

Екатерина Бобринская

«ПАМЯТЬ КУЛЬТУРЫ» И АНТИЗАПАДНАЯ УТОПИЯ РУССКИХ БУДУЩИКОВ

В книге «Русская живопись. Пробуждение памяти» Дмитрий Владимирович Сарабьянов писал о пронизывающей культуру «внутренней традиции», действующей «поверх стилевых изменений». О традиции, связанной с глубинными свойствами мироощущения человека, которые формирует география и религия, история и язык. «Искусство, – отмечал он, – само – помимо воли художника – обладает способностью помнить»¹. Сарабьянов связывал специфику русской культуры, ее «внутреннюю память» с православной традицией, с восточным христианством. В особенностях восточного христианства, как он считал, «следует искать разгадку русской художественной культуры – не только того времени, когда искусство и религия были неразрывны, но и тогда, когда наступила пора секуляризации. Здесь же коренится и “восточная компонента”, безусловно присутствующая в культуре России, но не совпадающая с культурой Востока как таковой»².

Способность искусства «помнить помимо воли художника» я буду иметь в виду, размышляя об одной из мифологем русского авангарда 1910-х годов, а именно – об антизападной утопии русских футуристов. В центре моего внимания будут те компоненты их утопического проекта, в которых проявляются скрытые традиции, «внутренняя память» культуры. Антизападный миф, о котором пойдет речь, был сформирован в 1910-е годы главным образом среди художников и поэтов, связанных с Михаилом Ларионовым и Натальей Гончаровой. Именно в их кругу

¹ Сарабьянов Д. Предварительные замечания // Сарабьянов Д. Русская живопись. Пробуждение памяти. С. 22.

² Сарабьянов Д. Образ Востока в русской живописи Нового времени // Там же. С. 42.

вместо иностранного, «западного» слова «футуристы» использовалось русское – «будущники».

Антизападные мотивы в русской культуре – один из устойчивых архетипов. С одной стороны, у истоков антизападных идей лежит конфессиональное различие или даже противостояние, то есть борьба русской церкви с влиянием католичества и протестантизма. Важно отметить, что религиозный элемент играет существенную роль даже в секулярных версиях антизападничества. С другой стороны – антизападные идеи связаны с процессами модернизации, с утверждением (особенно активно в XIX столетии) нового типа национальной идентичности. И здесь русское антизападничество шло в русле общих европейских процессов: формирование нового типа национальных государств и национальных культур через противопоставление себя другим. Искусство в рамках этих концепций рассматривалось как инструмент создания, сохранения и пропаганды национальной идентичности.

Антизападная мифологема собирает в себе многие важные темы русского футуризма. С одной стороны, она, конечно, связана с тактическими задачами – утверждением независимости собственной версии нового искусства, а с другой – входит в резонанс со многими принципиальными особенностями русского модернизма, такими как архаизирующие тенденции, интерес к проблемам национальной самоидентификации, к восточным культурам, о которых уже писали исследователи и которые были присущи не только будущникам. Я остановлюсь на другой стороне антизападной мифологии в русском футуризме.

В русской культуре антизападный архетип имеет давнюю историю. Я обозначу только самые приблизительные ее контуры. В начале XIX столетия формируется мифология гбнущего Запада, восходящая к эстетике романтизма и прежде всего к наследию немецких романтиков. Историко-софская концепция романтизма, согласно которой и страны, и народы, и культуры проходят этапы, сходные с периодами рождения, развития, зрелости, старения и смерти живых организмов, стала основой для многочисленных пророчеств о скорой гибели западного мира, рассуждений о дряхлости и старости Европы. Европейская культура, уже достигшая возраста зрелости, неизбежно должна клониться к упадку: она дряхлеет, стареет и в конечном счете обречена на гибель. Фридрих Шлегель в 1803 году в статье «Путешествие во Францию» рисовал мрачную картину угасания западного мира: «Разделение достигло своего предела; характер Европы полностью выявился и завершился, и именно это и составляет сущность нашей эпохи. Отсюда полная неспособность к религии <...> абсолютное отмирание высших органов. Глубже человек не может пасть <...> Род людей в Европе не будет изменяться к лучшему, но после нескольких бесплодных попыток будет все более и более ухудшаться в силу внутренней испорченности и, наконец, и внешне погрузится в состояние немощи и нищеты»¹.

¹ Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика. В 2 т. Т. 2. М.: Искусство, 1983. С. 16–17.

В России, в 20–30-е годы XIX века мифологема «старости Европы», которую сравнивают с дряхлым стариком или с больным и угасающим организмом, появляется в кружке «любомудров», а затем подхватывается славянофилами. В эпилоге к своей книге «Русские ночи» Владимир Одоевский писал о «старом Западе», где наука и философия уже не способны к целостному видению и постижению мира, где искусство лишено своего великого значения и силы, где угасло религиозное чувство. «Запад гибнет! – провозглашает Одоевский. – Пока он собирает свои мелочные сокровища, пока предается своему отчаянию – время бежит <...> оно бежит, скоро обгонит старую, одряхлевшую Европу – и, может быть, покроет ее теми же слоями недвижимого пепла, которыми покрыты огромные здания народов древней Америки – народов без имени»¹. Через несколько десятилетий схожие картины неотвратимой гибели Запада будет описывать западник Александр Герцен: «Я середь мрачного, раздирающего душу реквиема, средь темной ночи, которая падает на усталый, больной Запад – отворачиваюсь от предсмертного стога великого борца, которого уважаю, но которому помочь нельзя, и с упованием смотрю на наш родной Восток»².

Рядом с образом старого, умирающего Запада у немецких романтиков возникают образы Востока, Азии, где, по выражению Ф. Шлегеля, еще сохраняется «возможность энтузиазма». Именно эти молодые народы, сохранившие целостное мировоззрение и живое религиозное чувство, способны вдохнуть новые силы в угасающую Европу. Им принадлежит будущее. Молодость, которая обращена к будущему, становится постоянным мотивом антизападных рассуждений в русской культуре. В противоположность Западу, погружающемуся во тьму, Восток связан с образами света, восхода или сияния Солнца.

Я хотела бы подчеркнуть парадоксальный характер этой версии антизападного мифа: он не был рожден в России, а был воспринят из Европы. Иными словами – это был голос самого «гибнущего Запада». Это отмечали уже современники. Например, Н. Чернышевский с раздражением вопрошал: «Откуда же взялась у нас (да и у некоторой части западной публики) мысль, или, лучше сказать, не мысль, а мелодраматическая фраза о том, что Запад дряхлый старец, который извлек из жизни уже все, что мог извлечь, который истощился жизнью и т.д.? Да все из разных западных же пустыньких или тупоумных книжонок и статей»³. В своих основных чертах эта романтическая и славянофильская версия антизападничества дожила до начала XX столетия. Конечно, мифологема погруженного во тьму, «стареющего и дряхлеющего Запада» и молодого, озаренного светом Востока со временем обрастала новыми деталями. Она могла соединяться с мотивами личного разочарования в Европе (например у Герцена

¹ Одоевский В. Русские ночи. Л.: Наука, 1975. С. 147.

² Герцен А. Собрание сочинений: в 30 т. Т. 12. М.: Изд-во АН СССР, 1957. С. 431–432.

³ Чернышевский Н. Очерки гоголевского периода русской литературы // Чернышевский Н. Избранные философские сочинения. В 3 т. Т. 1. М.: Госполитиздат, 1950. С. 507.

или Мережковского) или с темой предательства Западом христианской культуры – в кружке так называемых «скифов»¹.

Западный антизапад был существенным компонентом в русской культуре начала XX века, и будущники в своих декларациях также воспроизводили устойчивые элементы этой мифологемы. Илья Зданевич в лекции «О футуризме» использует метафорику, отсылающую к романтической риторике о молодости и выходе из тьмы к свету: «В нас достаточно много еще варварского, и в этом отношении мы в более выгодном положении, чем Европа <... > Не западных мастеров нам надо изучать, но Азии. Мы – [монголы] азиаты. Вот мы странствовали слепыми и прозрели. Смотрите, небо заревеет, [и пришел час восхода] <...> мы молоды, и наша молодость победит»². Указания в декларациях будущников на неспособность современной западной культуры создавать подлинно новое, на ее бесплодность также отсылают к устойчивым мотивам старости, истощения и немощи. Наталья Гончарова пишет: «От Запада я отворачиваюсь ввиду его исчерпанности»³. «Нового искусства в Европе нет и не может быть» – утверждают авторы манифеста «Мы и Запад»⁴.

Кроме такой западной версии антизападничества в России существовал еще один вариант антизападного мифа. Условно эту версию антизападной мифологии можно назвать эсхатологической. Ее истоки восходят к конфессиональному противостоянию с католичеством и протестантизмом, но свое окончательное оформление она получает после церковного раскола XVII века. В основе ее – ощущение жизни в преддверии конца времен или, по выражению Георгия Флоровского, – «эсхатологический испуг», охвативший русское общество накануне и особенно после Собора 1666–1667 годов. Эта версия антизападничества отсылает к национальному мифу, связанному с мессианскими идеями о России как последней православной державе, отдаляющей конец времен, удерживающей от прихода антихриста. Мессианская национальная идея была сформулирована

¹ Р. Иванов-Разумник: «Два врага стоят лицом к лицу: русский “скиф” и европеец, “мещанин”, новая Россия и старая Европа. И если есть у России миссия, то вот она: взорвать изнутри старый мир Европы своим “скифством”, своим духовным и социальным “максимализмом” – сделать то самое, что когда-то старый мир сделал в обратном направлении с духовным и социальным максимализмом христианства. Старый мир вошел в это “варварство” и взорвал его изнутри: он омещанил собою христианство. И вот теперь миссия новой России – насытить духом максимализма “культурный” старый мир. Ибо только этот духовный максимализм, это “скифство” – открывают путь к тому подлинному освобождению человека, которое так и не удалось христианству, ибо само христианство “не удалось»» (Иванов-Разумник Р. Испытание в грозе и буре. Берлин: Скифы, 1920. С. 37).

² Зданевич И. О футуризме // Зданевич И. Футуризм и всѣчество. В 2-х т. Т. 1. М.: Гилея, 2014. С. 86.

³ Гончарова Н. Предисловие к каталогу выставки картин (М., 1913). Цит. по: Ковалев А. Михаил Ларионов в России 1881–1915 гг. М.: Элизиум, 2005. С. 466.

⁴ Лившиц Б., Якулов Г., Лурье А. Мы и Запад // Русский футуризм. Теория. Практика. Критика. Воспоминания. М.: Наследие, 1999. С. 243.

в известной концепции о Москве Третьем Риме и в ряде других сочинений. (Например, в распространенной уже в XVI веке «Повести о белом клобуке».) Идеи о перемещении мессианского центра в Россию стали основой для отвержения всего западного как связанного с падшим, апостасийным, испорченным миром, уклонившимся от истины. Реформы патриарха Никона с позиций такого эсхатологического ощущения жизни воспринимались как движение в сторону «западного». Отказ от старой веры был для огромных масс населения России знаком окончательного вступления мира в последнюю эпоху. После раскола апокалиптическое видение современности, где воцарился «духовный антихрист», становится устойчивым элементом мироощущения староверов во всех многообразных толках. Такое эсхатологическое антизападничество стало основой для народной мифологии (причем далеко не только староверческой), в которой «западное» отождествлялось с силами, разрушающими истину веры и жизни, воспринималось как знак близящегося конца времен. Тотальное насаждение западной культуры и форм жизни в эпоху Петра I окончательно закрепило в народной мифологии за западным значение еретического, испорченного, губительного. Влияние этого эсхатологического антизападного мифа на секулярную культуру наименее всего исследовано на сегодняшний день. Я, конечно, не предполагаю в краткой статье дать какую-то законченную версию. В большей мере я хотела бы сформулировать саму проблему и указать на присутствие в русском авангарде такого пласта «внутренних традиций».

Флоровский писал о культуре староверов как о «социально апокалиптической утопии»¹. Секуляризованная, но тем не менее резонирующая с народной традицией, «апокалиптическая утопия» стала у будущников одним из важных элементов их видения современности. А также одним из инструментов, по выражению Ларионова, «русификации западных форм»². Наиболее последовательно связь с народной эсхатологией проявляется среди соратников Ларионова и Гончаровой, причем не только на теоретическом уровне, в риторике деклараций, но и в самом творчестве³. Художники и поэты ларионовского круга программно обращаются к народной культуре, представляющей национальную традицию, уклонившуюся от западного воздействия. Илья Зданевич в одном из своих выступлений подчеркивал принципиальную разницу «западного» городского и деревенского народного искусства: «Культивировать западничество – значит увеличивать разлад между нашим искусством и нашим народом. Западничество нам было нужно для того, чтобы, преодолев разруху городского искусства, заметьте,

¹ Флоровский Г. Пути русского богословия. Вильнюс: по заказу Вильнюсского православного епархиального управления, 1991. С. 67.

² Письмо М. Ларионова М. Ле-Дантю (март 1913) // ОР ГРМ. Ф. 135. Ед. хр. 7.

³ Однако схожие мотивы можно отметить и у других русских авангардистов, многие из которых на определенных этапах были связаны с Ларионовым и Гончаровой. Здесь можно назвать имена: А. Кручёных, В. Хлебникова, Б. Лившица, П. Филонова, отчасти Д. Бурлюка и Г. Якулова.

городского, ибо в деревне оно стояло всегда на высоте, русский мастер смог в понимании подняться до русского старого и деревенского искусства»¹. Такое программное обращение к народной культуре способствовало «пробуждению памяти» в искусстве будущников не только на уровне мотивов и иконографии, но и философии творчества. Именно в связи с программным обращением к народному искусству среди будущников возникает также интерес к старообрядческой культуре.

Миф романтиков о гибели Запада и эсхатологическое антизападничество в творчестве и теоретических работах будущников встречаются и становятся основой для их собственной версии антизападной утопии, соединяющей архетипы культуры и обостренное чувство современности. Я остановлюсь только на одной грани этой антизападной мифологемы у будущников, связанной прежде всего с особым пониманием времени. Меня будет интересовать не столько риторика декларативных заявлений об отвержении Запада, сколько попытки в самом искусстве или в стратегиях саморепрезентации сформировать контуры собственной версии современности, опирающейся на архетипы народного мифотворчества. Именно здесь деятельность русских будущников обнаруживает точки соприкосновения с глубинной памятью культуры и, в частности, с тем эсхатологическим мироощущением, которое жило в народной среде и особенно в среде староверов.

Важной стратегией будущников, позволяющей, по выражению Бенедикта Лившица, «сбросить с себя позорное и нелепое ярмо Европы»², стал отказ от линейного времени, времени прогресса, поступательного движения истории. Специфический хроноклазм или борьба со временем, с логикой прогресса и попытка построить новую систему координат для искусства, в которой линейное развитие и причинно-следственные связи сменяются синхронией, становятся одной из центральных тем будущников и основой для программного отказа от футуризма как исчерпанного и западного направления. Вместо футуризма провозглашается создание нового направления – всѣчества. По определению Ильи Зданевича, всѣчество – «наше национальное течение». Можно отметить, что рождение всѣчества совпадает с пиком антизападных настроений у будущников. В лекции о Наталье Гончаровой И. Зданевич заявляет о низвержении футуризма: «Всѣчество – делает нелепым борьбу против прошлого и тем самым низвергает футуризм»³. Всѣчество – утверждает

¹ Зданевич И. О футуризме. С. 85.

Зданевич – один из самых ярких пропагандистов антизападничества – вместе с тем был наиболее далек от глубинного измерения антизападного мифа. Провозглашая в своих выступлениях: «Мы требуем патриотизма, любви к России и ее победительности. Нам дорого все, что от нашей нации», он вместе с тем выстраивал свои концепции как кальки националистической риторики итальянских футуристов. См.: Зданевич И. О футуризме // ОР ГРМ. Ф.177. Ед. хр. 10.

² Лившиц Б. Полутораглазый стрелец. Л.: Советский писатель, 1989. С. 507.

³ Зданевич И. Наталья Гончарова и всѣчество // Н. Гончарова, М. Ларионов. Исследования и публикации. М.: Наука, 2001. С. 174.

Зданевич – новое направление, «окончательно упразднившее время и пространство и освободившее искусство от временно-пространственной зависимости»¹.

Концепция всѣчества аккумулировала идеи Ларионова и его соратников об искусстве вне процесса эволюции, свободного от понятий новаторства и историзма («Ценность и задача художественного произведения под углом времени не рассматриваются» – утверждал М. Ларионов²). В предисловии к каталогу программной для ларионовского круга «Выставке иконописных подлинников и лубков» (1913) Ларионов представил мистификаторскую, игровую концепцию истории искусства, в которой отсутствует линейное развитие, не существует разграничения исторических эпох и стилей, нового и старого. Он приводит фрагменты «неопубликованной истории искусства», в которых событие самой выставки перемещается в мифологическое прошлое, во времена царствования ассирийского царя Гамураби: «В царствование ассирийского царя Гамураби была устроена выставка лубков XIX и XX столетий <...> Они вызвали такой подъем ощущений порядка искусств, что время было убито вневременным и внепространственным»³. Осенью 1913 года в связи с персональной выставкой Н. Гончаровой Илья Зданевич выступил с докладом «Наталья Гончарова и всѣчество», где на примере творчества Гончаровой излагал концепцию искусства вне времени и логики прогресса, а также принципы воображаемой, мистификаторской истории искусства. «Никакой исторической перспективы не существует, – утверждал Зданевич. – Есть лишь системы, творимые человеком. Борьба против прошлого нелепа, ибо прошлого нет. Стремление к будущему нелепо, ибо будущего нет – будущее можно сделать прошлым и наоборот <...> Ни устарения, ни новизны нет»⁴. Можно отметить, что и на самой выставке был проведен принцип отказа от исторической последовательности, от линейного времени: картины были развешаны вне привычного для публики хронологического принципа.

Отказ от линейного, прогрессистского времени не только провозглашался в теоретических декларациях. Будущники также разрабатывают на его основе новые принципы живописного и поэтического творчества. В поэзии – это многоголосие, то есть создание произведений, рассчитанных на одновременное звучание нескольких голосов, строящихся на «звуковых аккордах», вопреки линейному принципу письма и чтения. Принципы такой поэзии Илья Зданевич изложил в манифесте «Многовая поэзия и всѣчество» (1914) и представил в своих заумных произведениях. В изобразительном искусстве отказ от линейного мышления реализовался в программном многостилье, в отказе от принципа деления на высокое

¹ Зданевич И. Футуризм и всѣчество // ОР ГРМ. Ф. 177. Ед. хр. 21.

² Ларионов М. Предисловие // Выставка иконописных подлинников и лубков. М.: Художественный Салон, 1913. С. 6.

³ Там же. С. 3.

⁴ Зданевич И. Наталья Гончарова и всѣчество. С. 172.

и низкое искусство. «Все стили признаем годными для утверждения нашего творчества» – подчеркивали будущники¹.

«Гибель Запада» в версии романтиков всегда была связана с особым чувством времени: с ужасом перед необратимым бегом времени или «ужасом перед историей», если использовать выражение М. Элиаде. Непреложный закон однонаправленного движения времени был одним из стержневых элементов в мифологии «гибели Запада», надвигающейся старости европейской культуры. Отказ от линейного времени становится важным компонентом в антизападной утопии будущников и предстает как попытка уклониться от судьбы Запада. Иными словами – ускользнуть от смерти и выйти из истории². Миф «гибели Запада» у будущников преодолевается через утверждение нелинейного, внеисторического времени, через апокалиптический выход из истории. Вместо неотвратимого бега времени, то есть вместо всепожирающего и разрушающего времени «гибели Запада» будущники обращаются к эсхатологическому времени, обещающему «новое небо и новую землю». Однако вместо «эсхатологического испуга» у будущников господствует эсхатологический энтузиазм.

Книга Апокалипсиса оказывается соприродна некоторым граням мироощущения будущников прежде всего как прообраз слома времен, исчерпания энергии и сил ветхого мира и созидания нового: «И сказал Сидящий на престоле: се, творю все новое» (Откр. 21: 5). «Апокалиптическая» жажда нового у русских футуристов представляет собой один из самых парадоксальных ликов современности. Устремленность к новому, поиск нового, жажда нового предстают как жажда и поиск конца. Такое апокалиптическое восприятие нового – один из важных моментов, сближающих авангардное и народное эсхатологическое мироощущение. Со времен раскола в среде староверов и – шире – в народной среде жило острое переживание катастрофического слома времен, понимание наступившей эпохи как эпохи конца, эпохи завершения Священной истории и близящегося завершения истории мировой. Как писал пророк Аввакум: «Пришло писанное время»³ или «дожили, дал Бог, до краю»⁴. Такие настроения не только определили особенности мироощущения в конкретный исторический период, но впечатались в национальный менталитет.

«Искусственный оптимизм», провозглашенный итальянскими футуристами, заставлял их приветствовать прогресс и с упоением погружаться

¹ Лучисты и будущники // Русский футуризм. Теория. Практика. Критика. Воспоминания. С. 241.

² Мотивы уклонения от смерти часто встречались у поэтов русского авангарда. Е. Гуро, например, писала: «А мы, если и умрем, то вполне веря в бессмертие тела и открытые пространства! И наша смерть только ошибка, неудача неумелых» (*Guro E. Selected Writings from the Archives / Ed. by A. Ljunggren, N. Gourianova. Stockholm: Almqist & Wiksell International, 1995. P. 91*).

³ Житие пророка Аввакума, им самим писанное. М.: Директ-Медиа, 2014. С. 34.

⁴ *Аввакум. Письмо к Симеону // Житие пророка Аввакума, им самим написанное, и другие его сочинения. М.: Academia, 1934. С. 341.*

в вихрь времени. Будущники утверждают эсхатологический энтузиазм как средство преодоления линейного времени. Эсхатологический энтузиазм лежит в основе одного из центральных произведений Натальи Гончаровой 1910-х годов – апокалиптического цикла «Жатва» (1911), где господствует жизнеутверждающая, радостная и праздничная интонация. Гончарова выбирает для своих работ сочетание «огненных» красок, нередко встречающееся также в рисованных крестьянских апокалипсисах. Она создает образ предельного напряжения жизни, раскаленной до мгновения-взрыва, и одновременно – атмосферу торжественную и праздничную. Гончарова отталкивается от традиционных образов конца мира в Откровении Иоанна Богослова и в Евангелии: «Жатва есть кончина века, а жнецы суть Ангелы» (Мф. 13: 39). Она следует не только за каноническим текстом, но и за устойчивым сюжетным рядом, представленном в печатных или рисованных лубках, в рукописных иллюстрациях старобрядческих книг. Вместе с тем Гончарова нигде прямо не воспроизводит известных иконографических схем. В своих интерпретациях видений Иоанна Богослова она действует в духе народных мастеров, далеко не всегда придерживавшихся канонических изображений и часто работавших не по образцовым прорисам, а создававших в рукописных апокалипсисах собственную иконографию и стилистику. В цикле «Жатва» Гончарова создает новую модернистскую оптику, с помощью которой представляет «кончину века». Динамика, резкие и парадоксальные ракурсы, фрагментированность изображений рядом с иератической неподвижностью, плоскостностью и орнаментальностью производят взрывной эффект соединения архаики и модернизма. Ее картины представляют мгновения-взрывы, вырванные из потока времени, разбивающие линейное, однонаправленное движение времени.

Эсхатологизм будущников особый – он непосредственно внедрен в современность, связан с реалиями современной жизни. Это эсхатологизм народной мифологии, в которой «большой красный дракон с семью головами» из Апокалипсиса становится «огненным змеем», пришедшим на землю в виде новых технических изобретений – паровозов, пароходов или трамваев¹. Я кратко отмечу лишь несколько мотивов, связанных с восприятием у будущников новой техники как знаков апокалиптического времени. Популярным мотивом в описаниях «кончины века» в народной мифологии был образ «железных птиц», широко распространенный уже в XIX столетии². Этнограф XIX века П. Чубинский так излагал эту мифологию: «Для умерщвления же людей живущих слетят находящиеся

¹ Бессонов И. Русская народная эсхатология: история и современность. М.: Гнозис, 2014. С. 137–138.

² В народной эсхатологии образы железных птиц восходят к тексту Апокалипсиса: «И увидел я одного Ангела, стоящего на солнце; и он воскликнул громким голосом, говоря всем птицам, летающим по средине неба: летите, собирайтесь на великую вечерю Божию, чтобы пожрать трупы царей, трупы сильных, трупы тысяченачальников, трупы коней и сидящих на них, трупы всех свободных и рабов, и малых и великих» (Откр. 19: 17–18).

до сих пор на небе птицы с длинными железными клювами»¹. В XX веке буквальной реализацией этих эсхатологических страхов стали аэропланы, воспринимавшиеся как «железные птицы» конца времен. Один из авторов, собиравший в 1915 году народные легенды о Первой мировой войне, приводил такое свидетельство: «Старики принимали аэроплан за легендарную железную птицу, которая явится перед страшным судом и будет клевать православных»².

А. Кручёных в стихотворении 1913 года прямо обращается к этому образу народной эсхатологии:

«Мир кончился. Умерли трубы...
Птицы железные стали лететь
Тонуших мокрые чубы
Кости желтеющей плеть»³.

Медноклювые птицы появляются у Кручёных и в стихотворении «Эф лучи», также описывающем апокалиптические видения, где сплетаются мифология и современность. Близкий по смыслу образ чудовищной птицы возникает у В. Хлебникова в поэме «Журавль». «Ангелы и аэропланы» Н. Гончаровой из серии «Мистические образы войны» (1914) косвенно отсылают к этим же мотивам. «Железные птицы» и ангелы оказываются в одном пространстве как знаки катастрофического времени. Новая техника у будущников часто существует рядом с катастрофой. Малевич в одной из линогравюр представляет «Смерть человека одновременно на аэроплане и железной дороге» (1913). Картина Н. Гончаровой «Аэроплан над поездом» (1913) также содержит тревожные интонации близящейся катастрофы – столкновения – и композиционно напоминает катастрофический сюжет Малевича.

Можно добавить и другие примеры такого апокалиптического видения современности в творчестве русских футуристов. Современный город у В. Хлебникова воспринимается также сквозь апокалиптические аллюзии, отсылая к народным картинкам, где властители адской бездны поджаривают грешников: «Есть некий лакомка и толстяк, который любит протыкать вертелом именно человеческие души, слегка наслаждается шипением и треском, видя блестящие капли, падающие в огонь, стекающие вниз, и этот толстяк – город»⁴. Наконец, следы эсхатологических мотивов можно отметить в концепции заумного языка и алогизма. Объявленный К. Малевичем отказ от разума: «19 февраля в 1914 году я отказался на публичной лекции от разума <...> высшее художественное произведение

¹ Цит. по: Бессонов И. Русская народная эсхатология: история и современность. С. 146.

² Там же. С. 144.

³ Кручёных А. Стихотворения. Поэмы. Романы. Опера. СПб.: Академический проект, 2001. С. 263.

⁴ Хлебников В. Собрание произведений Велимира Хлебникова. В 5 т. Т. IV. Л.: Изд-во писателей в Ленинграде, 1930. С. 211.

пишется тогда, когда ума нет» – отсылает к видениям последних времен из Книги Ездры «тогда скроется ум, и разум удалится в свое хранилище» (3 Ездр. 5: 9).

Эсхатологическое время – время ожидания «кончины века» и разрушения, преодоления власти линейного времени – формирует у будущников еще одну грань их утопии. Антизападные лозунги служат у них основой для отказа от того принципа построения национальной культуры, который утверждался в Европе и по модели которого строилось европеизированное русское искусство. «Мое стремление к национальности и Востоку, – подчеркивала Гончарова, – не для того, чтобы суживать задачи искусства, а наоборот, сделать его всеобъемлющим и мировым»¹. «Национальное течение» всёчество отвергает «западное» как узконациональное или, по выражению из манифеста «Мы и Запад», узкотерриториальное, локальное и утверждает вместо него начало космическое, универсальное или принцип «всеприсутствия» в терминологии И. Зданевича. Всеприсутствие или универсализм у будущников также представляют собой один из вариантов уклонения от судьбы Запада, попытку разрушить логику и саму мифологию «гибели Запада». Зданевич в одном из выступлений так описал утопическую модель особого времени всёчества: «Самодовлеющее всёчество, чья вневременность и прыжок вперед, и возврат, и бесконечность»².

И в завершение кратко отмечу еще одну грань антизападной утопии будущников, также связанную с отказом от линейного времени. В статье «Церковь и время» Джорджо Агамбен писал об особом «опыте мессианского времени», в котором отсутствует линейность: «... “время мессии” обозначает не хронологическую длительность, но качественную трансформацию переживаемого времени. <...> в Евангелии Мессия называется “грядущим” (*ho erchomenos*), то есть Тем, Кто никогда не перестает приходить. <...> Мессианское – не конец времени, но соотношение каждого мгновения, каждого времени (*kairos*) с концом времени и с вечностью»³. Следы такого опыта времени можно отметить в концепции будущего у русских футуристов. Будущее привлекает их не просто как сила молодости, стремиться к которой обязывает логика прогресса, а, условно говоря, – в мессианском аспекте: как то, что всегда лишь грядет, но «никогда не перестает приходить». Такую концепцию будущего и нового утверждал Михаил Ларионов. «Новое» для него «никогда не перестает приходить», то есть не может стать законченной школой или направлением. В сборнике «Ослиный хвост и Мишень» Зданевич так передавал ларионовские взгляды: «Моя задача не утверждать новое искусство, так как после этого оно перестает быть новым, а стараться <...> делать так, как делает сама

¹ Гончарова Н. Предисловие к каталогу выставки картин. Цит. по: Ковалев А. Михаил Ларионов в России 1881–1915 гг. С. 466.

² Зданевич И. О Наталии Гончаровой // Зданевич И. Футуризм и всёчество. Т. 1. С. 143.

³ Агамбен Дж. Церковь и время // URL: <http://www.bogoslov.ru/text/2531830.html> (Дата обращения 09.04.2016).

жизнь, она ежесекундно рождает новых людей, создает новый образ жизни, и из этого без конца рождаются новые возможности»¹.

Культура авангарда, несмотря на декларативный разрыв с исторической традицией, тем не менее не исчерпывается «разрушительными жестами» и творением нового. Наряду со стратегиями разрушения в авангардном искусстве работали механизмы воспоминания, реставрации нарушенных, забытых ликов традиции, а новое часто возникало через припоминание, возрождение прошлого. Ян Ассман в своей книге «Культурная память» отметил парадоксальные моменты в работе механизма культурной памяти. Разрыв исторической преемственности провоцирует культуру рождать новое через движение к прошлому: «Обновления, возрождения, реставрации всегда выступают в форме обращения к прошлому. По мере того как они осваивают будущее, они создают, воссоздают, открывают прошлое»². Современность и новое трактовались будущниками в таком ключе. Их искусство чаще вспоминало, чем изобретало. Современное и новое для них было часто обращено не столько к будущему, сколько к прошлому, и понималось как воспоминание, обращение к истокам. Эти свойства позволяют отметить в их теоретических программах и творчестве элементы, которые можно обозначить как «консервативный авангардизм». Мне представляется важным отметить присутствие в авангардной культуре такого консервативного импульса, который пока еще не исследован и не описан должным образом. Антизападную утопию будущников можно считать одним из наиболее ярких воплощений такого консервативного авангардизма.

¹ Зданевич И. Футуризм и всёчетво. Т. 2. С. 12.

² Ассман Я. Культурная память. Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах. С. 33.