

Нина Гурьянова

ТРАДИЦИЯ СТАРООБРЯДЧЕСТВА В КОНТЕКСТЕ КУЛЬТУРНОЙ ПАМЯТИ АВАНГАРДА

Наследие старообрядчества активно обсуждается в России последних двух десятилетий, но в основном в религиозном, историческом и социальном аспектах, в то время как в области искусствознания эта важнейшая тема только начинает разрабатываться исследователями. В этой статье мне хотелось бы обсудить влияние старообрядческих культурных традиций на формирование нового эстетического и национального самосознания в начале XX века в контексте одной из основополагающих концепций философии искусства у Дмитрия Сарабьянова, а именно его теории «разрыва» и «продолжения» в эволюции русского искусства. Суть этой теории в чем-то пересекается с изначальной идеей Лотмана, затронутой в книге «Культура и взрыв» (1992) и сфокусированной на механике взаимодействия двух основных процессов, которые он выделяет в своей семиотике культуры, обозначая их «как противопоставление взрыва и постепенного развития»¹. «Исходная» точка взрыва, по Лотману, является одновременно и «поворотной точкой процесса», определяющей его направление в истории культуры. В интерпретации Сарабьянова, однако, семиотическая «точка взрыва» трансформируется в более сложное понятие «разрыва» (или «антитрадиционности»), приобретая идеологический характер, а механистическая идея «постепенности развития» превращается в исторический концепт «продолжения традиции»: «Пожалуй, наибольший контраст между чаемым разрывом и невольным продолжением можно наблюдать в 1910-е годы, когда русский авангард объявил войну своим предшественникам, а сам тем временем вольно или невольно подхватил многие из их начинаний.

¹ Лотман Ю.М. Культура и взрыв. М.: Гнозис., 1992. С. 214.

Среди всех ситуаций разрыва авангардная – самая демонстративная и напряженная»¹.

Отталкиваясь от гораздо более абстрагированной семиотической модели Лотмана, Сарабьянов переносит ситуацию разрыва в историческую плоскость культурной памяти, рассматривая ее в качестве неоднозначной проблемы смены традиций и самого бытования традиционного в радикальном искусстве авангарда. Он приходит к парадоксальному заключению о «двуединой сути *разрыва–продолжения*» в их общности духовно-интеллектуальных измерений, этим соединяя два, казалось бы, противоположных понятия:

«Антитрадиционность стала отличительным знаком авангарда, хотя на самом деле он искал традиции альтернативные – прежде всего в примитиве и древнерусском искусстве. Надо сказать, что это наследие оставалось неиспользованным русской живописью на протяжении почти двух столетий. <...>Общие черты, минуя разрывы, скрепляют культуру. Возникает вопрос: что более характеризует менталитет русской культуры – обилие бескомпромиссных разрывов или постоянно восстанавливающие связь черты? Возникают и другие вопросы. Нет ли в программном разрыве наигранной решительности, не соответствующей реалиям? Не возбуждена ли такая решительность постоянным самосравнением с Западом?»²

О влиянии древнерусской иконописи на живопись авангарда и модернизма писали многие, начиная с Муратова и Пунина и заканчивая опубликованными в последние годы исследованиями, детально анализирующими проблематику традиции и новаторства, поэтому здесь мне хотелось бы затронуть эту тему только в одном аспекте. А именно – роли «альтернативной» традиции старообрядчества в «пробуждении» культурной памяти и в формировании национального «менталитета» раннего русского авангарда. Культура старообрядчества, собственно и выросшая из древнерусской традиции и во многом ставшая *alter ego* этой традиции в современном авангарде мире, кажется уникальным феноменом подобного «двуединства» традиции и разрыва. Другим, не менее важным для нас качеством является ее альтернативность западноевропейской цивилизационной модели, предлагающим авангарду идеальный выход из тупика саморефлексии по поводу Запада.

Можно ли сказать, что «раскол» явился квинтэссенцией «разрыва»? Да, но идеологически этот разрыв был «постоянно восстанавливающим связь», пользуясь формулировкой Сарабьянова. Ведь именно из-за лояльности древлесьянской традиции и нежелания «вписываться» в общество, эту традицию отринувшее, старообрядцы – консерваторы и традиционалисты по сути – воспринимались в начале XX века как радикалы, «раскольники». Утрируя, можно было бы уподобить и ранний авангард – предпочитающий социальную и художественную маргинализацию потере

¹ Сарабьянов Д.В. Ситуация разрыва в истории русского искусства // Русская живопись. Пробуждение памяти. С. 61.

² Там же. С. 62.

собственной автономности в устоявшемся «мейнстриме», – «расколу», но исключительно в сфере искусства.

Мне представляется не случайным тот факт, что годы наиболее интенсивного развития раннего русского авангарда и в первую очередь неопримитивизма Ларионова и Гончаровой хронологически совпали с длившимся чуть более десятилетия, с 1905 по 1917 год, так называемым «золотым веком» в культуре русского старообрядчества. И дело даже не в том, что Ларионов по своему происхождению принадлежал к поморам, одной из наиболее значительных ветвей беспоповского старообрядчества.

Открытие допетровского искусства и живого продолжения этой древнерусской традиции в живой народной культуре старообрядчества в немалой степени переформатировало эстетический и идеологический дискурсы русского авангарда и привело к разрыву с доминирующей евроцентричной традицией в попытке найти новую самоидентичность, увидеть мир заново, другими глазами. Ведь, по словам Дмитрия Лихачева, «Древняя Русь жила рядом с той господствующей культурой, которая считала ее как бы несуществующей. Русь жила в огромной массе старообрядчества, создавшей свою письменность, продолжавшую бережно хранить старую, свое зодчество, свою живопись и прикладное искусство <...> Существовали лубочные издания <...> продолжалось иконописание, создавалась и жила, воспитывала детские вкусы народная игрушка»¹.

Это ошеломляющее и казалось бы неожиданное «пробуждение памяти» и открытие «иной» культуры, подталкивало и к обновленному, «иному» национальному самосознанию, впервые после Петра претендовавшему на целостность, а не разорванную двоичность между Западом и Востоком, между цезарепапистской догмой синодального периода «православия, самодержавия и народности», и приевшимися за пару веков западническими покаяниями в вечной отсталости «недоевропейской» России. На мой взгляд, все эти процессы были напрямую связаны с тем, что «старообрядческий мир», составлявший значительную часть населения России и находившийся под цензурным запретом с XVII века, или, по словам Муратова, «все еще замкнутый дотопле», «теперь открылся»².

В 1906 году в продолжение серий царских манифестов об укреплении начал веротерпимости и свободе совести 1905 года Николаем II был издан указ «О порядке образования и действия старообрядческих и сектантских общин и о правах и обязанностях входящих в состав общин последователей старообрядческих согласий и отделившихся от православия сектантов». Старообрядцам было предоставлено право свободного исповедания веры, печатания книг, публичного отправления всех обрядов (в том числе ношение духовными лицами священнического и монашеского одеяния и крестные ходы) и – самое главное – регистрации общин

¹ Лихачев Д. С. Русская культура Нового времени и Древняя Русь // Лихачев Д. С. Воспоминания. Раздумья. Работы разных лет. В 3 т. Т. 2. СПб.: АРС, 2006. С. 195.

² Муратов П. Древнерусская иконопись в собрании И. С. Остроухова. М.: изд. К. Ф. Некрасова, 1914. С. 5.

в качестве юридического лица, имеющего право владеть и распоряжаться имуществом.

Наконец, только после 1905–1906 годов стал возможен «прорыв»¹ вобретении и осмыслении веками «отвергнутой» духовной и эстетической традиции Древней Руси, сопряженный с именами историков искусства Муратова, Пунина, Айналова и художников раннего авангарда – Кандинского, Ларионова, Гончаровой и всего круга неопримитивистов. К концу 1905 года усилиями Комитета попечительства о русской иконописи, созданного в 1901 году, был издан первый том Лицевого иконописного подлинника, до этого задержанный цензурой в связи с изображением двоеперстного благословения. В 1909 году открылся для публики частный музей древних икон известного московского собирателя и художника Ильи Остроухова. Через год, в декабре 1911-го, была организована экспозиция расчищенных от поздних записей икон, в основном из коллекции Николая Лихачева, в связи со Вторым Всероссийским съездом художников в Петрограде (декабрь 1911 – январь 1912), во многом ориентированном на темы национальной традиции русского искусства и, в частности, консервации и реставрации древнерусского художественного наследия. В феврале 1913 года состоялась нашумевшая выставка древнерусского искусства в честь 300-летия дома Романовых, в основном из частных собраний и под эгидой Московского императорского археологического института. Одновременно с ней в здании Московского училища живописи, ваяния и зодчества проходила «Первая выставка лубков», организованная Д.Н. Виноградовым, другом Ларионова и Гончаровой, на которой были показаны лубки из их собственных коллекций, в том числе старообрядческие лубки и «новые русские лубки» Гончаровой, выполненные в старообрядческом стиле. В марте, в пандан к выставке неопримитивистов «Мишень», Ларионов собрал уже собственную «Выставку иконописных подлинников и лубков», включавшую наряду с лубками и лубочными книгами иконы, вывески, предметы городской и крестьянской материальной культуры.

С этой точки зрения, многие, на первый взгляд, разрозненные и ничем не связанные эпизоды, отражающие интерес авангарда к различным аспектам старообрядческой традиции, можно рассматривать в целом как определенную тенденцию: это и общая тяга к примитиву, народной культуре; изучение и коллекционирование лубка Кандинским, Ларионовым, Роговиным; интерес Кручёных и Хлебникова к религиозным текстам и устной традиции старообрядцев; детальное изучение иконографии религиозного лубка Гончаровой наряду с так называемыми «крестьянскими» иконами, в том числе и медного литья (выговскими и гуслицкими); разработка Розановой новой модели раскрашенных от руки футуристических литографированных и гектографических изданий на основе техник, распространенных у старообрядцев.

¹ См.: *Сарабьянов В.Д., Смирнова Э.С.* История древнерусской живописи. М.: Изд-во Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета, 2007. С. 12–14.

Многие до сих пор воспринимают авангард исключительно с точки зрения формального новаторства, забывая о новой идеологии этого движения, лейтмотивом проходящей во всех программных текстах и манифестах 1912–1915 годов. В этой идеологии вопрос самоидентификации художника – личной, артистической и национальной – выходит на первый план. Если открытие древнерусской иконописи в начале XX века, по мнению исследователя античной и древнерусской эстетики Виктора Бычкова, стало «крупнейшим в XX веке открытием в истории мирового искусства»¹, то в эволюции русского модернизма и авангарда, в частности неопрimitивизма, такое возвращение – или, по словам Сарабьянова, «приращение» к наново обретенной культурной традиции («тем более что последняя была своей – русской») – было знаковым, с точки зрения национального самосознания художника, и выходило за рамки эстетического феномена.

Чтобы ощутить всю значимость этого «открытия» альтернативной традиции, вычеркнутой из национальной истории на протяжении двух веков, для становления художественной идеологии новой русской культуры и ее национальной идентификации, достаточно сравнить бытовавшее в конце XIX века представление о русской иконописи с нашим сегодняшним восприятием древнерусского искусства и увидеть, насколько они несопоставимы. Самый простой пример: когда мы говорим об иконописи и древних фресках сегодня, мы сразу вспоминаем о новгородской, псковской, владимирской, московской школах XII–XV веков; первое имя, которое приходит на ум – Андрей Рублев. Не стоит забывать, однако, что до начала реставрационных работ и снятия более поздних красочных слоев с его Троицы в 1904–1905 годах имя Рублева, не говоря уже о других иконописцах, было практически неизвестным. Напротив, иконы Симона Ушакова конца XVII века с их неуклюжей попыткой соединения традиционного символизма с натуралистическими элементами, еще в самом конце XIX века считались лучшими образцами древнейших икон с легкой руки Буслеева³.

Но уже к 1917 году далекий от авангардных кругов Виктор Васнецов связывает конец XVII века с «полным упадком традиций» и концом «творческого» периода «нашей древней национальной иконописи». В своем знаковом докладе «О русской иконописи», подготовленном для Собора Православной российской церкви 1917 года, Васнецов, с 1901 года состоявший в Комитете попечительства о русской иконописи, очень точно фиксирует эту смену исторических парадигм, произошедших в русском обществе, называя древнерусскую иконопись перед столь высокой аудиторией «национальным искусством»: «Русская иконопись не только обособилась от подлинно-византийской, но и получила самостоятельное бытие и стала национальным искусством православного русского

¹ Бычков В.В. Русская теургическая эстетика. М.: Ладомир, 2007. С. 443.

² Сарабьянов Д.В. Авангард и традиция // Русская живопись. Пробуждение памяти. С. 297.

³ Муратов П. Древнерусская иконопись в собрании И.С. Остроухова. С. 4.

народа»¹. И тут же добавляет: «следует напомнить, что особенно заботливо оберегало и художественную древнюю иконопись, и старину наше староверство, которому во имя справедливости мы должны выразить за это глубокую благодарность»².

Таким образом, именно в 1905–1910-е годы история русской живописи была переписана, и в немалой степени благодаря деятельности собирателей-старообрядцев и нового поколения художников и историков искусства, ассоциировавших себя с модернизмом и авангардом.

После петровских реформ и вплоть до начала XX века единственной средой, в которой эта альтернативная традиция сохранялась и почиталась, было русское крестьянство (и определенная доля вышедшего из него купечества), вернее, старообрядческая часть его, в основном, на Русском Севере³.

«Старообрядцы, крепко державшиеся за веру своих отцов, собирали старые иконы либо как религиозную святыню, либо как редкость и драгоценность», – отмечал Лазарев в своем эссе об «открытии» древнерусских икон⁴. «Так сложились знаменитые собрания Постникова, Прянишникова, Егорова, Рахмановых. Небезынтересно отметить, что наряду с этой многолетней и усердной деятельностью единичных старообрядческих любителей государственные и церковные учреждения проявляли полное равнодушие к русской старине»⁵. Более того, по мнению Бусевой-Давыдовой, современной исследовательницы древнерусской и старообрядческой иконописи, возрождение традиционной иконы в двадцатом веке в ее «строгановском» облике является исключительной заслугой старообрядцев⁶.

Надо сказать, что и первые исследователи древнерусской иконографии, которая рассматривалась в середине и второй половине XIX века не как явление искусства, а как одно из ответвлений науки «христианской археологии», где эстетическому аспекту просто не было места, Д.А. Ровинский, Ф.И. Буслаев, Н.П. Кондаков опирались в своих исследованиях практически полностью на старообрядческие архивы и коллекции. «В восемнадцатом веке, – с горечью писал Павел Муратов в 1914 году, – не оказалось места для хранилища старинных преданий и старинных икон.

¹ Васнецов В.М. О русской иконописи // Деяния Священного Собора Православной Российской церкви 1917–18 гг. Т. 5. М., 1996. С. 46 (репринтное издание).

² Там же. С. 48.

³ См., например: Лихачев Д.С. Размышления о русской истории // Лихачев Д.С. Русская культура. Сборник. М.: Искусство, 2000. А также: Лицевые апокалипсисы Русского Севера: Рукописи XVII–XIX вв. из фондов Древлехранилища Пушкинского Дома / Изд. подг. Г. Маркелов, А. Бильдюг. СПб.: Изд-во Пушкинского дома, 2008; Иконы Русского Севера: Шедевры Древнерусской живописи Архангельского музея изобразительных искусств. В 2 т. М.: Северный Паломник, 2007.

⁴ Лазарев В.Н. Открытие русской иконы и ее изучение // Лазарев В.Н. Русская иконопись от истоков до начала XVI века. М.: Искусство, 2000. С. 12.

⁵ Там же.

⁶ Бусева-Давыдова И.Л. Старообрядческая иконопись и ее границы: материал к дискуссии // Старообрядчество в России. Вып. 4. М.: Языки славянских культур, 2010. С. 496–529.

В несколько десятилетий рассеялось все, что накоплялось веками. <...> Старинные иконы сваливались в церковных подвалах или на колокольнях. Переписанными и искаженными они сохранялись лишь в забытых церквях глухих городов <...> Старинная икона совершенно исчезла из помещицкой жизни, наладившейся в XVIII веке и процветавшей в первой половине XIX. Икона XVI и даже XVII века, сохранившаяся в нынешней дворянской семье – величайшая редкость»¹.

Муратов не без основания констатировал, что восприятие эстетической – да и религиозной – ценности иконы как «умозрения в красках», в частности, само представление об иконописи как об искусстве не существовало в русском культурном дискурсе на протяжении более двух веков: «Иконописное ремесло не только вытеснило в конце концов искусство иконописи, но и заслонило прежнее искусство от целого ряда новых поколений»².

Трагические последствия Никоновских реформ и московского Собора 1666–1667 годов, утвердившего новые обряды и чины и наложившего проклятия и анафемы на старые книги, образы и обряды, и всех православных, отказавшихся соблюдать церковные реформы, привели к тому, что начиная с конца XVII века «религиозный раскол был углублен за счет раскола культурного», по словам исследователя материальной культуры и бытования старообрядчества Кирилла Кожурина³. После Петровских указов и вплоть до конца XIX века сотни греческих, византийских и древнерусских икон были уничтожены как «раскольнические» – то есть ассоциировавшиеся напрямую с традицией древлеправославия, или старообрядчества, и прежде всего в его культурном и социополитическом бытовании гонимой и преследуемой части общества⁴.

Трехмерность, перспектива, немислимая и неприемлимая для традиционного иконописца миметическая иллюзорность и сходство с реальным миром, характерные для жанров светской живописи, стали

¹ Муратов П. Древнерусская иконопись в собрании И.С. Остроухова. С. 4.

² Там же. С. 9.

³ Кожурин К.Я. Повседневная жизнь старообрядцев. М.: Молодая гвардия, 2014. С. 9. Автор приводит яркую цитату из книги В.П. Рябушинского «Старообрядчество и русское религиозное чувство», где тот определяет этот феномен как раскол между культурой крестьянской («мужицкой») и «барской» культурой: «Начитанный, богатый купец-старообрядец, с бородой и в русском длиннополом платье, талантливый промышленник, хозяин для сотен, иногда тысяч человек рабочего люда, в то же время знаток древнего русского искусства, археолог, собиратель икон, книг, рукописей, разбирающийся в исторических и экономических вопросах, любящий свое дело, но полный и духовных запросов, такой человек был “мужик”; а мелкий канцелярист, выбритый, в западном камзоле, схвативший кое-какие верхушки образования, в сущности малокультурный, часто взяточник, хотя и по нужде, всех выше себя стоящих втайне критикующий и осуждающий, мужика глубоко презирающий, один из предков грядущего русского интеллигента – это уже “барин”» (Там же).

⁴ Проклятия и анафемы были признаны ошибкой и сняты только в 1971 году деянием «Об отмене клятв на старые обряды и на придерживающихся их» на поместном соборе РПЦ.

в XVIII–XIX веках неотъемлемой частью нового канона религиозной живописи, новой «догмой» реформированной церкви, утвержденной Синодом и благосклонно принятой «просвещенными» слоями общества и его элитой. Если в развитии русской живописи западноевропейское искусство стало кардинальным импульсом, ставшим в основу развития русской школы живописи в XIX и XX веках, то в иконописи, констатирует Васнецов в уже упомянутом нами докладе, «европейское влияние не только не дало ничего выдающегося, но привело наше религиозное искусство к полному почти упадку, превратилось в формальное, безжизненное искусство»¹.

Николай Лесков, затронувший тему старообрядчества в «Запечатленном Ангеле» и «Очарованном страннике», знавший и ценивший иконопись, по его собственным словам, в качестве «русского национального искусства», в этом упадке видел «окончательное низведение его к нынешнему безобразию и ничтожеству у церкви»: «все великое большинство или вообще о нем ничего не знает, или уверено, что русское иконописание – это та “богомазня”, которою заняты ребята да девки в Холуе, Суздале, Палехове и Мстерах»². Что же касается сферы эстетического и русской культурной традиции, то «ни один русский художник не занимается русской иконографией и самую мысль об этом отвергает как нечто унижительное, смешное и недостойное его художественного призвания», свидетельствовал Лесков в 1873 году об этом почти экзистенциальном стыде расщепленного или «разорванного» идеей евроцентризма русского сознания и нигилистическом отрицании интеллигенцией собственной аутентичности и всех тех веков национального прошлого, что шли вразрез с европейской идеологией просветительства и прогресса³. Венди Сальмонд, американская исследовательница русской иконописи и прикладного искусства, очень точно обозначила этот момент, комментируя «вполне современную ментальность»⁴ «запретительных» декретов Петра I, демонстрирующих зарефлексированность русского сознания тем, «какое впечатление русская культура и религия может произвести на иностранца»⁵. Так, Петровские указы 1707 и 1722 годов и все воследовавшие за ними постановления Синода запрещали иконописцу создавать образы «неискусства художеского», которые могут показаться уродливыми европейскому глазу и вызвать «укорения святой Церкви от инославных»⁶.

¹ Васнецов В.М. О русской иконописи. С. 47.

² Лесков Н. О русской иконописи // Лесков Н. Собрание сочинений: в 11 т. Т. 10. М.: Гос. изд-во художественной литературы, 1958.

Впервые статья напечатана без подписи в газете «Русский мир», № 254 (26 сентября 1873).

³ Там же.

⁴ Salmond W.R. Tradition in Transition: Russian Icons in the Age of Romanovs. Washington: Hillwood Museum and Gardens, 2004. P. 16–17.

⁵ Ibid.

⁶ Полное собрание постановлений по Ведомству православного исповедания. Т. 2. Постановление 516. С. 293–294. Цит. по: Успенский Л.А. Богословие иконы Православной Церкви. Изд-во братства во имя святого князя Александра Невского, 1997.

Возвращаясь к ситуации раннего русского авангарда, в подобном «самосравнении», а порой и утрированном контрасте западного и русского эстетического, философского и религиозного восприятия мира Сарабьянов парадоксально увидел первый шаг к тому, что он называет «осознанным стремлением произвести некий акт национальной идентификации»¹: «Постоянное *присутствие Запада* в качестве положительного или отрицательного примера давало дополнительный импульс разрыву. Но даже в тех ситуациях, когда западный образец не считался примером для подражания (как это было, скажем, в русском авангарде), речь шла о том, чтобы не обойти его кружным путем, а преодолеть изнутри»².

Говоря об этом преодолении, Сарабьянов, мне кажется, обращается напрямую к теме культурной памяти как инструмента построения национального самосознания. В раннем авангарде это происходит через «приращение» основ западной модернистской традиции к маргинализованной в государстве *автономной* народной культурной памяти, усиленное разрывом с уже легитимированной и устоявшейся культурной и идеологической догмой евроцентризма.

В том же ключе воспринимаются и слова Гончаровой, сказанные в преддверии второго всероссийского съезда художников 1911 года: «Мне кажется, что мы переживаем самый ответственный момент в жизни русского искусства. Факторы, его определяющие – сильное влияние французского искусства последних десятилетий и сильный подъем интереса к русской старинной живописи»³.

Механика взаимодействия традиции и раннего русского авангарда далеко не однозначна, и нельзя сбрасывать со счетов и тот фактор «обратного» влияния, на который вслед за Бенуа и Грищенко указывает Бычков: именно «усилиями художников-новаторов рубежа XIX–XX веков, начиная с импрессионистов и до первых авангардистов, сделавших главный акцент в своем творчестве на чисто живописном языке цвета, формы, линии, художественная общественность <...> была уже подготовлена к восприятию такого типа искусства. Средневековая иконопись многими элементами своего художественного языка резонировала с поисками авангардистов»⁴. Если мы согласимся с таким подходом, то нельзя отрицать и то, что представляется оборотной стороной того же феномена: возможно, что для вышедших из старообрядческих семей купцов-меценатов Щукина и Морозова, выросших на абстрагированных идеалах красоты древнерусской духовной традиции и ставших первыми коллекционерами Матисса и Пикассо, таким же созвучием отдавались творческие

¹ Сарабьянов Д.В. Авангард и традиция. С. 297.

² Сарабьянов Д.В. Ситуация разрыва в истории русского искусства. С. 65.

³ Москва о съезде // Против течения. 1911. № 15 (39). 24 декабря. С. 2. Цит. по: Крусанов А.В. Русский авангард 1907–1932 (Исторический обзор). Т. 1: Боевое десятилетие. Кн. 1. М.: Новое литературное обозрение, 2010. С. 379.

⁴ Бычков В.В. Русская теургическая эстетика. С. 443.

стремления французского модернизма, отказавшегося от натуралистического подобию чувственного физического мира. Древнерусское наследие стало откровением и источником вдохновения не только для русских художников. Матисс, посетивший Москву по приглашению Сергея Щукина осенью того же, 1911 года, поставил своей целью ознакомиться со всеми доступными собраниями древних икон¹. По свидетельству известнейших московских коллекционеров Ильи Остроухова и Щукина, равно делившими свою страсть к собирательству между русскими древностями и современной западной живописью, Матисс был в восторге от икон². Своими впечатлениями он поделился в нескольких интервью, данных московским газетам: «Вот истинное большое искусство. Я влюблен в их трогательную простоту, которая для меня ближе и дороже картин Фра Анжелико. В этих иконах, как мистический цветок, раскрывается душа художников, писавших их. И у них нам нужно учиться пониманию искусства»³. «Это примитив, это доподлинное народное искусство. Здесь первоисточник художественных исканий»⁴. Не стоит забывать, что тенденция к отказу от евроцентричности в культуре была характерной чертой самых разных направлений модернизма и авангарда и в первую очередь западноевропейского модернизма. Но если для Матисса старые русские иконы были интересны своими формально-стилистическими категориями художественного языка, созвучного его собственным поискам абстрактного в искусстве, то для Гончаровой, Ларионова и других неопримитивистов и футуристов эта вновь «найденная» культурная традиция Древней Руси прежде всего несла в себе потенциал новой модели возрожденного национального и эстетического самосознания: «Большое и серьезное искусство не может не быть национальным. Лишая себя достоинства прошлого, русское искусство подрезает себя под корень»⁵.

Впрочем, если Гоген, Матисс и Пикассо искали источники нового искусства в экзотических для европейца той эпохи землях и «найденных» ими чужих традициях Африки, Полинезии и в том числе и России (в случае Матисса), то, в отличие от них, для русских неопримитивистов и футуристов это эстетическое путешествие было направлено «вглубь» собственной

¹ Согласно Ирине Шевеленко, Матисс мог впервые увидеть русские иконы XVI–XVII веков во время выставки Салона 1906 года, когда Дягилев привез их с собой в Париж. Дягилев и Александр Бенуа включили 36 икон новгородской, московской и строгановской школ XVI–XVII веков в экспозицию ретроспективной выставки русского искусства «Salon d'automne. Exposition de l'art russe». См.: Шевеленко И. «Суздальские богомазы», «новгородское кватроченто» и русский авангард // Новое литературное обозрение. № 124 (6/2013).

² См.: Рукавов Ю.А. Матисс в России осенью 1911 года // Труды Государственного Эрмитажа. 1973. Вып. 14. С. 167–184.

³ М.Ш. У Матисса. (Из бесед) // Раннее утро. 1911. № 246 (26 октября). С. 4. Цит. по: Крусанов А.В. Русский авангард 1907–1932. Т. 1. Кн. 1. С. 324.

⁴ <Б.л.> Матисс о Москве // Утро России. 1911. № 247 (27 октября). С. 5. Цит. по: Крусанов А.В. Русский авангард 1907–1932. Т. 1. Кн. 1. С. 324.

⁵ Москва о съезде. С. 2. Цит. по: Крусанов А.В. Русский авангард 1907–1932. Т. 1. Кн. 1. С. 379.

истории, а значит, по определению не могло ограничиться сферой эстетического и вторгалось в сферу национального. Речь идет не о стремлении к единичному замещению раз и навсегда некой «огосударственной» памяти *нации* на другую, признанную теперь за эталон новой культурной элитой и внедряемую в общественное сознание, а скорее о стихийной культурной памяти *народа*, гонимой и пробуждающейся, памяти живой в ее процессе непрерывного становления и откровения, на каждом этапе своем предполагающей богатство и многозначность традиции, а следовательно, и возможность свободного выбора. Мне кажется, именно эту многозначность подчеркивал Дмитрий Лихачев, в одном из своих эссе блистательно сравнивший русскую историю и культуру с «рекой в ледоход», где «движущиеся острова-льдины сталкиваются, продвигаются, а некоторые надолго застревают, натолкнувшись на препятствия»: «Структура русской культуры не была монолитной, при которой она развивалась бы как единое целое – относительно равномерно и неуклонно»¹.

¹ Лихачев Д.С. Русская культура в современном мире // Новый мир. 1991. № 1.