Российской империи, при этом их индивидуальным и изобразительным особенностям не уделялось должного внимания [Савельев 2006: 36–37]. Соответственно, во многих русских изданиях XIX века термин «византийский» использовался расширительно: для описания всей средневековой архитектуры, которую нельзя было однозначно определить как «готическую» или «романскую».

Таким образом, научные изыскания Кондакова существенно способствовали возникновению нового понимания древнерусского художественного наследия и изменению оценок в академических кругах и среди широкой публики. Вслед за ним следующее поколение ученых, таких как Д. В. Айналов (1862–1939), Е. К. Редин (1863–1908), Д. К. Тренев (1867–?) и А. И. Успенский (1873–1938), стало активно интересоваться этой темой, и на рубеже XX века вышло в свет много научных трудов по искусству Древней Руси, в том числе «Киевско-Софийский собор: Исследова-

ние древней мозаической и фресковой живописи собора», «Древние памятники искусства Киева», «Иконостас Смоленского собора Московского Новодевичьего монастыря» и «История стенописи Успенского собора в Москве», а также другие [Айналов, Редин 1889; Айналов, Редин 1899; Тренев 1902; Успенский 1902]. Все эти новые публикации непосредственно способствовали созданию первых значимых государственных и частных коллекций византийского и древнерусского искусства, которые были представлены публике в рамках целого ряда выставок, отметивших собой начало новой эпохи (подробнее об этом см. в главе второй). Так, например, в 1885 году Эрмитаж приобрел обширную коллекцию А. П. Базилевского (1829–1899), в которую вошли предметы раннехристианского и византийского искусства, а в 1880-х и 1890-х годах Н. П. Лихачев (1862–1936) приступил к собиранию того, что стало впоследствии одной из крупнейших и самых значительных частных коллекций византийских и русских икон во всей Европе.

Эти коллекции и выставки не только показали богатое художественное прошлое России, но также привлекли интерес широкой общественности к проблемам сохранения и восстановления этой эстетической традиции, которая тогда считалась отмирающей. Многие оригинальные работы были утрачены в процессе вестернизации России, поэтому стало усиливаться понимание того, что сохранившиеся древние фрески и иконы необходимо срочно спасти для потом-

ков, и правительство организовало несколько проектов в области консервации и реставрации памятников. К 1890 году государство увеличило ежегодную субсидию Императорскому археологическому обществу, выделив ему 45 000 рублей вместо прежних семнадцати. Аналогичным образом в 1886 и 1888 годах правительство предоставило 25 000 рублей и дополнительную ежегодную субсидию в объеме 5000 рублей Императорскому московскому археологическому обществу [Савельев 2006: 146]. Эти средства были предназначены для поддержки целого ряда различных программ в области консервации памятников на всей территории Российской империи. К концу XIX века очень многие средневековые памятники были очищены и восстановлены, в том числе Десятинная церковь в Киеве, Успенский и Дмитриевский соборы во Владимире, церковь Спаса на Нередице, Георгиевский собор в Юрьеве-Польском, Преображенский собор Мирожского монастыря в Пскове, а также ряд других [Савельев 2006: 147]. Наконец, при Александре II государство профинансировало создание целого ряда мастерских для очистки и реставрации древних икон.

Все эти мероприятия, направленные на консервацию, дали толчок к открытию забытых произведений искусства – открытию в буквальном смысле слова, ибо только после снятия множества слоев лака и подновлений появилась возможность в полной мере оценить значимость этих произведений. Помимо восстановления старого искусства, пра-

вительство также стало содействовать изучению современных методов иконописи, которые, как считалось, развились непосредственно на основе древних. Основная идея состояла в том, что в результате наблюдения за уцелевшими кое-где современными практиками в русских деревнях и древних центрах иконописи, таких как Владимир и Новгород, можно будет хотя бы отчасти возродить эту утраченную традицию. В 1902–1903 годах в рамках такой инициативы Кондаков отправился в экспедицию по сельским районам России, с тем чтобы изучить современные методы иконописи, и был сильно обеспокоен плачевным, по его мнению, состоянием этого искусства, которое находилось на грани полного исчезновения. В результате Кондаков основал Комитет попечительства о русской иконописи²⁶. Эта организация помогала открывать школы для более качественного обучения мастеров, хранивших иконописную традицию со Средних веков, но оказавшихся теперь в условиях жёсткой конкуренции из-за появления хромолитографии – метода, позволявшего производить большое количество более дешёвых икон.

Тем не менее, несмотря на значительное влияние научной деятельности Кондакова на художественные круги Москвы и Санкт-Петербурга, сам он мало интересовался современными художественными течениями. Он практически не догадывался о связи между его трудами и зарождающимися ча-

²⁶ Подробный рассказ о возникновении и деятельности Комитета попечительства о русской иконописи см. в [Tarasov 2001].

нениями нового поколения художников-авангардистов, которые стали воспринимать русско-византийское искусство как особую форму творчества и достойную альтернативу преобладавшему в XIX веке натурализму, который исповедовала Императорская академия художеств в Санкт-Петербурге, а также Московское училище живописи, ваяния и зодчества. Кондаков был прежде всего археологом и искусствоведом, область его интересов составляли произведения византийского и русского искусства как отголоски прошлого, а не как источники вдохновения для более широкого культурного возрождения. Несмотря на то что Кондаков был очень дружен с В. В. Стасовым – чрезвычайно влиятельным критиком, выступавшим с националистических позиций, – и тот постоянно отмечал работу Кондакова в печати, сам ученый не разделял яростных призывов Стасова к художественному возрождению на основе средневековой русско-византийской традиции. Обширное научное наследие Кондакова, безусловно, содействовало тому, что византийское и древнерусское искусство заняло новое место в национальном самосознании и культуре в целом, однако сам он терпеть не мог новой «моды» на иконы, возникшей к 1910-м годам во многом благодаря его собственным трудам. Он не испытывал ничего, кроме презрения, к «эстетам» и «дилетантам», которые рвались теперь собирать огромные коллекции икон и средневекового искусства.

Кроме того, хотя Кондаков не был убежденным западни-

ком, славянофильские идеи его не слишком интересовали. Столь ценимое им византийское и древнерусское искусство было для него в первую очередь не прибежищем художественного духа нации, а скорее важнейшим хранилищем эллинистических форм, существовавших со времен Античности. Кондаков считал, что Византия, как истинная наследница Древней Греции, стала центром развития *всего* средневекового искусства – как западного, так и восточного. Таким образом, итальянское Возрождение и русская иконописная традиция вовсе не противоположны друг другу, а представляют собой две разные ветви одного византийского дерева. Более того, Кондаков не превозносил аскетизм и абстрактность русско-византийского искусства, а утверждал, что самые успешные представители этой художественной традиции были неразрывно связаны с живописью итальянского Треченто или с эллинистическими надгробными портретами. Эти утверждения вызвали яростную полемику среди представителей молодого поколения ученых и искусствоведов, которые в последующие десятилетия высказывались о его наследии крайне скептически.

Новая критика и современное искусство

Несмотря на значительные достижения в научной сфере, а также в том, что касается выставочных и реставрационных методов, многие мыслители и критики XX века все же считали, что в конце XIX столетия русско-византийскую изобразительную традицию значительно недооценивали с эстетической точки зрения. В 1923 году искусствовед Павел Муратов (1881–1950) писал следующее:

В конце XIX столетия у древнего русского искусства еще не было своего зрителя, который мог бы принять это искусство как некий специфически художественный феномен; не было своей публики, своей сочувствующей и соответствующей среды. Около 1910 года этот зритель появился, эта публика нашлась, эта среда сложилась.

Далее, несомненно имея в виду Кондакова, Муратов продолжал:

Нет оснований... обвинять русских ученых, русских археологов – всех, кто занимался русскими древностями на протяжении прошлого века, в том, что они «проглядели» величие и красоту старого русского искусства и ничего не поведали о нем Европе. На те же вещи люди прошлого века по необходимости глядели иными глазами. В своих суждениях они

прибегали к иным критериям оценки: воображению их предвносился всегда другой эстетический идеал [Муратов 2005: 28].

Эту недооценку древнерусского искусства Муратов связывал с преобладанием в XIX веке пристрастия к иллюзионистическому и натуралистическому изображению. Он утверждал, что исключительно благодаря знакомству русской публики с произведениями современного французского искусства из коллекций С. И. Щукина (1854–1936) и И. А. Морозова (1871–1921), а также тому, что публика высоко оценила эти произведения, она смогла наконец по-настоящему воспринять и надлежащим образом оценить формальную сложность и художественную глубину русско-византийских изображений: «Мане, импрессионисты, Сезанн были не только великими мастерами в своем искусстве, но и великими цивилизаторами, в смысле укрепления исторических связей европейского человечества, великими перевоспитателями нашего глаза и нашего чувства» [Муратов 2005: 27]. У Муратова параллель между русско-византийской визуальностью и современным европейским искусством возникла не случайно и не была исключением. В отличие от Кондакова и его современников, последующее поколение искусствоведов, в том числе Н. Н. Пунин (1888–1953), Н. М. Тарабукин (1889–1956), Я. А. Тугендхольд (1892–1928), И. Э. Грабарь (1871–1960), В. Марков (1877–1914) и А. В. Грищенко (1883–1977), а также многие другие, были живо озабо-

чены вопросами современного им и будущего развития русского искусства. Их интерес к древней русско-византийской традиции питали не только любознательность и общий интерес к истории, но также стремление изменить современный мир искусства. Обращаясь к собственному поколению художественных критиков и искусствоведов, Муратов напоминал им, что «работа теоретика должна... соединиться с работой искателя» [Муратов 1914а: 8].

Многие из этих мыслителей полагали, что современное русское искусство находится в состоянии кризиса и застоя, поскольку его развитие шло по трем тупиковым путям: по пути давно изжившего себя натурализма передвижников, бессмысленного декаданса мирискусников или бездумного рабского подражания французскому авангарду, – и ни один из этих путей не привел к созданию оригинальных или новаторских произведений. В 1913 году искусствовед и критик Н. Н. Пунин пессимистически заключил, что русское искусство «потеряло свое значение», что оно теперь «не нужно», оно «умерло» для большинства зрителей [Пунин 1913г: 55]. Художник А. В. Грищенко в том же духе утверждал, что миру русского искусства на тот момент были свойственны «полное бездорожье и растерянность, полное вырождение живописных форм и оторванность от подлинных идеалов русской живописи» [Грищенко 1913: 69]. По мнению Грищенко, европейское искусство «в... годы, самые темные для западного искусства», спас «новаторский гений Сезанна,

давший толчок всему новому движению Пикассо и группы кубистов» [Грищенко 1913: 7]. Однако, поскольку в России такого спасителя не нашлось, то молодым русским художникам, желающим внести значимый вклад в международное искусство модерна, оставалось лишь обратиться «к лучшему прошлому родного искусства» и встать «на широкую дорогу могучих живописных форм» [Грищенко 1913: 89].

Пунин и Тарабукин дальше развили доводы Грищенко, утверждая, что европейское искусство также находится в состоянии чудовищного упадка и движется навстречу холодно-му, рациональному и пустому формализму, так что художники готовы хвалить себя «за удачное сочетание цветовых пятен на заду изображенной проститутки» [Тарабукин 1999: 41]²⁷. Соответственно, Пунин и Тарабукин считали, что эстетическая и идейная переоценка русско-византийской традиции не только приведет к возрождению современного русского искусства, но, возможно, проложит путь для международной художественной революции:

...мы верим, что икона в своей великой и глубоко-жизненной красоте направит современное творчество по пути иных достижений, чем те, какими европейское искусство жило последние десятилетия. <...> ...мы ищем иных ценностей, иного вдохновения, иного искусства... [Пунин 1913д: 50].

²⁷ Хотя оригинальная рукопись была закончена в 1916 году, первая публикация состоялась только в 1999 году.

Как было отмечено выше, столь частые параллели между русско-византийским искусством и европейским модернизмом были не случайны и не исключительны: они были связаны с целым рядом событий, произошедших в 1910–1913 годах. Первым таким событием стал приезд в Москву Анри Матисса в октябре 1911 года. Художник остановился у своего постоянного заказчика С. И. Щукина, выдающегося коллекционера, и был очень тепло принят в высших художественных и интеллектуальных кругах Москвы. К моменту приезда Матисса и сам он, и его работы были достаточно хорошо известны в российском художественном мире. Более 30 его картин находились в московских коллекциях, из них 25 – в коллекции Щукина, которая была открыта для широкой публики начиная с 1907 года и включала в себя такие шедевры модернизма, как «Статуэтка и вазы на восточном ковре» (1908), «Красная комната» («Гармония в красном») (1908), «Испанка с бубном» (1909), «Голубая скатерть» (1909), а также панно «Танец» и «Музыка» (1910)²⁸. В 1908–1910 годах репродукции работ Матисса

²⁸ «Теперь уже достаточно хорошо известно, что Матисс приезжал в Россию осенью 1911 г. по приглашению С. И. Щукина и жил в Москве в его доме в Знаменском переулке» [Русаков 2000: 57]. «К моменту приезда Матисса в московских собраниях было, очевидно, 32–33 его работы (ныне в Эрмитаже и ГМИИ хранятся 54 картины Матисса). <...> Собрание С. И. Щукина насчитывало к осени 1911 г. 25 работ Матисса (эту цифру называют в своих статьях тех дней журналисты), среди них такие шедевры, как “Статуэтка и вазы на восточном ковре” (1908), “Красная комната” (1908), “Испанка с бубном” (1909), “Голубая скатерть” (1909), панно “Танец” и “Музыка” (1910), “Испанский” и “Севильский”

широко публиковали в различных художественных журналах, а в 1909 году в шестом выпуске журнала «Золотое руно» даже напечатали переводы из его знаменитых «Заметок живописца» [Hilton 1969–1970: 166]. Именно в этом контексте Бенуа впервые назвал Матисса византинистом, а его творчество – «византинизмом нашего времени». Бенуа подчеркнул, что мало кому из современных художников удалось при жизни достичь столь широкой известности и признания, как Матиссу, и при этом «целая школа работает в Петербурге в этом наступательном движении» [Бенуа 2006: 430–431].

Таким образом, когда Матисс приехал в Россию, он был там уже настолько знаменит, что привлек значительное внимание прессы, и его пребывание в стране было подробно отражено в таких периодических изданиях, как «Русские ведомости», «Утро России», «Раннее утро», «Против течения» и «Зеркало», равно как и в других крупнейших газетах. Особое внимание привлекали высказывания Матисса о современном искусстве и его реакция на ранневизантийские и русские иконы, которые он увидел впервые. Многократно цитировались его похвальные отзывы об эстетических свойствах икон и об их превосходстве над западной художественной традицией:

Я видел вчера коллекцию старых русских икон. Вот истинное большое искусство. Я влюблен в их трогательную простоту, которая для меня ближе

и дороже картин Фра Анджелико. В этих иконах, как мистический цветок, раскрывается душа художников, писавших их. И у них нам нужно учиться пониманию искусства [Русаков 2000: 65].

Русские и не подозревают, какими художественными богатствами они владеют, – сказал он нашему сотруднику. – Я знаком с церковным творчеством нескольких стран, и нигде мне не приходилось видеть столько выявленного чувства, мистического настроения, иногда религиозного страха...

Ваша учащаяся молодежь имеет здесь, у себя дома, несравненно лучшие образцы искусства (поскольку это касается иконной живописи), чем за границей. Французские художники должны ездить учиться в Россию. Италия в этой области дает меньше [Русаков 2000: 68].

27 октября 1911 года Матисс посетил Третьяковскую галерею и осмотрел специальную экспозицию, посвященную древней иконописи. На другой день газета «Утро России» сообщила следующее:

Вчера французский художник Генри Матисс посетил Третьяковскую галерею, где знакомился с произведениями русских иконных живописцев. <...> На французского художника картины, по-видимому, произвели большое впечатление. <...> Матисс решительно отдает предпочтение русскому иконописному творчеству перед церковной живописью

Положительные отзывы Матисса о древнерусском искусстве, несомненно преувеличенные в русской печати, упростили в сознании современников связи между путями развития современного искусства и традициями иконописи – связи, на существование которых уже намекал Бенуа в своей статье 1910 года, написанной для журнала «Речь»²⁹. В глазах русской публики одобрение выдающегося французского художника свидетельствовало о том, что восхищение иконами не просто результат местного регионального шовинизма или сентиментального стремления к русскому возрождению, но следствие их международной значимости. Вдруг оказалось, что русская иконописная традиция, которой так долго пренебрегали, на самом деле проложила путь для самых радикальных новаций модернизма, причем не только в Москве, но и в Париже. Грищенко в своей публикации 1917 года «Русская икона как искусство живописи» даже заявил, что Матисс, вернувшись из Москвы в Париж, был настолько разочарован в собственных цветовых решениях, что уничтожил несколько своих работ [Грищенко 1917: 242]. Подобные заявления стали особенно частыми после Выставки древнерусского искусства 1913 года (подробнее о ней см. в следующей главе). Эта выставка была устроена Московским археологическим институтом в рамках празднования

²⁹ Об интересе Матисса к византийскому искусству подробнее см. [Antliff 1999; Nelson 2015].

трехсотлетия дома Романовых и действовала пять месяцев, на ней было представлено большое разнообразие икон, иллюминированных рукописей, металлических изделий и вышивки. Выставка широко освещалась в российской печати, а выдающиеся искусствоведы и критики, такие как Д. В. Айналов, А. Н. Бенуа, П. П. Муратов, Н. Н. Пунин и Я. А. Тугендхольд, писали о ней хвалебные отзывы:

Нынешняя московская выставка является еще новым шагом вперед, знакомя с искусством иконописи широкие круги русского общества. Конечно, не успеет пройти три-четыре года, как о подобной выставке будет мечтать Европа и как русская иконопись войдет почетной гостьей в западные музеи... [Муратов 2005: 276].

Как раз во время этой выставки Сергей Щукин в сотрудничестве с искусствоведом Яковом Тугендхольдом готовил важную публикацию с полным описанием своей коллекции произведений современного французского искусства и особое внимание уделил недавно приобретенным кубистическим картинам кисти Пикассо³⁰. Это сочетание выставки древних икон с публикацией щукинского каталога современного искусства не прошло незамеченным и подтолкнуло интеллектуалов к самым разным интерпретациям и сравнениям древнего и современного. В журнале Муратова «София» разгорелся спор, вызванный противопоставлением ста-

³⁰ Подробнее об этой публикации см. в [Florensky 2002: 58–62].

тии искусствоведа А. И. Анисимова (1877–1937) о средневековых новгородских иконах и критической статьи Н. А. Бердяева (1874–1948) о Пикассо, где Бердяев отзывается об этом художнике как о «ярком» и «гениальном выразителе», чье творчество символизирует глубинный кризис модернизма, в котором всё движется в сторону «декристаллизации, дематериализации и развоплощения» [Бердяев 1914: 60]. Философ, теолог и ученый Павел Флоренский отреагировал на этот спор своей публикацией 1914 года «Смысл идеализма», где горячо осудил Пикассо за холодный и отстраненный рационализм, с которым художник разнимает объекты на части, полностью лишая искусство связности и духовности. В результате, с точки зрения Флоренского, в натюрмортах Пикассо с музыкальными инструментами, написанных в 1912–1913 годах, «отравленной душе большого художника преподносятся образы четырехмерного восприятия и в которых, однако, не чувствуется подлинной жизни» [Флоренский 1914: 45]. Средневековые иконы Флоренский, напротив, считал идеальной формой искусства, противостоящей «мертвым» картинам Пикассо как с точки зрения формальной структуры, так и в плане трансцендентного содержания. В том же духе и С. Н. Булгаков (1871–1944) в своей статье «Труп красоты» говорил о кубистических работах Пикассо как о «черных иконах», свидетельствующих о кризисе западной цивилизации и зловеще предвещающих трагедию Первой мировой войны [Булгаков 1915].

Впрочем, далеко не всегда при сравнении выставки икон и кубистических картин Пикассо в печатных публикациях того времени предпочтение отдавалось иконам – встречались и безоговорочно хвалебные отзывы в адрес Пикассо. Например, Грищенко утверждал, что «Париж XX века странным образом перекликается с варварской Москвой» [Грищенко 1913: 26], и подчеркивал, что видит между ними важные переклички: «И замечательно, что в некоторых иконах московских писем, напр., “Деисус” № 125–127, разрешена задача определенных трех цветов, которая не так давно интересовала П. Пикассо в его известном портрете “Дама с веером” из собрания С. И. Щукина» [Грищенко 1913: 17]. Также и Бенуа опубликовал две статьи в журнале «Речь»: «Художественные письма. Иконы и новое искусство» и «Русские иконы и Запад», – в которых, подобно Муратову, отдавал должное Пикассо и его современникам за то, что они открыли публике глаза на эстетические достоинства икон:

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 [Бенуа 1913: 2].

Более того, Бенуа утверждал, что, помимо формального сходства между современным французским искусством и средневековыми иконами, им также была свойственна глубокая внутренняя параллель, сообщающая кроме чисто визуального значения, еще и метафизическое:

При изучении произведений кубистов так же, как и перед иконами, кончаются *«советы благоразумия»*, а начинается безумная мечта, *логика ирреального* — искусству возвращается полностью его мистический смысл. <...>

...То, чем мы сейчас любимся в иконах, — не только просто их яркие краски, их изумительная графичность, их ни с чем не сравнимая техника, но — и это главным образом — *глубина духовной жизни*, в них отразившаяся. <...>

...но чтобы искусство наших дней сделалось таким же по существу, как их искусство, — для этого нужна душевная метаморфоза и не только отдельных личностей, но всего художественного творчества в целом [Бенуа 1913: 2].

В этой «в высшей степени знаменательной встрече» двух, казалось бы, чуждых друг другу изобразительных традиций Бенуа усматривал исторический императив. Он говорил о «вмешательстве судьбы» и «одном из... роковых “предопределенных” совпадений» и утверждал, что русско-византийское возрождение окажется важнейшим катализатором обновления современного искусства как в России, так и в Ев-

ропе, поскольку благодаря ему «самые пламенные и дерзкие новаторы увидали ценнейшие для себя указания в том, что только что казалось безнадежно отжившим» [Бенуа 1913: 2].

Флоренский, Пунин, Тарабукин и смысл иконы

К 1915 году и специалисты, и широкая публика в равной мере видели в русско-византийской художественной традиции плод национального творческого гения, который может соперничать с традицией итальянского ренессанса. Однако П. А. Флоренский, Н. Н. Пунин и Н. М. Тарабукин пошли в своих сочинениях еще дальше, утверждая, что русско-византийское искусство значительно превосходит и итальянское искусство эпохи Ренессанса, и европейскую живопись последующих эпох, поскольку опирается на высшую трансцендентную и идейную основу. Рассматривая икону прежде всего как отражение альтернативной реальности, эти три автора пытались анализировать ее роль не просто как визуального образа, но как универсального символа, имеющего большое метафизическое, утилитарное, эстетическое и культурное значение. Таким образом, они представили икону как бесценный инструмент, с помощью которого общество могло бы выработать новое философское и духовное сознание и противостоять постоянному напору современности, неустойчивости и распаду. Эти идеи в значительной мере сформировались под влиянием религиозного гуманизма и романтического национализма, которые процветали в России на рубеже XX века и впоследствии получили название

русского религиозного ренессанса³¹. Основу этого дискурса составили труды В. С. Соловьева, философа и поэта XIX века, а также участников сборника «Вехи» (1909) (о котором подробнее пойдет речь в главе четвертой).

Соловьев, которого принято считать отцом русской софиологии, верил в одухотворенность материи и в присутствие божественной премудрости во всем творении³². Кроме того, он утверждал, что у России особая историческая миссия – соединить традицию западной рационалистической философии с духовной мудростью Востока [Соловьев 1966]. Соловьев во многом был наследником славянофилов середины XIX века и преобразовывал их историко-политические доводы в философско-теологические. Он утверждал, что некогда процветавшая европейская школа философии в современную эпоху изжила себя, «разложившись» на множество разных и более узких дисциплин, таких как метафизика, этика и эстетика, и призывал к реинтеграции материалистических, интеллектуальных, духовных и религиозных сторон человеческой мысли в одно динамическое целое, которое он именовал «цельной жизнью» [Соловьев 1911: 101]. Соловьев заявлял, что духовное познание стоит намного выше аналитического рационализма, и писал, что

³¹ Первым эту фразу придумал Н. М. Зёрнов, посвятивший соответствующему явлению свою фундаментальную работу: [Zernov 1963]. В этой работе Зёрнов прослеживает возрождение интереса к православной мысли и философии, охватившее широкие круги русской интеллигенции в первое десятилетие XX века.

³² Об убеждениях Соловьева подробнее см. [Smith 2011].

истина не заключается ни в логической форме познания, ни в эмпирическом его содержании, вообще она не принадлежит к теоретическому знанию в его отдельности или исключительности – такое знание не есть истинное. Знание же истины есть лишь то, которое соответствует воле блага и чувству красоты [Соловьев 1911: 804].

Поскольку красота была центральным понятием в философии Соловьева, он полагал, что художники «опять должны стать жрецами и пророками»³³. Он решительно отвергал идею «искусства для искусства» и призывал современное искусство стать инструментом для достижения Царства Божьего на Земле [Walicki 1979: 392]. Иными словами, искусство способно обнаруживать фундаментальную духовную сущность мира и пронизать всю материальную реальность, тем самым помогая человечеству достигнуть истинно просвещенного современного сознания через сочетание религии и философии, разума и веры, а также светского и духовного. Иконописные изображения как источники теофании, или божественного присутствия, представляют собой непостижимое взаимопроникновение божественного и материаль-

³³ Вячеслав Иванов цитирует «Три речи в память Достоевского» Соловьева: «В этом смысле говорил Соловьев в речах о Достоевском: “Художники и поэты опять должны стать жрецами и пророками, но уже в другом, но еще более важном и возвышенном смысле: не только религиозная идея будет владеть ими, но они сами будут владеть ею и сознательно управлять ее земными воплощениями”» [Иванов 1994: 160].

ного. Эта тема занимала Соловьева на протяжении всей его деятельности [Kornblatt 2009: 104]. Поскольку иконы причастны одновременно к мирам физическому и духовному, вещественному и символическому, то они напрямую свидетельствуют о божественном творении – а следовательно, и об абсолютной истине – и таким образом могут действовать как носители всеобщего спасения, помогая человечеству достигнуть теозиса, или обожения, – полного единения с божественной силой Творца.

Как тонко отметил Анджей Валицки, учение Соловьева «стало своеобразным мостом, по которому либеральная интеллигенция могла перейти от “легального марксизма” к славнофильскому изводу православия», и тем самым он проторил путь для следующего поколения мыслителей – сторонников религиозного гуманизма [Walicki 1975: 578]. В своей работе «Русская идея» Н. А. Бердяев отмечает, что Соловьев имел «огромное влияние... позже на духовный ренессанс начала XX в., когда в части русской интеллигенции произошел духовный кризис» [Бердяев 2001: 175–176]. Воздействие его масштабных теорий можно проследить в целом ряде различных философских, теологических, литературных и искусствоведческих текстов XX века, и в том числе в работах Флоренского, Пунина и Тарабукина. Пунин и Тарабукин в особенности использовали идеи Соловьева, в частности, для создания новой теории искусства XX столетия, и теперь многие считают их основателями современной традиции рус-

ской художественной критики, основанной на тщательном анализе. Мария Гоф говорит о них как о двух «самых решительных защитниках авангарда», которые прославились работами о беспредметном, конструктивистском и производственном искусстве [Gough 1999: 38]. Точно так же все эстетические и теологические разыскания Флоренского основывались на твердой приверженности научному знанию – на его стремлении к логическому, математическому и рациональному. Теории иконы, разработанные Пуниным, Тарабукиным и Флоренским, во многом символически воплощали одну из основных тем, по сей день занимающих историков русского искусства: сосуществования трансцендентного мышления и исторического материализма в современном искусстве на протяжении всех 1910-х годов и даже в 1920-х, что, по мнению некоторых ученых, даже послужило источником диалектической идеологии социалистического реализма.

Отец Павел Флоренский был рукоположенным священником Русской православной церкви и одним из самых влиятельных мыслителей своего времени. Он был исключительно сведущ во многих областях знаний, включая биологию, физику, математику, психологию, теологию, философию, литературу и историю искусств; публиковал работы самой разной тематики, от мнимых чисел в геометрии до имяславия в философии. Флоренский не имел искусствоведческого образования, однако был чрезвычайно эрудирован в области архео-

логии, истории искусств, современной искусствоведческой историографии и критики. Как отмечает Николетта Мислер, в его трудах по истории искусств обнаруживается удивительное сходство с самыми прогрессивными европейскими исследованиями:

В его анализе пространственности видно близкое сходство с теориями Эрнста Кассирера, Эрвина Панофски и Алоиза Ригля; его исследования иконографии и антропологии заставляют вспомнить заключения Фрица Заксля и Аби Варбурга, между тем как его собственные разработки в области, которую можно назвать формалистской методологией, указывают на явное знакомство с работами Конрада Фидлера, Генриха Вёльфлина и Вильгельма Воррингера [Misler 2002a: 31].

Фактически его знания об искусстве – в особенности византийском и древнерусском – были настолько обширны, что в 1920 году его пригласили преподавать соответствующие курсы в МИИХИМе (Московском институте историко-художественных изысканий и музееведения), а затем, в 1921–1924 годах, во ВХУТЕМАСе [Misler 2002a: 23–24].

Согласно Мислер, «Флоренский считал, что его поколение выработало новую, посткантианскую концепцию жизни и искусства, которая более соответствовала представлениям Древнего мира и Средневековья, нежели Европы после эпохи Возрождения» [Misler 2002a: 72]. Для Флоренского Сред-

невековые было эпохой «созерцательно-творческой» в противовес «хищно-механической» современности, в особенности эпохи конца XIX века [Флоренский 2008: 46]. Именно в этот период утверждения индустриализации, урбанизации, секуляризации позитивистское мировидение породило культ «ложного» реализма, под которым Флоренский понимал иллюзионизм натурализма XIX столетия. «Ложный» реализм ознаменовал собою «субъективизм нового человека», поскольку живописный образ в этом случае выполнялся с единственной, преобладающей точки зрения художника / зрителя³⁴. Икона же, напротив, объективна, коллективна и универсальна. В ней не только задействованы обратная перспектива и полицентризм, но она к тому же создается «в сотрудничестве», поскольку «в прежние времена, при большей сплоченности и соборности людей, культурная работа вообще производилась сообща...» [Флоренский 1996а: 462]. Таким образом, икона представляет собой истинно реалистическое произведение искусства, поскольку следует трансцендентной и объективной истине:

Очевидно, во всяком случае реализм есть такое направление, которое утверждает в мире и в культуре, в частности в искусстве какие-то *realia*, реалии или реальности, противопоставляемые

³⁴ «Субъективизму нового человека свойственен иллюзионизм; напротив, нет ничего столь далекого от намерений и мыслей человека средневекового (а корни его в античности), как творчество подобий и жизнь среди подобий» [Флоренский 2008: 44].

иллюзиям. Подлинно существующее противостоит в реализме только кажущемуся; онтологически плотное – призрачному, существенное и устойчивое – рассеиваемому скоплению случайных встреч. <...> Иллюзия, наиболее похожая на действительность, наиболее далека от нее в существе дела. «Хочется потрогать рукою», когда пред нами плоский холст, – этот триумф натурализма не есть ли обман, временно удавшийся и показывающий то, чего нет на самом деле. <...> Иллюзионистическое искусство хочет равняться, только равняться с чувственной действительностью, но при всех своих кунштюках никогда действительности не достигает, а в лучшем случае если бы достигло, то стало бы ненужным как искусство. Оно лишь пытается обмануть, что сравнялось с действительностью [Флоренский 1996б: 528–530].

Соответственно, для Флоренского идеальная форма творческого выражения реализована в средневековом искусстве и особенно в православной иконе, а не в натуралистической станковой живописи. В двух своих самых известных работах, «Обратная перспектива» (1920) и «Иконостас» (1922)³⁵,

³⁵ «Иконостас» был завершен летом 1922 года, однако первая публикация состоялась посмертно, спустя многие годы после смерти Флоренского. Впервые текст был опубликован с сокращениями в теологическом журнале «Богословские труды» (М. 1977. № 17). Первый полный перевод на английский язык, выполненный Дональдом Шиханом и Ольгой Андреевой, вышел в издательстве «St. Vladimir's Seminary Press» в 1996 году.

он рассуждает об изяществе и сложности средневековых образов, прослеживая развитие искусства с Античности до современности и утверждая, что в своем стремлении к изобразительному иллюзионизму «религиозная живопись Запада, начиная с Возрождения, была сплошь художественной неправдой...» [Флоренский 1996а: 446], а вовсе не объективным воспроизведением действительности. Анализируя разные шедевры, созданные выдающимися художниками, в том числе Леонардо да Винчи, Рафаэлем, Микеланджело, Рубенсом и Рембрандтом, Флоренский заключает, что практически во *всех* произведениях искусства, в которых, казалось бы, используется перспектива, на самом деле нарушаются математические законы перспективы и задействованы различные точки зрения, противоречащие друг другу системы координат и элементы обратной перспективы. Поэтому он приходит к следующему выводу:

Изображение есть *символ*, всегда, всякое изображение, и перспективное и неперспективное, какое бы оно ни было, и образы искусств изобразительных отличаются друг от друга не тем, что одни – символичны, другие же якобы натуралистичны, а тем, что, будучи равно не натуралистичными, они суть символы *разных* сторон вещи, *разных* мировосприятий, *разных* степеней синтетичности. Различные способы изображения отличаются друг от друга не так, как вещь от ее изображения, а – в плоскости символической. Одни более, другие менее грубы; одни

более, другие менее совершенны; одни более, другие менее общечеловечны. Но природа всех – символична [Флоренский 2008: 65–66].

Эта идея очень напоминает некоторые концепции, сформулированные Эрвином Панофски в его знаменитой статье «Перспектива как символическая форма», хотя «Обратная перспектива» Флоренского была написана раньше нее на четыре года [Panofsky 1927].

Кроме того, Флоренский отвергает идею о том, что русско-византийское «мировосприятие» «наивно» или «примитивно», а также что отсутствие прямой линейной перспективы в иконописных изображениях говорит о невежестве или недостатке художественных способностей. Напротив, он утверждает, что чем выше было мастерство иконописца, тем более решительно он «нарушал» линейную перспективу:

Тут может возникнуть предположение, что нравится, собственно, *не* способ изображения как таковой, а наивность и примитивность искусства, еще детски-беззаботного по части художественной грамотности: бывают же любители, склонные объявить иконы милым детским лепетом. Но нет, принадлежность икон с сильным нарушением правил перспективы именно высоким мастерам, тогда как меньшее нарушение этих самых правил свойственно преимущественно мастерам второго и третьего разряда, побуждает обдумать, *не наивно ли самое суждение о наивности икон*. С другой стороны, эти нарушения правил

перспективы так настойчивы и часты, так, я бы сказал, систематичны, и притом упорно систематичны, что невольно рождается мысль о *не* случайности этих нарушений, об *особой* системе изображения и восприятия действительности, на иконах изображаемой [Флоренский 2008: 29–30].

Прибегая к языку отрицания, революции и «нарушений правил», характерному для полемики авангарда, Флоренский продолжает утверждать, что русско-византийское искусство сознательно отвергало линейную перспективу – предположительно, даже после того, как в XV веке она была открыта и стала активно использоваться, – с тем чтобы передать некую идею, более сложную и менее очевидную, чем воспроизведение внешнего мира:

...зато в других случаях все школьные правила опрокидываются с такою смелостью и столь властно подчеркивается их нарушение, а соответственная икона так много говорит о себе, о своих художественных достижениях, непосредственному художественному вкусу, что не остается никакого сомнения: «неправильные» и взаимно противоречивые подробности рисунка представляют собой сложный художественный *расчет*, который, если угодно, можно называть дерзким, но – никак не наивным [Флоренский 2008: 31].

Наконец, Флоренский напоминает нам о том, что смысл иконописи состоял вовсе не в простом копировании реаль-

ности и искусство это заботилось не о внешней эстетике; эту роль искусство ошибочно взяло на себя в эпоху Ренессанса, что привело его к неизбежному упадку. Иными словами, *религиозное* искусство – такое, какое создавалось в эпоху Ренессанса, – принципиально отличалось от *сакрального* искусства, воплощенного в иконописи. Поэтому ее следует рассматривать как зримую теологию или как Слово Божие, материализовавшееся в образах, истинная функция которых состояла в артикуляции того, что Флоренский именовал «божественной реальностью». Притом что «современный эмпирический позитивизм» «недооценивает» икону, усматривая в ней «чистое искусство», которому современность приписывает ничтожную роль культурной диковины или развлечения, на самом деле икона представляет собой «энергию», дающую людям возможность «духовного восхождения от образа к первообразу» [Флоренский 1996а: 447]. Эта концепция иконного изображения восходит к учению древних отцов церкви, таких как святой Иоанн Дамаскин (675–753) и святой Феодор Студит (759–826), которые именно так обсуждали иконописные образы:

Ибо не природа плоти сделалась Божеством, но как Слово, оставшись тем, чем Оно было, не испытав изменения, сделалось плотью, так и плоть сделалась Словом, не потерявши того, что она есть, лучше же сказать: будучи единою со Словом по ипостаси. Поэтому смело изображаю Бога невидимого не как

невидимого, но как сделавшегося ради нас видимым через участие и в плоти, и в крови [Дамаскин 1913: 349].

...так и материальные предметы сами по себе непоклоняемые, делаются по мере веры участниками благодати, если изображенный был исполнен благодати [Дамаскин 1913: 363].

...этому и подобному воздаю почитание и поклоняюсь, и всякому святому Божию храму, и всякому [месту], на котором произносится имя Бога. Не из-за природы их поклоняюсь, но потому, что они суть вместилища божественной деятельности, и потому, что через них и в них соблаговолил Бог совершить наше спасение [Дамаскин 1913: 407–408].

Таким образом, Флоренский был убежден, что иконы уцелели столетиями не просто как предметы, окруженные суевериями, имеющие применение исключительно в рамках церковного ритуала, – своим долгожительством они обязаны мощному целительному воздействию на человеческую душу и способности превосходить пространство и время. Он утверждал, что вечность должна быть засвидетельствована в иконе и через икону; и в течение XVII–XIX веков именно эта трансцендентальность оказалась беспечно утрачена искусством, решившим довольствоваться лишь собственной «вещностью»³⁶. Такой ход рассуждений заставляет вспом-

³⁶ «Нетрудно за вышеизложенными математическими соображениями услы-

нить более ранние труды Соловьева, где тот говорит о метафизической роли и важнейшей духовной функции искусства в обществе, и можно сказать, что совместно они составляют новую теологическую иконологию, которая сосуществовала с более известными формальными описаниями русско-византийского искусства, которые создавались авторами вроде А. Н. Бенуа, С. К. Маковского и П. П. Муратова.

Н. Н. Пунин и Н. М. Тарабукин в своих публикациях также в значительной мере сочетали теологические и формальные интерпретации иконы и, что еще более важно, связывали их с современными художественными методами и с развитием русских авангардных течений. Оба они разделяли идеи Флоренского об особой природе и значимости иконописного искусства. Тарабукин в своей работе «Смысл иконы» отмечал исключительное влияние Флоренского на собственные мысли по данному вопросу и прямо цитировал в своем обзоре его сочинения [Тарабукин 1999: 44–45]. Подобно Флоренскому, Пунин и Тарабукин выступали против явлений, в которых усматривали затянувшееся господство натурализма и утверждение в русском художественном мире лозунга «искусство для искусства». Пунин, учившийся в Санкт-Петербургском университете у Д. В. Айналова, который был, в свою очередь, учеником Кондакова, великолепно

шать найденные, независимо от математики, левыми течениями искусства “принципы” дивизионизма, комплементаризма и т. п., при помощи которых левое искусство разрушало форму и организацию пространства, принося их в жертву объему и вещиности» [Флоренский 2008: 70].

но разбирался в истории и развитии русско-византийского искусства, и его первые публикации были посвящены исключительно этой теме. Впрочем, его глубокий интерес к современному искусству привел к тому, что вскоре он отошел от чисто академических изысканий, направленных на изучение художественных традиций прошлого, предпочитая анализировать новейшие тенденции и новшества в искусстве своего времени. В нескольких статьях, вышедших в 1913 году в журнале «Аполлон», он выделил две главные идеи, которые затем определили характер его последующих научных трудов в области современного искусства [Пунин 1913б; Пунин 1913г; Пунин 1913д]. Первая идея состояла в том, что современное искусство оказалось в состоянии упадка, поскольку долгое время опиралось либо на натурализм XIX века, либо на порожденный им под влиянием Запада формализм:

И вот – странное явление – натуралистическое искусство возвращает нас прошлому, после пяти веков исканий приводит к источникам, на берегах которых оно застыло, постоянно любуясь своим отражением. Натурализм становится для нас периодом уже минувшего искусства и периодом упадка... [Пунин 1913б: 25].

Но если даже оставить в покое эти все же великолепные века, что такое искусство второй половины XIX века, импрессионизм! – в нем все мертвое, все формальное, все внешнее получило

свое увенчание, свое лучшее выражение. Никогда раньше искусство не являлось таким холодным и таким суетным, каким оно стало с того времени, как импрессионизм получил права общеобязательной художественной школы [Пунин 1913г: 56].

Можно ли после этого сомневаться в том, что русская иконопись является для нас жизненным и глубоко-важным историческим фактом, к которому мы в течение многих лет принуждены будем возвращаться? <...> Или истощение, формализм искусства, или возрождение его через возрождение забытых традиций... [Пунин 1913д: 50].

Пунин утверждал, что начиная с эпохи Возрождения европейское искусство стремилось исключительно к элгантности, равновесию и красоте и что одержимость формой и эстетикой в ущерб всему остальному проявилась и в салонной живописи, и в импрессионизме, и даже в кубизме. Последний он считал скорее завершением художественной традиции, нежели отправной точкой для развития нового искусства. С точки зрения Пунина, новое искусство могло родиться только на основе русско-византийского наследия, обладавшего как символической цельностью, так и духовным динамизмом в дополнение к чисто изобразительным достижениям. Фреска и икона не только дали образцы для современного искусства, великолепные в эстетическом отношении, но они также указывают на то, как важно обращаться не

только к чувствам и разуму, но и воздействовать на человеческое сознание на гораздо более глубоком духовно-психологическом уровне:

На стенах церквей Равенны, Венеции, в Палермо, в Константинополе, в Фокиде, мы увидели, как истекают на протяжении десяти веков те идеи, или те состояния души, которые позже были восприняты и, следовательно, изменены в русской иконописи и которые мы хотим видеть в исканиях современных [Пунин 1913б: 17].

Чтобы, однако, определенно развить свои доказательства, мы должны заранее отказаться от мысли видеть в иконе только чисто живописные качества, — как то краски, стиль, рисунок. <... > В данном случае нас не интересует эстетика иконописи, икона для нас не столько художественное произведение, сколько живой организм, сосуд каких-то особых духовных ценностей, облеченных в форму столь же прекрасную, как и выразительную. Не писать и не рисовать лучше — учат нас памятники древнерусской иконописи, но лучше мыслить, иначе видеть художественный замысел и другими путями идти к его выполнению [Пунин 1913д: 46].

Вторая идея Пунина, крайне для него важная, состояла в фундаментальном противопоставлении индивидуализма и субъективности западной художественной культуры — коллективной анонимности византийской и русской иконо-

писи. Он особенно подчеркивал, что современное искусство оторвано от масс, и утверждал, что по-настоящему живое искусство должно быть доступным и понятным для всех: «[В Византии] искусство не казалось только достоянием замкнутых и оторванных кругов, оно было доступно всем» [Пунин 1913б: 23]. Согласно Пунину, универсальный, метафизический символизм икон противоположен «личной фантазии» современного искусства русского символизма, представленного группами «Мир искусства» и «Голубая роза» [Пунин 1913д: 47]. В отличие от творчества этих групп, в иконописных изображениях используется символизм, никому не чуждый и понятный всем зрителям вне зависимости от уровня образования и социального класса: «В этой мудрой и в этой жизненной символизации не было ничего субъективного, ничего одинокого, ничего отчужденного» [Пунин 1913д: 47].

Практически те же мысли высказывал и Н. М. Тарабукин в своей работе «Смысл иконы», написанной тремя годами позже, в 1916-м, то есть в том же году, когда он переехал в Санкт-Петербург и целиком посвятил себя изучению истории и теории искусства. Одновременно Тарабукин познакомился с Пуниным, который, как и Флоренский, оказал значительное влияние на его искусствоведческие теории [Вздорнов, Дунаев 1999: 9]. Подобно Пунину и Флоренскому, Тарабукин был убежден в следующем:

Гениальным становится произведение не в силу

своих художественных, то есть в конечном счете, формальных качеств, а в силу проявленной в нем широты и глубины мировоззрения, то есть благодаря признакам религиозно-философского порядка. Гениален автор не как мастер, а как философ. Как мастер он может обладать большей или меньшей долей технической одаренности. Гениальность есть категория философская, талантливость – техническая.
<...>

...художественному мастерству, можно научиться. Поэтому законно существование художественных училищ [Тарабукин 1999: 43, 49].

Восприняв мысль Гегеля о том, что «истинно прекрасное... есть получившая свою форму духовность» [Гегель 1998: 151], Тарабукин считал, что высшей целью искусства является выражение духовного в материальной форме³⁷. Однако, по мнению Тарабукина, начиная с эпохи Возрождения красоту всё чаще стали приравнивать к формальной, то есть «внешней» гармонии. Такие мыслители, как Кант, Шиллер и Винкельманн, видели прекрасное в выражении физическо-го совершенства и таким образом проложили путь для формалистской и позитивистской теории эстетики, и это, в свою очередь, дало Тарабукину повод заключить, что

эпоха Ренессанса и последующие века несут уже

³⁷ «Не искусство само по себе представляет значение духовной ценности, а оно приобретает таковую в зависимости от того, каким духовным содержанием оно питается» [Тарабукин 1999: 44–45].

признаки постепенного вырождения, приводящего искусство к окончательному оскудению и со стороны содержания, и со стороны формы. <...> Искусство XX века ничтожно потому, что лишено значительного содержания [Тарабукин 1999: 44–45].

Тарабукин считал, что сведение прекрасного исключительно к эстетике (концепция, возникшая в Западной Европе в эпоху Просвещения) составило прямую противоположность Античности, где красота была неотделима от нравственности, этики и религии, о чем свидетельствуют сочинения Платона. Христианские мыслители и писатели Византии унаследовали греческую традицию, которую затем передали Древней Руси. Тарабукин проследил эту традицию вплоть до Ф. М. Достоевского и В. С. Соловьева, чьи теории о теургических свойствах искусства и их способности изменить общество были очень близки к собственным взглядам Тарабукина. В соответствии с этим он заключил, что «Средневековье создало произведения непревзойденной ценности и в смысле глубины содержания, и в отношении мастерства формы». Ссылаясь на мозаики базилики Сан-Витале в Равенне, Софийского собора и Кахрие-Джами в Константинополе, Софийского собора в Киеве, на фрески церкви Спаса на Нередице, фрески Феофана Грека (1340–1410) и Дионисия (1440–1502) и, наконец, на иконы Владимирской Божьей Матери и «Троицы ветхозаветной» Андрея Рублева, Тарабукин утверждал, что это «великое» искусство, создан-

ное мощным религиозным духом былого времени и на тот момент никем из новых художников не превзойденное [Тарабукин 1999: 44]. Тем не менее важно подчеркнуть, что, несмотря на приведенные выше примеры, Тарабукин не стал ограничивать свое определение «истинного» искусства исключительно религиозной сферой. Он утверждал, что любое искусство должно заключать в себе глубинный философский и метафизический «идеал», несводимый к декларации «искусства для искусства».

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.