

Ирина Шевеленко

## МОДЕРНИЗМ КАК АРХАИЗМ: НАЦИОНАЛИЗМ, РУССКИЙ СТИЛЬ И АРХАИЗИРУЮЩАЯ ЭСТЕТИКА В РУССКОМ МОДЕРНИЗМЕ\*

### 1. «Одежда скифа»: Пролог

В конце февраля (начале марта по европейскому календарю) 1915 года молодой Сергей Прокофьев приехал в Рим, чтобы представить Сергею Дягилеву готовые части своего балета «Ала и Лоллий», а заодно выступить там с исполнением своего 2-го Концерта для фортепиано с оркестром. Балет был заказан Прокофьеву Дягилевым за считанные дни до начала Первой мировой войны, во время месячного пребывания Прокофьева в Лондоне в июне-июле 1914 года. По итогам своего знакомства с Дягилевым, Прокофьев записывал тогда в дневнике: «Между прочим, одним из моих достоинств он считал склонность к национальному стилю, который кое-где прорывался очень определенно, обещаю много в будущем, но пока тонул в музыке интернациональной» (Прокофьев 2002, 480). Сценарий для заказанного балета был написан Сергеем Городецким<sup>1</sup> и, по характеристике самого Прокофьева, «вращался в области русских идолов IX века» (там же, 509). Русская тематика была прямо заказана самим Дягилевым, но с балетным сценарием он предварительно не ознакомился. Первоначально, согласно дневнику композитора, сценарий этот выглядел так:

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

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

\* Автор выражает признательность фонду Александра фон Гумбольдта (Alexander von Humboldt-Stiftung) за финансовую поддержку проекта, часть результатов которого представлена в настоящей статье.

<sup>1</sup> Очерк «Молодой Прокофьев», написанный впоследствии Городецким о работе с Прокофьевым над этим балетом (Городецкий 1984, 72-74), передает содержание сценария чрезвычайно вольно, поэтому не привлекается нами.

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

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

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

В процессе работы над балетом в сценарий вносились изменения, певец получил имя Лоллия, а «иностранный темный бог Тар» был переименован в Чужбога, однако зависимость сюжетных ходов от привычных клише балетных постановок классического репертуара осталась непоколебленной.

Не удивительно, что первое же, о чем заявил Дягилев при знакомстве со сценарием, это что потребуется «масса коренных изменений в сюжете» (письмо Прокофьева к матери от 20 февраля/5 марта 1915 г.; Прокофьев 1962, 253). Однако знакомство Дягилева с музыкой выяснило еще более принципиальные нарушения ожидания: Вот что записал Прокофьев в дневнике после прослушивания Дягилевым фрагментов его музыки к балету:

Дягилев очень горел узнать балет. Я ему объяснил сюжет, а затем сыграл музыку, за которыми последовал колоссальный разговор и вот какой: что это такое – я, русский композитор, на русский сюжет и пишу интернациональную музыку?! Это не годится. По мнению Дягилева, интернациональной музыки быть не может. Не следует, конечно, под именем «национальной» понимать народные темы и вообще смотреть на это узко, но русский дух должен быть – и этому я не чужд, примеры тому – многое во 2-м Концерте (Прокофьев 2002, 551).

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

музыка. Очень жалко, и надо все начинать сызнова» (Стравинский 2000, 314).

В итоге балет «Ала и Лоллий» был окончательно снят с повестки дня, а вместо него Прокофьеву было предложено писать гротескный балет «Сказка про шута, семерых шутов перешутившего», в основу либретто которого легли две сказки из собрания А. Н. Афанасьева. Общая встреча Дягилева, Прокофьева и Стравинского в двадцатых числах марта в Милане окончательно закрепила этот план. Невзирая на понятную уязвленность тем фиаско, которое потерпел его первый опыт балетной музыки, Прокофьев отметил в дневнике не только неожиданность, но и внезапную привлекательность того требования новой эстетики, которое выдвинул Дягилев: «Писать музыку национальную, а не интернациональную, было для меня совершенной новостью, которая мне сразу понравилась» (Прокофьев 2002, 552).

В ближайшие месяцы, работая уже над новым балетом, Прокофьев не раз отмечает в дневнике, что балет сочиняется исключительно в национальном стиле, «быстро, легко и весьма по-русски» (там же, 565) и что «национальный характер» ему «по душе» (там же, 567). В июне он шлет телеграмму Дягилеву: «Ballet avance rapidement, deux tableaux finis, extrêmement national» (там же, 567). Взявшись вскоре за сочинение оперы «Игрок», Прокофьев и в ней озабочен передачей «национального» в характерах героев, хотя в его записях не может не проглядывать игровой характер подобной озабоченности. «Несомненно, от нее пахнёт Русью-магушкой, когда она появится в своих креслах на сцене» (там же, 583), — замечает он в январе 1916 года о Бабушке из «Игрока». А в марте того же года записывает: «Днем звонил Асафьев об „Игроке“. Очень хвалил Бабуленьку и Генерала [...]. На мой вопрос, подлинная ли моя бабушка, русская или псевдорусская, он очень меня обрадовал, сказав: „Настоящая русская бабушка“» (там же, 597).

Между тем, в июне 1915 года Прокофьев решает переделать никем не востребованный балет «Ала и Лоллий» в сюиту и быстро получает согласие от А. Зилоти на исполнение этой сюиты в одном из его концертов. Именно в это время появляется неожиданная и доселе не встречавшаяся в разговоре об «Але и Лоллие» референция к произведению как к «скифскому балету» (письмо к А. Зилоти от 5 июля 1915 г.; Прокофьев 1962, 256). Соответственно, сюите «Ала и Лоллий» дается подзаголовок «Скифская сюита» (Прокофьев 1962, 257), который уж впоследствии превратится в основное название произведения. Можно лишь гадать, каким путем пришел Прокофьев к «скифской» референции (к этой теме мы вернемся в конце статьи), но любопытно то, что привлекается она явно для «внешнего потребления»: ни в одной из многочисленных дневниковых записей

Прокофьева о работе над сюитой и ее репетициях с оркестром такого названия нет, как не было скифской темы и в сценарии балета.<sup>2</sup>

Исполнение сюиты состоялось в Петербурге 16 января 1916 года (дирижировал сам Прокофьев) и произвело некоторый музыкальный фурор; легендарным стал, в частности, демонстративный уход А. Глазунова из зала во время исполнения последней части. Оно удостоилось ряда рецензий, как благожелательных, так и негативных, среди которых нас интересует одна, появившаяся в «Хронике» журнала *Музыкальный современник* и принадлежащая перу Андрея Римского-Корсакова,<sup>3</sup> редактора журнала и сына покойного композитора. Вот что, в частности, писал рецензент:

Разумеется, одежда скифа взята г. Прокофьевым не из этнографического музея. Дело для него не в этом, а – в изображении некой первобытности вообще, некой *душевной целины*, – то неуклюже-увесистой, то неудержимо-стремительной в своих проявлениях. [...] На первом месте у г. Прокофьева наглядность, осязательность, грубая сила, простота линий. В главных своих чертах «Скифская сюита» настоящая сколок с «Весны священной» И. Стравинского. Можно, по-видимому, говорить даже о прямом сходстве в замыслах отдельных частей сюиты и «Весны» (Римский-Корсаков 1916, 4).

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

С точки зрения социально-бытовой, Скифская сюита – новый продукт спроса на русский примитив со стороны французского рынка.

<sup>2</sup> Тем не менее, в дальнейшем Прокофьев настолько сживется с найденной им скифской референцией, что будет так, например, рассказывать о создании сюиты в одном из интервью 1920 года в Америке: «Мысль о создании этого произведения далеко не сразу появилась как нечто завершенное. В начале работы я много прочитал о скифах, попытался представить себе, что чувствую их дух, и уж только после этого возникли ощущение ритма и общие контуры темь» (Прокофьев 1991, 39). Позже, в «Автобиографии», Прокофьев будет даже упоминать о «скифском сюжете», который должен был писать для балета «Ала и Лоллий» Городецкий (Прокофьев 1961, 150).

<sup>3</sup> Рецензия не подписана, как абсолютное большинство подобных рецензий в «Хронике Музыкального современника», однако сам Прокофьев писал по ее поводу Т. Н. Рузской: «Буде „Ала“ Вами еще не забыта и Вы храните к ней интерес, то достаньте Хронику Муз[ыкального] Современника № 15, там сынок Р[имского]-Корсакова рачтает свой юмор с щедростью, а иногда и не без справедливости» (Прокофьев 1962, 260). К моменту написания этой рецензии А. Римский-Корсаков уже успел превратиться из некогда близкого друга Стравинского в яркого противника его новейшей балетной музыки (см., например: Стравинский 2000, 555, 570–572); наиболее полно он изложил свои взгляды на нее в статье «Балеты Игоря Стравинского», появившейся в *Аполлоне* № 1 за 1915 год (Стравинский 2000, 610–620).

Французы, как известно, холодно воспринимают проявления европеизма на русской почве.

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

Во всяком случае, можно поздравить г. Дягилева с новым крупным приобретением. В лице г. Прокофьева он несомненно будет иметь полезного сотрудника (там же, 5-6).

А. Римский-Корсаков очевидно знал о том, что Дягилев изначально являлся заказчиком прокофьевского балета, но не был в курсе последующей оценки Дягилевым представленного ему результата. С чем же мы имеем тут дело: с приписыванием музыке характеристик, в ней отсутствующих, на основании недостоверной к тому времени информации, будто Дягилев будет ставить на нее балет? Или же дело в принципиально различных трактовках «русского стиля» (назовем это для краткости так), которых в это время придерживаются Дягилев и данный рецензент? Или дело вообще в чем-то другом?

Путь поиска ответа на этот вопрос лежит, на наш взгляд, через выяснение предыстории и значения некоторых понятий в эстетике русского модернизма,<sup>4</sup> как и через осмысление роли национализма<sup>5</sup> в этой эстетике вообще.

## 2. Нация и национализм

Национализм или нео-национализм, или примитивизм с национальным уклоном, или архаизм и экзотизм на русской почве – все эти явления, по-разному именовавшиеся современниками, до последнего времени не становились предметом специального осмысления в работах о литературе и

<sup>4</sup> Здесь и далее мы употребляем слово «модернизм» в наиболее широком значении, включая в это понятие авангардные течения 1910-х годов.

<sup>5</sup> В исследовательской литературе на русском языке использование понятия «национализм» для характеристики явлений эстетического ряда является непривычным (оно использовалось в этом качестве в начале XX века, но затем вышло из употребления). Малопривычным является пока и использование этого понятия как оценочно нейтрального в рамках исторического описания. Мы полагаем, однако, что термин этот должен быть восстановлен в своих правах и как релевантный для области эстетики и как оценочно нейтральный в целом, поскольку именно так он все шире используется в исследовательской литературе на основных европейских языках в последние десятилетия.

искусстве русского модернизма.<sup>6</sup> О национализме в творчестве отдельных авторов, художников, композиторов, пожалуй, было немало сказано (хотя, как правило, в иных терминах), но о национализме как важнейшей составляющей модернистской программы вообще и, соответственно, о конструировании содержания этого и смежных с ним понятий в полемике и мета-описаниях модернизма заговорили лишь сравнительно недавно. Появление таких монументальных работ, как труд Ричарда Тарускина «*Stravinsky and the Russian Traditions*» (1996) и богато документированной книги Евгения Кириченко *Русский стиль* (1997) создало серьезный фундамент для осмысления национализма в русском модернистском искусстве в целом. Среди более частных работ следует отметить статью Нильса Оке Нильссона «Архаизм и модернизм» (2000), показавшего актуальность понятия «архаизм» для формулирования эстетических задач модернизма и отметившего тесную связь архаизма и национализма в русском модернизме (Нильссон 2000).

До сих пор писавшие о национализме в русском искусстве и литературе не обращались к работам историков, концептуализировавших понятия «нации» и «национализма». Между тем, за последние тридцать-сорок лет сформировалась целая отрасль исторических исследований, посвященных теории и истории национализма (см. ее критический обзор: Smith 1998, русск. перевод: Смит 2004). Литература вопроса столь обширна, что дать ее сколько-нибудь адекватный дайджест здесь не представляется возможным. Многообразие объяснительных теорий формирования современных наций и национализмов вызвано, с одной стороны, чрезвычайной пестротой реального исторического материала, сопротивляющегося единой и непротиворечивой концептуализации. С другой стороны, оно связано с постоянным смещением точки зрения историков на материал и изменением самого материала, поскольку сами исследователи находятся внутри эпохи национализма, являются свидетелями мутаций, которые он претерпевает от десятилетия к десятилетию, а это не может не бросать отсвета и на предыдущую его историю. Наконец, объяснительный потенциал любой теории ограничен, и потому многие из них не столько отрицают друг друга, сколько восполняют. Одни исследователи сосредотачивают свое внимание на обосновании уникальности современного феномена нации, его качественного несходства с этническими, религиозными или государственными сообществами, существовавшими прежде (Gellner 1983, Hobsbawm 1990, Anderson 1991); другие, напротив, заняты выяснением элементов преемственности современной нации как типа сообщества по отношению к

<sup>6</sup> Есть однако немало исторических исследований, в той или иной мере затрагивающих тему формирования русского национализма в интересующий нас период. Среди книг недавнего времени следует отметить: Weeks 1996, Hosking 1997, Rancour-Lafertiere 2000, Wortman 2000, Коцюбинский 2001.

досовременным сообществам (Armstrong 1982, Smith 1986) или же стремятся классифицировать современные нации и национализмы по типу их исторического формирования (Seton-Watson 1977).

Поскольку предложенные до сих пор в теоретической литературе общие концепции национализма лишь в небольшой мере принимали в расчет материал русской истории, у нас нет основания класть какую-то одну из теорий в основу нашего подхода. Мы ограничимся поэтому изложением всего нескольких тезисов теорий национализма, которые вводят, в частности, понятийный аппарат, существенный для нашего дальнейшего анализа.

Феномен нации, каким мы знаем его сегодня, начинает складываться в Западной Европе и Америке в XVIII веке и вслед за этим распространяется на всё более обширные территории.<sup>7</sup> Рождение «эпохи национализма», как часто называют ее историки, совпадает, таким образом, с переходом к капитализму и с началом формирования новых, демократических, форм государственного устройства. Дать удовлетворительное определение нации до сих пор никому не удалось,<sup>8</sup> поэтому по-прежнему приходится, вслед за Бенедиктом Андерсоном, ограничиваться определением ее как одного из видов «воображаемых сообществ» («imagined communities»). Нация – это такое «воображаемое сообщество», для каждого (в идеале) члена которого его идентичность как члена данного сообщества является наиболее существенной, базовой, по отношению ко всем иным идентичностям (религиозной, этнической, классовой, семейной, профессиональной и т. д.). Признание же индивидуумом первичности для себя именно национальной идентичности индуцирует национализм,<sup>9</sup> исторические проявления которого столь многообразны, что определить это понятие в нейтральных терминах чрезвычайно трудно, не владея в тавтологию: национализм – это осознание и выражение индивидуумом своей лояльности или исключительной приверженности данной нации. В масштабах же социума национализм

<sup>7</sup> Ср., например, у Энтони Смита: «Историки могут расходиться в определении точной даты рождения национализма, но представителям социологии кажется очевидным: национализм – это современное движение и идеология, которое возникло во второй половине восемнадцатого века в Западной Европе и Америке и которое, достигнув своего апогея в двух мировых войнах, начинает клониться к упадку, открывая дорогу новым глобальным силам, выходящим за рамки национальных государств» (Смит 2004, 19).

<sup>8</sup> Перебирание таких дифференциальных признаков, как общность этнического происхождения, языка, религии, территории проживания, социально-политических институтов и т. д. не позволяет установить минимальную совокупность необходимых и достаточных оснований для самоопределения нации: любое из оснований, существенных для формирования одной нации, может оказаться несущественным (или несуществующим) при формировании другой; наличие одних и тех же оснований приводит к формированию наций в одних случаях и не приводит в других.

<sup>9</sup> Ряд теоретиков, впрочем, предпочитает описывать «национализм» как силу, образующую «нацию», то есть первый исторически предшествует второй (см., например: Геллнер 1983).

может проявляться как стремление к конгруэнтности «национальных» и «политических» образований (создание национальных государств); стремление к конструированию и поддержанию системы «национальной культуры» как главного медиатора национальной идентичности; стремление к конструированию собственного отличия от «других», часто сопровождающееся постулированием или различными формами обоснования собственной исключительности (или преимущества перед другими) как нации.<sup>10</sup>

Окончательная кристаллизация национализма в Европе происходит к концу XIX века, причем к этому времени здесь складывается два принципиально различных типа наций: 1) нации, создавшие свое государство, и 2) нации, которые не имеют своего государства,<sup>11</sup> хотя могут обладать определенной автономией, культурной и даже политической, в рамках других государств (тех самых, которые созданы нациями первой группы). Понятно, что векторы национализмов у этих двух групп оказываются различными, и именно национализмы второй группы склонны воспринимать понятия «нация» и «этнос» как синонимы – по крайней мере, до тех пор, пока они не обретают своей государственности. (О движущих силах и динамике национализмов в этой группе наций см. Hroch 1985.)

«Старые нации» Европы, в терминологии Сетон-Уотсона (Seton-Watson 1977, 7), к которым он относит и русских, вступают в эпоху национализма уже имея некоторую историю прото-национальной государственности. Наблюдения над историей формирования этих наций приводят теоретиков национализма к выводу, что ни изначальная этническая гомогенность, ни изначальная общность языка не являются необходимыми предпосылками для формирования наций. Однако *идея* этнического, а особенно языкового единства оказывается часто важнейшим элементом *процесса* формирования нации, по крайней мере, в Европе. Новые сообщества легитимизируют себя тем, что отрицают свою новизну и, напротив, «воображают себя» как *традиционные*. Эрик Хобсбаум называет этот процесс исторической автолегитимизации «изобретением традиции», а годы 1870-1914 в Европе описывает как эпоху «массового производства традиций» (Hobsbawm 1983), то есть экстенсивного целенаправленного создания нарративов и «обычаев», благодаря которым у новых наций появляется уходящая в глубь веков система традиций и «национальная история». Чрезвычайно удобной для этого процесса оказывается скорейшая идентификация отдельной этниче-

<sup>10</sup> Именно последняя сторона национализма после опыта двух мировых войн стала осознанно подвергаться остракизму внутри европейских наций, что привело к новой семантизации понятия «национализм» в политическом дискурсе современной эпохи: им стали обозначать лишь эту одну сторону национализма, и понятие превратилось в негативное.

<sup>11</sup> С точки зрения некоторых исследователей, это является противоречием в терминах, ибо наций без государства для них не существует.



ской группы с новой нацией. Соответственно, доминирующий этнос, точнее – его элиты имеют хорошие шансы объявить всю свою предшествующую историю «национальной историей» нового сообщества.

Этому процессу предшествует и сопутствует еще один: нация может возникнуть только тогда, когда между элитами и населением устанавливается стабильная система коммуникации, первоначально хотя бы односторонняя. Ее обеспечивает лишь общий, то есть понятный всем язык. Именно процесс складывания наций обеспечивает стремительное возвышение статуса языка как такового в новых сообществах (того языка, которому выпадает роль общего средства коммуникации) – процесс, который приводит к тому, что Бенедикт Андерсон называет «филологической революцией» XIX века (Anderson 1991, ch. «Old Languages, New Models»). Происходит выделение и кодификация определенного диалекта как языковой нормы; на этом фоне идет интенсивное собирание фольклора, ибо он отражает «глубину» и «широту» языковой традиции, а кроме того укрепляет новые нации в сознании своей древности; создаются обширные словари; растёт грамотность, а значит ширится читательский рынок. Наступает звездный час литературы, которая осмысляется как высшая форма существования национального языка и в силу этого как бы аккумулирует национальную уникальность. Другие искусства – где быстрее, где медленнее (в России этот процесс сильно затягивается) – также добиваются статуса национально значимых и включаются в процесс изобретения национальной традиции.<sup>12</sup>

Эрнест Геллнер несколько иначе описывает процесс возвышения литературы и искусств в процессе формирования наций (Gellner 1983). Связывая последний с переходом европейских обществ от аграрной культуры к культуре индустриализма, он показывает, что для успешности этого процесса оказывается необходимой новая форма коллективной идентичности, которая бы «надстраивалась» над прежней локальной (определяемой местом жительства), профессиональной и сословной идентичностью. Эту новую форму идентичности предлагает конструкт «высокой культуры», создаваемый усилиями государства (если оно существует) и элит, и его функция в нациестроительстве первостепенна: доступ к «высокой культуре» программируется и контролируется государством (элитами) через систему образования и другие формы коммуникации, а само приобщение к ней

<sup>12</sup> Здесь и далее мы пользуемся термином Хобсбаума «изобретение традиции» по преимуществу в связи с явлениями литературы и искусства, в отличие от самого автора, который применяет его более к вездесущим феноменам. В применении к эстетической сфере мы подразумеваем под ним как конструирование или тематизацию *национального* (формальную или содержательную) в самих произведениях, так и дискурсивные практики, направленные на конструирование представления об истоках и сущности *национального*.

равнозначно для индивидуума идентификации с нацией. (Эту схему, разумеется, можно принять, лишь оговорив, что государство в реальности не получает тотального контроля над «высокой культурой»; напротив, по мере автономизации институций «высокой культуры», последняя начинает видеть себя хранителем и медиатором национальной идентичности, конкурирующим с государством.)

По крайней мере два обстоятельства предопределяют специфичность становления русского национализма. Во-первых, эпоха становления нации совпадает для России с эпохой масштабной культурной переориентации элит, известной под именем европеизации. Это затрудняет на время процесс «изобретения традиции», ибо престиж референций к собственному прошлому оказывается подорванным: этого прошлого как будто бы не было (переживание, наиболее ясно интеллектуально отрефлектированное в первом «Философском письме» П. Чаадаева). Если «высокая культура», по Геллнеру, представляет собой «искусственный» плод консолидированных усилий элит, то в России разрыв «высокой культуры» с «естественной», или «низкой», культурой масс оказывается качественно усилен тем, что референтное поле создаваемой «высокой культуры» минимально соприкасается с традициями «низкой культуры». Возможность «высокой культуры» в России быть консолидирующим началом для нации еще более осложняется тем, что процесс европеизации не задевает низшие классы общества. Сложившийся цивилизационный разрыв между сословиями, сыгравший столь значительную роль в политической истории России, во второй половине XIX века становится еще и важнейшим фактором ее эстетической истории. Именно в его контексте следует рассматривать поиск «национального» в русском искусстве 1860-х – 1890-х годов (творчество передвижников и композиторов «Могучей кучки», русский стиль в архитектуре, стилизации народной поэзии и народной речи в литературе, наконец, творчество художников Абрамцевского кружка). В основе их лежит установка обновить референтное поле «высокой культуры» таким образом, чтобы включить в него прежде вытесненную за пределы культурно значимого допетровскую Россию (наследие которой полагают сохранившимся исключительно в культуре низших классов). Таким образом, эпоха «массового производства традиций» в России начинается с переосмысления содержания понятия «национальный» применительно к сфере «высокой культуры»: европеизированную версию «высокой культуры» теснит эстетический национализм, апеллирующий к народным корням. Эта коллизия достается в наследство русским модернистам.

Второе обстоятельство, предопределившее специфику формирования русского национализма, состоит в том, что Россия продолжает оставаться многонациональной империей, причем империей континентальной, в кото-

рой «титульная» нация пространственно не отделена от других наций и этнических сообществ. Как форма политической организации народов такая империя не предполагает главенства национальной идентичности в сознании ее подданных, в том числе – и представителей «титульной» нации. Ни история формирования династии, ни история складывания и характер воспроизводства элит, ни структура социальных институтов Российской Империи не соответствовали (и не могли соответствовать) потребностям национального государства (см. подробнее об этом: Anderson 1991, ch. «Cultural Roots» & «Official Nationalism and Imperialism»; Weeks 1996, Conclusion). Тем не менее, начиная с царствования Николая I, конструирование русского национализма становится важным фактором внутренней политики Империи (Hosking 1997 & 1998, Renner 2000, Wortman 2000, Зорин 2001), а царствование Александра III и царствование Николая II проходят уже в очевидных поисках форм для невозможного, то есть разрушительного для имперской государственности, – культивирования особого популистского извода русского национализма (Wortman 2000, Кириченко 2000, Подбологов 2003). Состояние умов русской художественной элиты на рубеже веков не в последнюю очередь оказывается сформированным именно этими процессами.

### 3. «Космополитизм» и «народничество»

Журнал *Мир искусства*, первое серьезное коллективное самовыражение русского модернизма, с самого начала демонстрирует свою включенность в дискурс о национализме. Вторая часть программной статьи Сергея Дягилева «Сложные вопросы»<sup>13</sup> включает в себя обширный пассаж, посвященный национализму в искусстве:

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

<sup>13</sup> Мы оставляем в стороне вопрос о степени участия Д. Философова в написании этой статьи. Как известно, В. Ф. Нувель указывал в своих воспоминаниях, что именно последний был ее истинным вдохновителем и в значительной мере автором (Дягилев 1982, I, 16).

к нации. Вся грубость нашего искусства в частности происходит от этих ложных поисков; как будто стоит только захотеть, чтобы схватить и передать сущность русского духа. И вот являются такие искатели и схватывают то, что их поверхностному представлению кажется наиболее типичным и что наиболее дискредитирует нашу народную особенность. Это роковая ошибка, и пока в русском национальном искусстве не будут видеть стройной грандиозной гармонии, царственной простоты и редкой красоты красок, до тех пор у нас не будет настоящего искусства. Взгляните же на нашу истинную гордость, новгородскую и ростовскую старину, – что может быть благороднее и гармоничнее ее? Вспомните наше величие – Глинку и Чайковского. Как тонка и изящна у них и как гигантски выражена вся Россия, все чисто русское. Конечно, в нашем искусстве не может не быть суровости, татарщины, и если она вылилась у поэта потому, что он иначе мыслить не способен, потому что он напитан этим духом, как например Суриков и Бородин, то ясно, что в их искренности и простодушной откровенности и кроется вся их прелесть. Но наши ложные берендеи, Стеньки Разины нашего искусства – вот наши раны, вот истинно нерусские люди (Дягилев 1899, 58-59).

Эти рассуждения симптоматичны. С одной стороны, Дягилев говорит о национализме в типично гердеровско-романтических тонах («бессознательный национализм крови») и понимает его как национализм этнический: этносу присущи какие-то специфические особенности эстетического самовыражения, и истинно национальный художник их именно и воплотит в своем творчестве. Этот уязвимый во всех отношениях посыл является плацдармом для атаки на программных («принципиальных») националистов, на тех, кто хочет «стать национальным». Их сконструированный национализм представляется Дягилеву главной угрозой искусству. Инвективы Дягилева направлены против тех проявлений национализма в искусстве последних десятилетий XIX века, которые связываются с понятиями тенденциозности или «официальной народности», – с передвижничеством в изобразительном искусстве, кучкизмом в музыке и государственно поощряемым русским стилем в архитектуре. Эти весьма различные по своим корням и эстетике явления в сознании Дягилева объединены несомненно фигурой их «покровителя» в художественной критике – В. В. Стасова. Дягилев находится в открытой полемике со Стасовым еще до выхода *Мира искусства* (Taruskin 1996, I, 429-437), и именно в контексте этой полемики, как и в контексте провозглашенной в «Сложных вопросах» свободы искусства (с любой тенденциозностью не совместимой), следует понимать дягилевский выпад. Примечательно здесь собственно то, что «национализм» для Дягилева категория столь существенная, что ее необходимо отвоевать у неких «лже-националистов».

Уже в первом номере *Мира искусства*, характеризуя ежегодную выставку финских художников в Гельсингфорсе и отмечая плодотворность национального элемента для расцвета финского искусства, Дягилев находит важным подчеркнуть:

За последние годы в нашей живописи также [как в финской. — *И.Ш.*] чувствуется поворот к сознанию национальной силы. Недаром начали понимать Васнецова и все значение его личности. Его призыв к русскому духу в нашем искусстве не останется без отклика. И если мы, пройдя через всю горечь того, что до сих пор называлось русским стилем, все-таки вернулись к исканию своего искусства, то это многозначительно и этим мы обязаны проповеди Васнецова. (Дягилев 1982, I, 81).

Прежде всего, примечательно в этом фрагменте отношение автора к Васнецову. Первый номер *Мира искусства* был заполнен репродукциями с его работ, а картина «Богатыри» (последнее на тот момент произведение художника) была удостоена еще и специальной небольшой заметки в разделе «Художественная хроника». Александр Бенуа, рассказывая в 1920-е годы об образовании *Мира искусства*, объяснял место, отданное в первом номере журнала Васнецову, лишь привязанностью к нему Д. Философова: «Это он из смешанных соображений, в которые входили и религиозные и национальные переживания, а также и желание не слишком запугать общество, настоял на том, чтобы половина иллюстраций была отдана произведениям В. Васнецова, хотя весь наш кружок уже давно перестал „верить“ в этого художника» (Бенуа 2004, 316). Бенуа явно выдавал тут желаемое за действительное. Безусловно, можно говорить о влиянии Философова на оценки Дягилева в это время, однако факт остается фактом: в том, что касается отношения к Васнецову, Бенуа и Вал. Нурок (свидетельства последнего Бенуа приводит для подтверждения своего тезиса) находятся в редакции *Мира искусства* в явном меньшинстве. Не только Философов и Дягилев, но и некоторые другие авторы журнала ставят Васнецова в это время очень высоко. Бенуа видит значение Васнецова лишь в том, что тому удалось предложить новое плодотворное наравление в русской живописи: он реабилитировал декоративность после доминирования тематической тенденциозности в живописи передвижников. Самые же успехи Васнецова на избранном им поприще (живописная техника и отчасти темы) оцениваются Бенуа невысоко, что и становится в 1901 году предметом полемики между ним и Философовым на страницах *Мира искусства*.<sup>14</sup>

<sup>14</sup> Poleмику начинает Философов своей статьей «Иванов и Васнецов в оценке Александра Бенуа» (Философов 1901), в которой указывает на недооценку Васнецова и

Высокая оценка Дятилевым Васнецова соседствует с явно негативной оценкой им «того, что до сих пор называлось русским стилем». Факт проведения им некоего важного водораздела между Васнецовым и «русским стилем» интересен в особенности потому, что поколение, которое придет в искусство через десять лет, особой разницы между двумя эстетиками уже не обнаружит. Чем плох «русский стиль», можно понять по пассажиру в «Сложных вопросах»: это программный национализм, который синонимичен тенденциозности, то есть несвободе искусства. Почему не тенденциозен Васнецов? Ответить на этот вопрос сложнее. Прежде чем попытаться это сделать, обратимся к еще одной характеристике предшествующих поисков национального стиля – на этот раз данной на страницах *Мира искусства* Игорем Грабарем:

Начиная с Тона, мы усиленно принимаемся сочинять «в русском духе». И Боже, как сочиняем! Забавнее всего то, что как только мы что-нибудь сочиним, так и славим на весь свет, что вот уже найдена Русь. Нашел ее Тон, и все поверили, что это и есть Русь. Потом нашел Шервуд. И опять поверили. Курьезнее всех Ропетовский эпизод. Этому поверил даже такой тонкий человек, как С. И. Мамонтов. И все поверили Ропетовским петушкам. Потом явилась Стасовская Русь и уже казалось, что это и есть самая настоящая. Явились Московские ряды, Игумновский дом, а Руси нет, как нет. Я рискую прослыть за человека, очень мало оригинального, но думаю, что первый ее почувствовал В. М. Васнецов и совсем почувствовал Суриков. [...] После В. Васнецова и Сурикова много нашли Левитан, Нестеров, А. Васнецов, Поленова, Якуничикова, Головин и Милютин (Грабарь 1902, 51-52).

Для историка национализма совершенно понятно, почему вопрос об «истинности» прошлых опытов «русского стиля» имеет столь принципиальное значение. Поскольку в основе процесса формирования нации лежит «изобретение традиции», постольку конкуренция между изобретаемыми традициями прямо воспринимается как борьба за облик нации (а не как чисто эстетическое состязание). Быстрая смена версий «русского стиля», которую отмечает Грабарь, это свидетельство интенсивного поиска нового, или обновленного, референтного поля «высокой культуры», о чем шла речь в предыдущей главке. При этом версии «национального» сменяют друг друга в последние десятилетия XIX века столь быстро, что критерии

---

переоценку Александра Иванова в «Истории русской живописи в XIX веке» Бенуа. Бенуа отвечает Философому в следующем номере журнала (Бенуа 1901), повторяя основные тезисы своей монографии. Любопытно, что в письме к Васнецову от 11 ноября 1901 г. Дятилев утверждает, что статья Философова была написана ими совместно и что «в ней высказано то, о чем так долго и так мучительно думалось и спорилось за все последнее время» (Дятилев 1982, II, 67).

оценки таких попыток просто не успевают сложиться. Архитекторы и художники изобретают «русскость», полагаясь на свой индивидуальный выбор образца или комбинации этих образцов: новгородского, ростово-суздальского, ярославского или старомосковского зодчества, лубка или иконы той или иной традиции.

В ситуации дефицита художественных критериев оценки всех этих попыток, их место неизбежно занимают критерии институциональные, и это имеет прямое отношение к оценке Васнецова мирискусниками. Васнецов с его проектом визуализации русской сказочно-мифологической традиции был несомненно оригинальнее многих, а его архитектурные опыты, церковные росписи и театральные декорации (к «Снегурочке», прежде всего) существенно раздвинули горизонты «русского стиля».<sup>15</sup> Однако не это, на наш взгляд, имело решающее значение для проведения мирискусниками важной грани между Васнецовым (а также тем рядом, который Васнецов, по их мнению, открывал) и прочими опытами «в русском духе».

Живопись и архитектура, как известно, долго оставались в России «государственными» искусствами; профессиональная карьера в них возможна была лишь при прямом покровительстве Императорской Академии художеств. С легендарного «бунта» передвижников началось как будто разрушение этой системы, а вскоре появилась и новая сила — частная инициатива в лице купечества, которая начала поддерживать неакадемическое направление. Однако цикл «бунта» завершился тем, что передвижники получили доступ в стены Академии и постепенно сформировали новый художественный истеблишмент, стремившийся к экспансии собственной эстетики и отвергавший всякое уклонение от нее. Такими их увидели мирискусники.

Совсем иной ореол окружал к концу XIX века Абрамцевский кружок, в котором Васнецову принадлежало одно из центральных мест. Эстетика Абрамцева складывалась вне государственного спонсорства<sup>16</sup> и воспринималась как продукт творчества национально мыслящих художников, *освободившихся* от пут Академии, «официальной народности» и тенденциозности передвижников. Безусловно важно и то, что Савва Мамонтов, многолетний спонсор Абрамцевской колонии художников, финансово поддерживал *Мир искусства* в первый год существования журнала.<sup>17</sup> Однако скорее не заискивание перед спонсором, но реальное ощущение собствен-

<sup>15</sup> В современной терминологии стиль Васнецова и эстетика Абрамцевского кружка в целом именуются «нео-русскими» (Кириченко 1997).

<sup>16</sup> То, что многие художники, входившие в кружок, получали в период существования кружка комиссии от государства на те или иные произведения, не мешало представлению об «абрамцевской» эстетике как о явлении, сложившемся без всякого участия государства.

<sup>17</sup> Это спонсорство затем прекратилось из-за разорения Мамонтова.

ного институционального родства с Абрамцевым, двигали оценками и Васнецова и всей деятельности этой художественной колонии на страницах *Мира искусства*. В противоположность государственно поощряемому «русскому стилю» независимая эстетика Абрамцева, именно в силу своей *независимости*, воспринималась уже как близкая модернизму.

Ряд высказываний на страницах *Мира искусства* свидетельствует о том, что способность государства (читай, империи) индуцировать истинный русский национализм, вызывает уже у ранних модернистов серьезные сомнения. Правда, обстоятельство существования журнала не настолько «независимы», чтобы подобные темы могли дебатироваться на его страницах в полной мере. Мирискусники почти сразу оказываются перед необходимостью установления контактов с Двором: журнал прекратился бы уже в 1900 году, если бы не полученная им, через посредничество В. Серова, ежегодная субсидия от Государя Императора в размере пятнадцати тысяч рублей (Дягилев 1982, II, 53). Сам Дягилев был заинтересован в этих контактах еще и потому, что рассчитывал в дальнейшем делать карьеру на государственной службе. С другой стороны, нет оснований сомневаться, что в эстетическом отношении мирискусники видят себя культуртрегерами по отношению ко Двору, а не последователями государственной русофильской эстетики. Ощущение проблемности отношений между государственным устройством России и развитием русского национального сознания (в той мере, в какой эта проблема задевает искусства) лишь в очень не прямой форме будет выражаться на страницах *Мира искусства*. Тем интереснее обратить внимание на эти косвенные замечания.

В 1900 году А. Бенуа в своих «Письмах со всемирной выставки» следующим образом прокомментирует присутствие России на выставке в Париже:

В виду того, что всемирная выставка является состязанием народов, то естественно нас, русских, больше всего интересует, каковы мы там, достойным ли образом представлены и не слишком ли опозорились. На это очень трудно ответить, приходится сказать: и да, и нет. [...] Начать с того, что России, как нации, как государства, вовсе на выставке нет. Сан-Марино и Монако и те имеют свои специальные павильоны, мы же не имеем. Есть, правда, порядочной величины Кремль, есть русская деревня, есть павильон казенной продажи вина (построенный почему-то в португальском стиле), есть павильон военного отдела (ужасной, малафьевской архитектуры) и два-три русских ресторана, но «Кремль» представляет в сущности не Россию, а Сибирь, русская деревня – скорее миниатюрная аппеке, нежели официальный павильон, а «Казенная Продажа» и «Военный Отдел», хотя и типичны для России, но все же, разумеется, не выражают нашей национальной культуры (Бенуа 1900, 107).



Наблюдение Бенуа над «форматом» присутствия России на выставке поистине замечательно. Среди прочих участников этого «соревнования народов» Россия выделяется тем, что «как нация, как государство» не смогла себя представить. «Раздробленность» ее облика по отдельным павильонам, каждый из которых представляет лишь некую часть целого, при отсутствии попытки представить *целое*, — это неосознанное, но довольно наглядное описание имперского «разнообразия» идентичностей, которое не знает над собой единого объединяющего начала. Бенуа переживает описанный тип репрезентации как «дефектный», ибо *так не представляют себя нации*, даже слабейшие из них. «Формат» империи и задача выражения «нашей национальной культуры» оказываются в отношении загадочного противоречия, которое Бенуа не анализирует, но не может не чувствовать.

В этом контексте интересно проанализировать и рассуждение Ивана Билибина, которого справедливо полагают наиболее прямым наследником «русского стиля» в кругу *Мира искусства*. В № 11 *Мира искусства* за 1904 год он поместил обширную статью «Народное творчество Севера». В ней Билибин объяснял упадок народного русского творчества причинами объективными и непреходящими: европеизация и модернизация страны, хоть и очень медленно, но проникала в крестьянскую среду, лишая следование вековым традициям и культурного престижа и экономической целесообразности. Поэтому попытки возрождения народной эстетики в современном урбанизированном быту, а особенно ее увязывание с «ретроградными политическими упорствованиями», по мнению Билибина, «только отвращали от русского национального стиля, а не приближали к нему». «Не надо забывать, что все старинные церкви, старинная утварь и старинные вышивки — искусство, а следовательно, совершенно свободны от всяких государственных тенденций» (Билибин 1904, 316), — именно такая эстетизирующая риторика представлялась Билибину способом освободить народное искусство от участи политико-государственной «полезности» (то есть той же «тенденциозности»). Продолжая свое рассуждение, он делал и более важное заявление:

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

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

Примечательны в этом пассаже две вещи. Государство («политическая оболочка») тут противопоставлено двум понятиям — «народ» и «нация».

Такой ход рассуждения, с точки зрения историка национализма, достаточно любопытен. В терминологии Хачинсона (Hutchinson 1994), Билибин заявляет себя здесь «культурным националистом»; этот тип национализма более характерен для наций, лишенных государственности, но сознающих и стремящихся закрепить собственную особость и отдельность от других наций, прежде всего от тех, в политической зависимости от которых они находятся. В противоположность «культурному национализму» «политический национализм» более свойственен нациям, имеющим свою государственность, либо находящимся в фазе активной борьбы за обретение последней. Разумеется, это не более, чем теоретическое обозначение тенденций, но оно позволяет яснее зафиксировать позиции. В рассуждении Билибина звучит явный отказ государству («политической оболочке») в праве на воплощение и выражение «нации». Для представителя нации, обладающей государственностью, такая денонсация «политического национализма» могла бы означать политическую фронтду по отношению к сложившемуся характеру государственного устройства. Билибин далек от этого, и потому его рассуждение принимает генерализирующий характер: «политическая оболочка» преподносится как нечто по определению «внешнее» и «случайное» по отношению к нации и национализму. Такое обобщение представляется нам симптоматичным, ибо – хочет или не хочет того Билибин – оно указывает на подспудное ощущение несовместимости именно *данной* «внешней политической оболочки», именуемой Российской Империей, с задачами и целями русского национализма.

Второй момент билибинского рассуждения – свободное чередование понятий «народный» и «национальный» как близких синонимов – становится в эту эпоху общим местом и в политическом и в эстетическом дискурсе (такое же чередование мы встречали и в статье Дягилева «Сложные вопросы»). Эта синонимия в русском контексте приобретает одну специфическую особенность. Более новое понятие «национального» попадает в семантическую зависимость от понятия «народного» (а не поглощает его семантику); последнее же традиционно отсылало к бытию той части населения, которая осталась по ту сторону цивилизационного разрыва, то есть была минимально задета европеизацией. В такой «деформации» семантики понятия «национального» можно усмотреть как раз парадоксальное следствие стремления *преодолеть* на вербальном уровне не преодоленный в реальности цивилизационный разрыв. В результате, чтобы верифицировать, «национален» или нет тот или иной феномен (например, искусства), нужно проверить его понятием «народный». Именно с помощью такой процедуры Степан Яремич в 1902 году будет оспаривать «расхожесые с такой щедростью передвижничеству эпитеты „национального“ и „народного“ искусства». «Характерным свойством народного искусства,

– будет писать он, – является стихийно-бессознательное стремление к *бесцельному украшению*, совершенно чуждое духу узкой тенденциозности» (Яремич 1902, 24). По логике критика, *не-народность* передвижничества автоматически означает и его *не-национальность*. Что же касается декоративности («*бесцельного украшения*») как основной характеристики народного искусства, то именно ссылки на нее будут в дальнейшем использоваться русскими модернистами самых разных школ, дабы подчеркнуть связь эстетической программы модернизма и идеи национальности (народности) искусства.

На страницах *Мира искусства*, пожалуй, лишь Бенуа будет неустанно высказывать сомнения в том, что те формы «национализма», к которым обратилось русское искусство в последние десятилетия XIX века, предвещают его магистральный путь развития. «Зачастую для вполне искреннего человека, родившегося и воспитавшегося в России, – пишет он в своей «Истории русской живописи в XIX веке» (1901), – чисто русские формы кажутся несравненно более чужими, нежели западные, на которых, по крайней мере, он вырос, которые он впитал в себя с самого детства» (Бенуа 2004, 278). Настаивая на том, что «петербургский период не прошел даром для русской культуры, а, напротив того, наложил неизгладимую печать на всю нашу жизнь», Бенуа прямо подвергает сомнению и перспективность эстетики, идущей от Абрамцевского кружка:

Мы, и не одни только образованные классы, настолько в данное время заражены западным духом, мы настолько отучились от своего или, вернее, западное и чисто русское настолько переплелось и смешалось, что, с одной стороны, сомнительно, чтоб эти московские начинания могли иметь общерусское значение, с другой же стороны, не подлежит спору, что полного внимания заслуживают и те художники, которые не ищут непременно спасения в чисто русском, а, выражая вполне искренно свои идеалы, являются при этом настоящими космополитами (Бенуа 2004, 278).

Бенуа не был единственным художником в кругу *Мира искусства*, исповадовавшим такие взгляды. Бесспорно, и Сомов и Бакст подписались бы под этими словами в 1901 году. Однако Бенуа оказался единственным критиком, последовательно защищавшим позиции русского художественного «космополитизма» на страницах журнала. Его пафос, по существу, был пафосом увековечения «петербургского» периода русской истории (то есть европейского лица русской культуры) как основы и эталона изобретаемой национальной традиции. Западнический «ретроспективизм» в эстетике мирискусников (Бенуа, Сомова, Лансере и др.), обращавшихся через голову реализма XIX века к наследию XVIII века, был именно

способом декларирования его эстетики как точки отсчета национальной традиции.

Полемические выпады, на которые решался Бенуа, защищая свою позицию и свою версию национальной традиции, были весьма резкими. В 1902 году, комментируя кустарную выставку, проходившую в Таврическом дворце в Петербурге, он в частности писал:

Мы воображаем, что возвращаемся к народу. Гуляя по грандиозным, но напыщенным и холодным хоромам Таврического дворца и глядя на всю ту мишуру, которая теперь расположилась вдоль стен и колоннад этого палатцо, наверное не меня одного поразило это удивительное сопоставление старого и нового, европеизированного барства и скромной, «чисто народной» жизни. Однако мы при этом настолько изоврались, настолько все заражены шовинизмом, что не видим истинного смысла этого сопоставления, не видим или не хотим видеть, на чьей стороне преимущество, на стороне ли зараженного западом XVIII века, или на стороне «зараженного народничанием» начала XX века. – Мне удалось слышать такие, напр., фразы: «все это и мелко, и убого, но зато свое»; «нам мило все это творчество наших мужичков, потому что оно искренне». Какой вздор! (Бенуа 1902, 49)

Некорректность сопоставления, на которое шел Бенуа (с Таврическим дворцом можно было бы сопоставлять какое-нибудь здание в нео-русском стиле, но уж никак не кустарные промыслы), объяснялось, конечно, злободневностью противостояния «народничанию»: аргументом против новой национальной эстетики становилась демонстрация ничтожности того, что служило ее референтным полем.

Еще более резким был комментарий Бенуа по поводу древнерусской архитектуры в заметке о разрушении правого флигеля Михайловского дворца в Петербурге:

Очевидно в нашей превосходной Академии, приотлившей в своих стенах «искусство» передвижников, утвердилось наивное презрение к «скучному» и «холодному» стилю «Empire». Она посылает молодых архитекторов вымерять и срисовывать всякий археологический вздор: какие-то кубики, на которые поставлены цилиндрики, увенчанные жалкими луковичами. Многие «ученые архитекторы» бьются доказать прелесть всяких порождений грубиянства и невежества, печатаются роскошные книги, посвященные отечественному убожеству, и в то же время производится на глазах у всех разрушение дивных и грандиозных памятников лучших представителей высшей точки нашей культуры, созданий, отличающихся почти такой же красотой, как те произведения, на лобование которыми поломничает весь свет в Рим, в Париж и в Вену! (Бенуа 1903, 118)

Такой критический демарш против «чуждого, для нашего времени и нашей культуры, древнерусского зодчества» (там же) свидетельствовал, прежде всего, о накале страстей в борьбе эстетик и риторик, который сопровождал «изобретение традиции» в России начала XX век. *Мир искусства*, как журнал, пытавшийся долгое время балансировать между «космополитизмом» и «народничеством», был обречен. Его последний спонсор, княгиня Тенишева, потребовала вывода Бенуа из состава редакции (Обатнин 2004, 11). Требование выполнено не было: в 1904 году Дягилев и Бенуа «разделили» номера журнала между собой как главными редакторами; шесть номеров вышло под редакцией Дягилева, шесть под редакцией Бенуа. На этом журнал прекратил свое существование.

Сам Дягилев, в значительной мере разделявший ранний западнический пафос круга *Мира искусства*, был однако чувствительнее, чем Бенуа, к текущей конъюнктуре (в безоценочном смысле этого слова): восприимчивость к «духу времени» и установка на расширение собственных вкусовых границ, собственно, и сделали Дягилева тем, кем он стал. Его последней данью ретроспективизму западнического толка стала в 1905 году большая Историко-художественная выставка русских портретов XVIII-XIX веков, устроенная в Петербурге. Однако комментарий к этой выставке, который дал Дягилев публично, на торжественном обеде, устроенном в честь него в Москве, свидетельствовал о необратимой перемене в его эстетических интересах: «Не чувствуете ли вы, что длинная галерея портретов великих и малых людей, которыми я постарался заселить великолепные залы Таврического дворца, — есть лишь грандиозный и убедительный итог, подводимый блестящему, но увы, и омертвевшему периоду нашей истории?» (Дягилев 1982, I, 193). Ощущение «доживания быта», из которого выросла прежняя эстетика, заставляло Дягилева произнести патетические слова о текущем моменте как о «величайшем историческом моменте итогов и концов во имя новой неведомой культуры, которая нами возникнет, но и нас же отметет» (там же, I, 194). Революционные события, разворачивавшиеся в 1905 году в стране, оказались более чем символическим фоном для историко-художественной выставки, и трудно упрекнуть Дягилева в наигранности его патетики. Эти события вызвали новую волну художественного национализма в России и, что более для нас интересно, стимулировали обновление его эстетики и эстетической идеологии.

#### 4. Отступление: Взгляд из Европы

Возвращаясь немного назад, следует заметить, что именно опыт Всемирной выставки 1900 года в Париже должен был оставить в сознании русской художественной элиты четкое ощущение: на международном рынке

чрезвычайно высок спрос на *национальное*. «В последнее время в Европе замечается сильное движение в пользу национализма в искусстве», — отмечал в 1902 году И. Грабарь, добавляя, что жюри Парижской выставки руководствовалось двумя критериями при оценке произведений искусства: «наличностью сильной индивидуальности и ясно выраженной национальности» (Грабарь 1902, 51). Конечно, требование «национальности» существовало на художественном рынке уже в эпоху реализма XIX века, и В. В. Стасов любил, например, отмечать в своих статьях признание западными критиками национального характера русского искусства (Стасов 1952, I, 242-250, 276-277). Однако «маркеры» национального при переходе от искусства реализма к искусству модернизма принципиально менялись: теперь их искали не в теме, а в живописной технике или в особом выборе живописного объекта. Потому новое поколение русских художников и критиков вполне могло ощущать и само требование национализма как нечто новое.

Между тем, мнения о наличии «национальности» в произведениях русских художников, выставленных в Париже в 1900 году, сильно расходились. Рихард Мутер в венском еженедельнике «Die Zeit» подчеркивал самобытность работ русских художников, сближая впечатления от них с впечатлениями от произведений Достоевского и Толстого и подчеркивая, что «над Россией довлечет тысячелетняя традиция» (цит. по: Азадовский 2001, 210). Он же выделял как лучшего среди представленных русских художников Виктора Васнецова. Между тем, одной из неожиданностей Парижской выставки было как раз то, что Васнецову (довольно полно представленному на выставке) международное жюри не присудило никакой награды,<sup>18</sup> так что суждение Мутера отражало, скорее, его индивидуальную точку зрения. Во французской критике вообще звучали более сдержанные оценки национальной самобытности русских художников. В последнем номере за 1900 год *Мир искусства* перепечатал фрагмент статьи директора Люксембургского музея в Париже Леонса Бенедита, касавшийся характеристики русского искусства на Всемирной выставке. Выделяя работы нескольких русских художников (Репин, Серов, Малявин, Коровин, Пастернак, Левитан), Бенедит отмечал, что их творчество заставляет переоценить прежние невысокие ожидания от русского искусства:

Есть ли в русском искусстве ясно обозначенное самобытное течение, резко отличающееся от иностранных школ? Очевидно нет. Россия, со

<sup>18</sup> По отделу живописи Почетной медали (высшая награда) был удостоен Серов. Золотые медали были присуждены Коровину и Малявину, и именно в этой баллотировке не набрал достаточного количества голосов В. Васнецов. По свидетельству Репина, который был членом жюри, в баллотировки на более низкие награды имя Васнецова не вносилось (Репин 1900, 115).

своей редкой способностью ассимиляции, подвержена, как и во многих других областях духовного творчества, иноземным влияниям. Сношения с французским и немецким искусством постоянны, но тем не менее, по-видимому, и Россия стоит накануне возможного развития истинно национального искусства, во всяком случае заметен большой прогресс относительно прошлого, особенно благодаря работам небольшой группы выдающихся художников (Бенедит 1900, 239).

Таким образом, по Бенедиту, русское искусство только еще приближалось к фазе «истинно национального». Доминировали ли в оценке русского искусства суждения, подобные суждению Мутера или же Бенедита, не так уж важно. Важен был ясно выраженный и в тех и в других критерий оценки: «национальность». Содержание этого понятия варьировалось в зависимости от того, о какой культуре шла речь. Культуры со «старой» живописной традицией, которая была реинтерпретирована в эпоху национализма как «национальная», оказывались по существу вне дискуссии о национальности их искусства: она принималась как данность, и ценность принадлежала как раз способности этих культур на современном этапе осваивать вне-национальную традицию в поисках средств для обновления живописной тематики и художественной техники. Напротив, живописные культуры, признававшиеся «молодыми» (и среди них была Россия), должны были убедительно конструировать свою «национальность» (то есть свое отличие), чтобы быть интересными. В противном случае, они оказывались лишь репликаторами «чужого», учениками, еще не осознавшими своей индивидуальности. У художников был, правда, шанс пробиться на международный художественный рынок, изменив свою «национальность» (Пикассо, например, в этом преуспел), однако более массовым явлением была мягкая «национально маркированная» интеграция: художники с «европейских окраин», прежде всего, скандинавы, получавшие художественное образование во Франции или Германии (Мунк, Галлен, Цорн и др.), входили в европейскую живопись именно как носители особого взгляда и особой живописной эстетики, выделявшей их на фоне представителей «старых» живописных школ Европы. Однако если скандинавских художников – любимый объект для рассуждений о «национальности» в европейской критике этой эпохи – воспринимали лишь как незнакомцев с окраин собственной цивилизации, то место русских в европейском сознании было иным: они *a priori* были *другими* в полной мере, и требования к «национальности» в их искусстве были повышенными.

Было бы неверно толковать эти ожидания «национальности» как моду: они были всего лишь выражением национализма как сложившейся основы культурного мышления современной Европы. Именно поэтому менее всего мог заинтересовать Европу в русском искусстве тот «космополитизм»,

за который ратовал Бенуа. Потому не случайным и символичным представляется то обстоятельство, что, начав десятилетие борьбой с «народничеством», Бенуа закончит его как автор либретто и сценографии наиболее успешного «русского» художественного проекта антрепризы Дягилева – балета «Петрушка».

### 5. «Революция и нация»

Может показаться, что национализм куда меньше волновал представителей *литературного* модернизма в описываемую эпоху. Это не так. В последние десятилетия XIX века в силу своего исключительного места в национальной «высокой культуре» русская литература не нуждалась, скажем, в языковых новациях (эквиваленте художественного «народничания») как способе повышения своего статуса. Экспериментирование с народным языком в литературе было для поэтов и прозаиков делом свободного выбора, но кардинального повышения репутации не сулило. (Даже напротив: крупнейший русский прозаик Лесков, увлекшийся модернизацией языка литературы за счет введения в него народно-сказового элемента, оказался на обочине традиции.) Однако в идейном отношении литература безусловно играла важнейшую роль в утверждении русского национализма, и ее международный успех к концу XIX века был прямым подтверждением ее эффективности как аккумулятора *национального*: она была прочитана в Европе как выражение культурной уникальности *par excellence*. Ее прочтение в этом ключе в самой России стало делом поколения модернистов: историко-литературная эссеистика Мережковского, Розанова, Вяч. Иванова, Белого и др. была в значительной мере посвящена выявлению и концептуализации «русскости» в литературном наследии XIX века, включая интерпретацию идей «русского мессианства» в нем.

Себя русские литераторы-модернисты довольно рано осознали наследниками и возможными воплощателями этих мессианских идей. Социально-реформаторский аспект идей Мережковского или Вяч. Иванова или А. Белого должен быть, конечно, предметом отдельной статьи. Скажем лишь для примера, что проект Религиозно-философских собраний (инициированных в 1901 году кругом Мережковских), в рамках которых должен был состояться диалог и сближение интеллигенции («высокой культуры») и духовенства, любопытно было бы прочесть как проект нацистроительства. В ситуации, когда государство (империя) представлялось не способным к решению вопросов национального развития, «высокая культура», через голову государства, обращалась к религиозной конфессии как к союзнице в разрешении «таких сложных, истинно „мистических“ вопросов, как национальное самосознание» (Философов 1900, 208). Парадоксальность этой ситуации состоит в том, что национализм обычно описывается



его теоретиками как сила, отодвигающая конфессиональную идентичность на второй план, если задача обретения государственности уже решена нацией. В реальных же исторических обстоятельствах Российской Империи «высокая культура» ищет поддержки «национального дела» не у государства, а у конфессии и именно в трансформации церковных институтов видит залог национального возрождения.

Критическое отношение к государственным институциям, особенно после того удара, который наносит национальному чувству поражение в русско-японской войне, делает предсказуемой позицию творческой элиты в период первой русской революции (см. Минц 1988). Практически универсальная поддержка основных лозунгов революции 1905 года в литературной модернистской среде, а затем поражение революции (при сохранении лишь некоторых ее завоеваний) дают мощный импульс и интеллектуальной и эстетической рефлексии в литературе. При этом поражение революции может трактоваться напрямую как следствие недоразвитости нации: «Национальная идея родилась в корчме около поля битвы. Подоспей она раньше – сменились бы роли победителей и побежденных. Подоспей она раньше – мы имели бы мир преображенным. Но этого не свершилось. Был момент, когда должны были встретиться две великие сестры – революция и нация – они не встретились» (Городецкий 1909, 75-76).

Городецкий, хоть и прямолинейно и упрощенно, выразит переживание достаточно широкого круга литераторов-модернистов. Неудача революции будет интерпретирована как незрелость нации, и вопросом, вызывающим споры, будет лишь подобающая форма участия художников и интеллектуалов в искоренении этой незрелости. Для круга Мережковских революция окончательно актуализирует позицию общественного активизма, важнейшей стороной которого будет призыв к новому религиозному строительству как пути, ведущему к обновлению русской жизни. Первоначально Мережковский будет надеяться, что русская церковь сможет «порвать связь с отжившими формами русской самодержавной государственности» и «соединиться с русской интеллигенцией, дабы вместе с ней внести свет нового религиозного сознания в темную религиозную стихию русского народа» («Геперь или никогда», 1905; Мережковский 2000, 397, 400). Разочарование в способности православной церкви разорвать связи с государством приведет далее Мережковского к пророчеству об их общей гибели, за которой лишь может последовать истинное национально-религиозное обновление («Революция и религия», 1907; Мережковский 2000, 34-87).<sup>19</sup>

<sup>19</sup> См. также: Мережковский, Гиппиус, Философов 1999.

Вяч. Иванов, полемизируя со статьей Мережковского «Теперь или никогда», сформулирует альтернативную программу:<sup>20</sup>

Мы же, предоставляя политической общине ее свободу, и священству – его независимость, – мы, различающие планы мирового строительства и равно чуждые закваски цезаропапизма и иконоборчества, – раздельно от нашей приверженности благу общественного тела и священному наследию церковной истины, верим в божественную мощь и провиденциальное назначение сферы пророческой, сферы того свободного творчества, которое необходимо становится творчеством теургическим, как оно станет и творчеством всенародным в хорových общинах, будущих неугасимых очагах истинного и глубочайшего соборного самоопределения, – и храним, и оберегаем ее, как сферу самостоятельную и своеобразную, как область высшей, безграничной свободы и царство Духа (Иванов 1905, 38-39).

Эта ивановская программа задаст, в частности, координаты поискам и интерпретациям новой («народной») эстетики в сфере «свободного творчества», в литературе прежде всего. Экстраполяция Ивановым своих общих культурологических идей на актуальный политический контекст предложит обоснование тому, что можно назвать *эстетическим нацистроительством*. Мысль о том, что область «свободного творчества» избранных есть своеобразная лаборатория, в которой вырабатываются идеи и практики, способные в дальнейшем преобразить жизнь общественную, разделялась литераторами даже из полемически настроенных друг к другу лагерей русского модернизма. Коль скоро теургическое творчество должно было затем трансформировать и вне-эстетическую реальность, – искание «соборности», начатое в искусстве, должно было сделать, в частности, то, чего не в силах была сделать политическая система России, – изменить социо-культурную реальность: создать нацию.

В уже процитированной статье 1909 года Городецкий со свойственным ему многословием подводил некоторые итоги «свободного творчества» за последние годы. Отталкиваясь от момента русской революции, он писал:

Этот подъем страны прошел не под победным знаком национальной идеи. Только ее не было на великом знамени свободы. И она сжалась, съезжилась, уползла в литературу, и двух избрала себе провозвестников, не смелых народных глашатаев, которые сказали бы ее громко на всю страну, а робких рудокопов, детей подземелья, привыкших только к свету лампочки в шахтах, и смотрящих слишком близко на свои драгоценности, не умея показать всю их красоту на ярком дневном солнце. Любовно совершали они свою кропотливую работу,

<sup>20</sup> О мировоззрении Вяч. Иванова периода первой русской революции см. подробнее: Обатиив 1988.

камешек к камешку подбিরали и в одиночестве любовались родными узорами. Экзотичными, уродливыми подчас и странными выходили они из-под их рук. Толпа не понимала их, и это было худшее из всех непониманий.

Национальная идея стекла в их шахты, загустила там, потемнела, скорчилась и выглядывала маленьким робким глазком на поля родины, где шла бойня и где она должна была бы веять вольно и широко. Эти два провозвестника – Иванов и Ремизов (Городецкий 1909, 71).

Метафоры Городецкого расшифровать можно двояко. С одной стороны, образ «рудокопа», подпавшего под магическое действие сил природы и оттого ушедшего из мира людей, восходит к немецкой романтической традиции (см., например, новеллу Гофмана «Рудники Фалуна» из романа «Серрапионовы братья»). Однако отшельничество рудокопов из статьи Городецкого больше напоминает бегство из мира первых христиан, скрывающихся в катакомбах и себя и свои символы веры:<sup>21</sup> плоды труда этих отшельников миру еще не понятны, но именно в этих не понятных пока плодах их «теургического» (по Иванову) творчества воплощается «национальная идея». Всенародность ее – в будущем: сначала преобразуется искусство, потом оно несет преобразование в жизнь.

Сборник стихов Иванова «Эрос» и сборник прозы Ремизова «Лимонарь», которые характеризует далее Городецкий, сближены им, прежде всего, по признаку языкового архаизма: обе книги «полны славянизмов», оба автора «черпают полными пригоршнями из древнего языка» (там же). Пафос творческой установки Иванова, по Городецкому, «раскрытие общечеловеческого в своем национальном», ибо, убежден критик, «общечеловеческое раскрывается только в национальном» (там же, 72). Главная же заслуга Ремизова в том, что «он воскрешает живой, самобытный трепет нации, воспринимающей чужие легенды, как формы, и наполняющей [их] своим животворящим дыханием» (там же).<sup>22</sup> Описывая собственные литературные достижения и неудачи в той же статье, Городецкий вновь говорит о национализме как типе сознания, разбуженном революцией:

Я жил одной волной с народом и его землей. Я чужд был книжности, исследующей славянскую древность. Но всем бессознательным своим «я» ощущал великую задачу: воскресить сияющий мир богов и досоздать его там, где он не успел создаться. Мне смешно и горько

<sup>21</sup> Ср. характеристику Ивановым «келейного» искусства современности (то есть искусства индивидуалистического по преимуществу, однако объективно выражающего уже сверхличное) как «катакомбного творчества „пустынников духа“» (Иванов 1904, 9).

<sup>22</sup> Сам Ремизов на страницах того же «Золотого руна» вскоре будет так описывать свою творческую задачу: «Воссоздать народный миф, обломки которого узнавал в сохранившихся обрядах, играх, колядках, суевериях, приметах, пословицах, загадках, заговорах и апокрифах» (Ремизов 1909, 146).

вспоминать, как далеко оказалось осуществление от цели. Стихи про Ярилу, уже бывшего, и выдуманные мною, столько раз осмеянные, Удрас и Барыба – вот осколки моей Валгаллы (там же, 76).

Программа, о стремлении воплотить которую говорит Городецкий («воскресить сияющий мир богов и досоздать его там, где он не успел создаться»), это, конечно, ивановская программа. Идеиная основа новой «национальной» эстетики в литературе, разрабатывается Ивановым, как известно, на основе его прежних занятий историей и мифологией античности. Как и Билибин, Иванов категорически разводит понятия «нации» и «государства»: «Ложным становится всякое утверждение национальной идеи только тогда, когда неправо связывается с эгоизмом народным или когда понятие нации смешивается с понятием государства» («О русской идее», 1909; Иванов 1994, 363). Обосновывается этот постулат обращением к истории Древнего Рима, а именно тем, что «идея империи, какою она созрела в Риме, навсегда отсечена была самим Римом от идеи национальной» (там же). Наличие «национальной идеи» в Риме не вызывает у Иванова сомнений, а потому ситуация русского национализма в современной Российской Империи не кажется ему проблематичной. Выработка национального самосознания через обретение своего «мифа», своей пра-истории, то есть через «изобретение традиции», существующей вне и помимо государства, – вот что проповедует Иванов. Парадоксально однако то, что отстаиваемый им, в современной терминологии, «культурный национализм» конечным объектом своего осмысления и притяжения имеет политическую систему Римской (Российской) Империи:

Римская национальная идея выработана была сложным процессом собирательного мифотворчества: понадобилась и легенда о троянце Энее, и эллинское и восточное сивиллинское пророчествование, чтобы постепенно закрепилось в народном сознании живое ощущение всемирной роли Рима объединить племена в одном политическом теле и в той гармонии этого, уже вселенского в духе, тела, которую римляне называли *раx Romana* (там же).

Бесспорно, в рассуждении Иванова присутствует фундаментальное противоречие, но оно лишь отражает то действительное противоречие между реальностью имперского политического настоящего и потребностью национального самоопределения, которое характеризует ситуацию русского национализма в начале XX века. Каким образом нация, не отождествляющая себя с государством и «не в государственности осознающая назначение свое» (там же, 364), приходит через миф к пониманию своего политического призвания, остается недопроясненным. По-видимому, «вселенскость» империи, то есть ее синонимичность «миру» должна разрешить

эту дилемму. Как бы то ни было, творческие возможности, открываемые призывом к воскрешению и реконструкции народного мифа, оказываются вполне реализуемыми.

Конечно, нет основания связывать волну фольклоризирующей эстетики, которая поднимается после революции 1905 года и в литературе, и в живописи, и (чуть позже) в музыке, исключительно с ивановскими идеями. Напрямую они повлияли на довольно ограниченный круг. Однако дав толчок новой эстетике и предложив ей рамочную концепцию («реконструкция мифа»), они собственно уже и не были необходимы для дальнейшего распространения этой эстетики. Куда важнее для последнего было встречное, идущее от публики, ощущение адекватности этой эстетики текущему моменту. Его наличие мы и можем констатировать, хотя наше объяснение притягательной силы архаизма, фольклоризма и мифологизма, реферирующих к «национальным» корням, в литературе и искусстве этого времени не вполне совпадает с ивановским. Изобретая традицию, новая «национальная» эстетика, на наш взгляд, компенсировала (как прежде делал русский стиль), во-первых, парадоксальную политическую неполноценность титульной нации огромной империи, вынужденной искать пути для собственного национализма вне институций государства, и, во-вторых, ощущение непреодоленности того цивилизационного разрыва, который еще при рождении разделил эту нацию надвое.

## 6. «Возраст России»

Архаизация или экзотизация словаря, художественной техники и тематики или же разрушение традиционной гармонии в музыке, – если говорить обо всем этом как о приемах, – являются принадлежностью эстетической революции европейского модернизма в целом. Представление о том, что и современное русское искусство «претворило в себе достижения Запада» (Тугендхольд 1910, 19), до известного момента не вызывает в русской критике принципиальных возражений. Она лишь настаивает – чем дальше, тем сильнее – на национальной оригинальности этих «претворений». Так, один из ведущих художественных критиков *Аполлона*, Яков Тугендхольд, отмечает:

Критик *Indépendance Belge* не совсем далек от истины, когда высказывает на первый взгляд парадоксальную мысль, что декорация Коровина к «Руслану», изображающая «*isba gusse*», могла бы быть подписанной Ван-Гогом, а Камилл Моклер не так уж ошибается, когда заявляет, что ночная декорация А. Бенуа к «Сильфидам» достойна Уистлера, этого живописца «Ноктюрнов». Но это отнюдь не значит, что указанные художники «подражают» Ван-Гоггу и Уистлеру; это значит лишь, что ван-гоговское и уистлеровское начала, преломив-

шись через призму русской души, претворились в нечто сверх-личное, преемственное, монументальное (там же).

Тем не менее, отдавая дань восприимчивости русского искусства к чуждому, Тугендхольд обнаруживает признаки совершенно оригинального нового русского стиля в последней премьере дягилевских «Русских сезонов»:

Но, несмотря на весь космополитизм нашего искусства, уже белеет первый камень этого чаемого стиля: русский архаизм. Народ, бывший раньше объектом художнического жаления, все более и более делается субъектом художественного стиля. К его неизящному живому руднику [роднику?], возвращаются живопись и (как мы уже говорили) хореография. «Жар-Птица», этот балет, основанный на славянском мифе, эти танцы, переходящие в народный пляс, эта музыка, пронизанная народными мелодиями, эта живопись (А. Головина), златотканная старинными узорами (и даже слишком узорная и «пряничная»), – не есть ли это последнее достижение нашего искусства? Перед нами не официальные Стасовские петушки и даже не показной балет-дивертисмент *Festin*, не патриотическое выявление «национального лица», а серьезная тоска по вольной стихии народного мифотворчества... (там же, 21).

«Русский архаизм», в основе которого лежит, по формулировке Тугендхольда, превращение народа в «субъект художественного стиля», описывается критиком отчасти в терминах Иванова.<sup>23</sup> Он видит в «Жар-Птице» и «воскрешение национально-культурных танцев вообще», и «выход на дорогу Дионисийской традиции», и воплощение хорового и хороводного начал русской жизни, и синтез искусств, в котором осуществляется наконец мечта Вагнера о *Gesamtkunstwerk* (там же, 9-10). «Тоску по вольной стихии народного мифотворчества» Тугендхольд находит и на параллельно проходящей в Париже выставке русских художников: и Рерих, и Петров-Водкин, и Кустодиев, и Стеллецкий, и Крымов, и Головин неожиданно оказываются представителями того, что теперь осмысляется и концептуализируется как национально неповторимое. Сравнивая эту выставку с первой выставкой русских художников в Париже, организованной Дягилевым в 1906 году, Тугендхольд констатирует:

<sup>23</sup> Мы имеем в виду ряд статей Иванова периода первой русской революции («Дионис и праднионисийство», «Вагнер и Дионисово действо», «Предчувствия и предвестия»), в которых, помимо уже описанных выше идей воскрешения мифа, осмыслилось «дионисическое» начало как залог движения к синтезу, а театральное действо будущего – как род синтеза, который достигается через победу хорового начала.

На русской выставке 1906 года бросалось в глаза прежде всего западное влияние: при виде Сомовских женщин и Версальских уголков французская критика с гордостью убеждалась в экстенсивности французской культуры, в произведениях же Рериха и Врубеля видела лишь курьезы и аномалии. Теперь этого не могло быть. Теперь русские художники приехали в Париж не как ученики, сдающие экзамен, но как равные к равным, а в смысле театральной живописи — и как учителя (там же, 22-23).

Момент успеха «Жар-Птицы» на парижской сцене действительно оказывается ключевым для кристаллизации нового самосознания русского искусства, ибо успех этот *de facto* «переносится» (при содействии французской критики) на современное русское искусство вообще. Следствием его становится ускоренное переосмысление и русским художниками и художественной критикой корней, генеалогии новой русской эстетики. Если прежде, как сказано выше, эта генеалогия представлялась кровно связанной с общей генеалогией западно-европейского нового искусства, то участвовавшие теперь в критике референции к народному мифу и опыту народного искусства, исподволь меняют координаты «генеалогических поисков».

К этому добавляется еще одно. Уже с начала века, и с каждым годом все более настойчиво, внимание критиков, историков, художников и представителей власти привлекается к *старой* русской живописной традиции, к русским «примитивам»<sup>24</sup> — к иконам средневековой Руси. На этой волне возникает не только популистское, патронируемое Императором движение возрождения иконописи (Tagasov 2001), но и начинается реставрация старых икон, то есть расчистка иконных досок с целью добраться до первоначального рисунка.

Дягилев смог включить ряд икон из частных коллекций в состав русской выставки 1906 года в Париже, однако внутри России русская иконописная традиция обсуждалась в 1900-е годы в основном в специальных изданиях и отчасти в модернистских журналах, сами же иконы не выставлялись. Лишь в 1913 году, в рамках празднования 300-летия Дома Романовых, в Москве открылась «Выставка древне-русского искусства», на которой впервые для обозрения русской публики были представлены отреставрированные старинные иконы из частных собраний; ведущее место среди них принадлежало иконам новгородской школы XIV–XVI веков. Были на выставке и еще три раздела: рукописей, шитья и предметов прикладного искусства (Выставка 1913). Эта выставка породила не просто бурную и восторженную реакцию с самых разных сторон (см. о рецепции

<sup>24</sup> В целом под понятие «примитива» в эту эпоху в Европе подпадало и средневековое европейское искусство и разнообразные артефакты иных культур.

выставки, в частности: Krieger 1998, 76-85), но дала жизнь целой ветви русской художественной критики, посвятившей себя увязыванию эстетики иконописи и новейших авангардных течений русской и европейской живописи.<sup>25</sup>

Не входя здесь в разбор всех откликов на выставку, остановимся на одном, концептуализировавшем переживание, одушевлявшее многие отзывы. Первый номер недолговечного журнала *София*, вышедшего в 1914 году, открывала заметка его редактора Павла Муратова, озаглавленная «Возраст России»:

Новый взгляд на древне-русскую иконопись, утверждению которого в более широких кругах общества так помогла прошлогодняя московская выставка, неизбежно ведет к изменению слишком привычных понятий о возрасте России. Распространенное мнение о молодости России плохо согласуется с тем несомненным отныне обстоятельством, что расцвет такого великого и прекрасного искусства, каким была русская живопись, был пережит в четырнадцатом и пятнадцатом веке. [...] О той же художественной мудрости, о том же совершенстве, о которых говорят иконы XIV–XV века, свидетельствует и русское шитье. Мы знаем о напряженном и разнообразном архитектурном творчестве этого времени, и таким памятником зодчества, как собор новгородского Юрьева монастыря, построенный в XII столетии, могла бы гордиться любая страна с признанной культурной историей. Исследование повестей указывает на существование в древнейшие времена бережной любви к искусству словесному и власти вызывать словом образы высокой поэзии. [...]

[...] Страна, у которой было такое прошлое, не может считать себя молодой, какие бы пропасти не отделяли ее от этого прошлого. Россия никогда не была Америкой, открытой в петербургский период нашей истории. И предшествовавшая этому периоду Русь московских царей вовсе не была единственной, существовавшей до Петра, Русью. [...] Благодаря искусству нам является теперь образ *первой* России, более рыцарственный, светлый и легкий, более овеянный ветром западного моря и более сохранивший таинственную преемственность античного и перво-христианского юга.

[...] Несравненная красота стиля новгородской иконописи, непередаваемо чистая прелесть древних повестей, такое же наше историческое наследие, как средневековое искусство и поэзия в латинских странах. Мы слишком долго отказывались от него, забывали о нем, поглощенные историческими бедствиями *второй* и *третьей* России.

<sup>25</sup> Эту тенденцию в критике будет вскоре иронически комментировать Я. Тугендхольд: «Но да минет нас чаша славянофильского шовинизма! Уже теперь раздаются преждевременные голоса о том, что кубизм пошел от русской иконы» (Тугендхольд 1913, 59). Между тем, соположение этих двух эстетик станет на какое-то время настолько характерным, что С. Волконский будет находить, например, «чрезвычайно метким» гибридное определение «иконописный кубизм» в применении к хореографии «Весны священной» (Волконский 1913, 72).



В заботах о будущем мы не раз обольщались мыслью начать все с начала, как начинают страны молодые, страны без прошлого. Но в России нельзя не ощущать прошлого, не будучи ей чужим, также как нельзя не ощущать прошлого и быть достойным Италии (Муратов 1914, 3-4).

Нет никакого сомнения, что этот своеобразный манифест о пересмотре «возраста России» обязан своим появлением не одной выставке икон. Уже несколько предыдущих десятилетий, а с особой интенсивностью – предыдущие семь-восемь лет художественные элиты стремились к новой концептуализации *национального*. Выставка древне-русского искусства оказалась моментом, когда желанные для всех выводы смогли быть сформулированы окончательно и возражений не встретили. Эти выводы были в действительности призывом к радикальной переориентации культурного сознания элит: они должны были теперь ощутить себя наследниками многовековой культуры, им практически не знакомой.

Между тем, в результате пересмотра «возраста России» современное русское искусство получило последний аргумент для нового самоопределения. Стихийно оно конечно началось раньше, однако статус «изобретенной традиции» *русское*, то есть *не* западно-европейское, происхождение современного русского искусства приобрело именно в 1913 году. Из нации с «молодой» живописной традицией Россия, устами элит, перекалвалифицировала себя в нацию «старую», а молодое поколение художников получило неожиданную возможность с пренебрежением говорить о том долгом периоде в истории русского искусства, когда русские художники по какому-то историческому недоразумению подражали художникам западным. Модернистское новаторство и в метаописаниях художников и в рефлексии критики теперь приобретало обязательное второе измерение, вторую мотивировку: то, что делали русские художники, было не просто обновлением художественного языка европейского искусства, но воскрешением прежде репрессированной истинной национальной традиции, противопоставляемой «наносной» западно-европейской традиции на русской почве.

Ярче всего это новое самоощущение было выражено в предисловии Натальи Гончаровой к каталогу ее персональной выставки,<sup>26</sup> проходившей в Москве осенью 1913 года:

<sup>26</sup> Среди искусствоведов существует разногласие по поводу того, написано ли это предисловие самой Гончаровой или же И. Зданевичем (ср. Гончарова 2002, 292; Овсянникова 2001, 87, прим. 4). Для нас это не столь уж важно, хотя готовность художницы поставить подпись под этим предисловием (если оно написано не ею) все равно показатель. Наиболее же существенно то, что в публичном дискурсе находит выражение точка зрения (кто бы ни был ее автором), представленная в предисловии.

Мною пройдено все, что мог дать Запад до настоящего времени, – а также все, что, идя от Запада, создала моя родина. Теперь я отряхну прах от ног своих и удаляюсь от Запада, считая его нивелирующее значение весьма мелким и незначительным, мой путь к первоисточнику всех искусств – к Востоку. Искусство моей страны несравненно глубже и значительней, чем все, что я знаю на Западе [...]

Я убеждена, что современное русское искусство идет таким темпом и поднялось на такую высоту, что в недалеком будущем будет играть очень выдающуюся роль в мировой жизни. – Современные западные идеи [...] уже не могут нам оказать никакой пользы. И недалеко то время, когда Запад явно будет учиться у нас (Гончарова 2002, 291).

Эти слова не могли быть произнесены русским художником еще год назад, даже Гончаровой, уже несколько лет увлеченно разрабатывавшей свою эстетику с опорой на элементы иконописной традиции. Ибо нужен был головокружительный взлет самого *престижа* этой традиции, прежде чем ощущение столетий у себя за спиной могло конвертироваться в столь бурное националистическое переживание. Выдвижение «Востока» как «первоисточника всех искусств» подкреплялось в предисловии перечислением истоков основных явлений новой европейской живописи: «Импрессионисты от японцев. Синтетика: Гоген – Индия, испорченная ранним возрождением. [...] Матисс – китайская живопись. Кубисты – негры (Мадагаскар), ацтеки» (Гончарова 2002, 292, прим. 1). Понятно, что «Восток» являлся тут собирательным обозначением всего не-европейского, и именно упорядочивая это понятие в таком значении, Гончарова становилась на точку зрения *европейского* художника. Более того, о своем пути «к Востоку» она объявляла как об *аналогичном* тому, которым пошли уже ведущие *европейские* художники. Теперь, когда «возраст России» и ее художественной традиции был решительно пересмотрен, у русского художника появилась психологическая возможность почувствовать себя просто *европейским* художником, вышедшим из «старой» национальной живописной традиции.

Исследователи по-разному толкуют причины стремительного освоения новых творческих путей в русском искусстве 1910-х годов и его выхода в авангард европейского искусства. На наш взгляд, объясняется это описанным переживанием: в начале 1910-х годов русским художникам выпадает головокружительная «перемена участи» и возможность в полной мере узнать творческий смысл обретения (и изобретения) национальной традиции.

Бросающийся в глаза исследователям симбиоз художников и поэтов в ряде ранних футуристических группировок, как и одновременные занятия многих их членов и живописью и литературой можно, на наш взгляд, объяснить не только стремлением к реализации идей художественного

синтеза (унаследованных от символистов), но и тем, что именно в этом поколении статус поэта и статус художника практически уравниваются (за счет быстрого повышения последнего), и такой симбиоз оказывается институционально возможным. Можно даже предположить, что стремление к этому симбиозу исходит, прежде всего, от литераторов, ибо дает им возможность «разделить» с художниками тот освобождающий новаторский импульс, который получает живопись в эти годы.

Литературу в целом описанные перемены «возраста России» задевают, конечно, меньше, чем живопись. Однако они закрепляют позиции «фольклоризирующей» эстетики в ней: наиболее яркие явления в этой области в поэзии (Клюев, Есенин, Цветаева) относятся именно к 1910-м годам. Кроме того, такое специфическое явление, как попытка возрождения культуры рукописных книжек русскими футуристами, с включением в текст рисунков и литографий, очевидно представляет собой новость и связана с интересом к старым русским рукописным книгам. Разумеется, у этого возрождения есть и другая причина – поиск новой выразительности,<sup>27</sup> однако эта общая для всего искусства модернизма мотивировка прекрасно уживается в футуристической эстетике с мотивировкой «национальной». Так, например, и заумное футуристическое «дыр, бул, щыл / убецур / скум / вы со бу / р л эз» получает в манифесте А. Крученых и В. Хлебникова «Слово как таковое» (1913) примечательную ремарку: «Кстати в этом пятистишии больше русского национального, чем во всей поэзии Пушкина» (Марков 1967, 55). Если не считать зауми, то лингвистические поиски футуристов находятся по преимуществу в русле, уже обозначившемся в творчестве их предшественников: «Оживление „потухших“ корней с помощью нового префикса (или отсечение префикса); образование новых слов от данного корня „в духе языка“. Новая расстановка слов; введение новых или забытых слов, древних или неправильных форм» (Городецкий 1909, 72), – это сказано об Иванове и Ремизове, но вполне могло бы быть описанием лингвистического архаизма Хлебникова. Даже дезавуируя иные аспекты эстетики своих предшественников, футуризм продолжает «проект» символизма по «реконструкции» национального языка, что свидетельствует о внешкольности (не связанности с направлением) этого аспекта «изобретения традиции».

Пройдет время, и Ю. Н. Тынянов увековечит слово из арсенала модернистской и авангардной критики, перенеся «изобретение традиции» в плоскость писания истории литературы: именно в ней он обнаружит «архаистов» (статья «Архаисты и Пушкин» (1927)), то есть *впервые* назовет так тот литературный круг, который когда-то оспаривал карамзинистскую версию литературного языка и других аспектов литературной эстетики.

<sup>27</sup> См. манифест Хлебникова и Крученых «Буква как таковая» (Марков 1967, 60-61).

Нереализованное название сборника статей Тынянова «Архаисты – новаторы» (Тынянов 1977, 568) могло бы стать еще лучшим памятником модернистскому архаизму.

### 7. «Одежда скифа»: Эпилог

А что же музыка? При столь бурном развитии национализма в искусствах и художественной критике, как могло получиться, что для Прокофьева и в 1915 году оказалось большой новостью «писать музыку национальную, а не интернациональную»? На этот вопрос подробно ответил Ричард Тарускин в своей обширной монографии о Стравинском (Taruskin 1996, I; 23-75, 497-502). И специфика инстатационального развития классической музыки в России, и перипетии, которые претерпело понимание национализма в музыке на протяжении деятельности поколения кучкистов привели, с одной стороны, к жесткому закреплению некоторой сконструированной музыкальной идиомы «народности» в музыке, а с другой – к эксплицитному отрицанию допустимости внедрения живой народной мелодии в классическую музыку.

На рубеже веков и в первое десятилетие XX века, когда национализм и в изобразительных искусствах и в литературе активно формировал новую эстетику, в русской музыке происходила консервация вкуса в том, что касалось репрезентации народного элемента, а музыкальное новаторство шло по линии «денационализации» музыкальной идиомы (Скрябин, например). Стравинский, как показал Тарускин, должен был получить сильный толчок извне музыкального сообщества для того, чтобы сама идея поисков нового музыкального фольклоризма припала ему в голову (Taruskin 1996, I, ch. 7-9). Этот толчок он получил из круга *Мира искусства* и в своем первом опыте «национального балета», «Жар-Птице», был еще в значительной мере зависим от сформировавшей его кучкистской традиции, прежде всего, от опер Римского-Корсакова. Успех парижской постановки «Жар-Птицы» в сочетании с впечатлениями от художественного оформления и хореографии спектакля, по-видимому, способствовали окончательному освобождению Стравинского от власти усвоенных музыкальных правил, что привело к открытию новых форм музыкального национализма (фольклоризма) в «Петрушке» (1911), а затем уже к куда более сложному переосмыслению, через работу с фольклорным материалом, традиционных приемов композиции в «Весне священной» (1913).

Молодой Прокофьев в 1913 и 1914 годах специально ездил в Европу (Париж и Лондон) для просмотра ряда спектаклей Дягилевской антрепризы (вторая из этих поездок и увенчалась получением заказа на балет). И по его дневнику и по письмам видна его увлеченность технической сто-

роной музыки Стравинского в «Петрушке» и «Жар-Птице» («Весны священной» он не видел) в сочетании с отказом признать то, что он слышит, истинной музыкой (Прокофьев 1991, 237-238; Прокофьев 2002, 300-301). Позже в «Автобиографии» Прокофьев резюмировал: «Материал в этих балетах был такой „другой“, что я просто не воспринимал его за материал» (Прокофьев 1961, 150). Для композитора, воспитавшегося в Петербурге и склонного к экспериментаторству, то, что делал в своей балетной музыке Стравинский, находилось именно за пределами представлений о музыке. За исключением нескольких критиков (среди которых был, правда, близкий Прокофьеву Вяч. Каратыгин), музыкальная среда в России реагировала на произведения Стравинского, начиная с «Петрушки», либо иронически, либо остро негативно.

Тем не менее, представление об особой роли, которую сыграл «парижский рынок» в провоцировании моды на модернистский «русский стиль» в музыке, кажется нам несправедливым по существу. Всякий национализм в сфере «высокой культуры» в принципе рассчитан столько же на внутреннее, сколько и на внешнее потребление, и становление форм национализма естественно происходит под влиянием того «зеркала», которым является чужое восприятие. Французская модернистская мода на экзотизм, которой приписывают обычно успехи автрепризы Дягилева, конечно, существовала. Однако эта мода вполне удовлетворялась русским музыкальным национализмом кучкистского извода, обновленным лишь более свежими сценографическими и хореографическими решениями. Бородин, Мусоргский и Римский-Корсаков вызывали самые восторженные отклики, и их произведения неизменно находились в репертуаре «Русских сезонов» Дягилева. Новый тип фольклоризма, найденный модернистом-Стравинским, был сам по себе именно для французской публики вполне безразличен: она не могла эстетически переживать органическую включенность мелодий «Вдоль по Питерской» или «Ой вы, сени, мои сени» в музыкальную ткань «Петрушки» и уж тем более не могла бы различить трудно узнаваемые даже для русского уха преобразованные фольклорные напевы в «Весне священной». Этот новый фольклоризм нужен был самому Стравинскому – как жест разрыва с кучкистской традицией народности, закрывшей классическую музыку от проникновения в нее мелодических особенностей «варварского» напева и тем закрепившей дистанцию между «народом» и элитами эстетически. Разумеется, с внешней точки зрения, уж никак не сокращала этой дистанции и музыка Стравинского; но с внутренней точки зрения, она была тем самым актом снятия барьера между двумя ветвями русской музыкальной культуры, каковому и принадлежала главная ценность в рамках проекта модернистского «эстетического национализма».

Чем же был однако балет «Ала и Лоллий» – «интернациональной» музыкой на русский сюжет или не оцененным Дягилевым подарком для «Русских сезонов»? Ответ на этот вопрос в значительной мере зависит от того, можно ли обнаружить ту самую вторую, «национальную», мотивировку в прокофьевском музыкальном эксперименте, о которой говорилось в предыдущей главе. Справедливо ли видеть в «Скифской сюите», «наследнице» несостоявшегося балета, сходство с «Весной священной» вообще? Да, на уровне приемов (особенно приемов инструментовки) оно безусловно есть. Маркированы ли эти приемы «национально»? Как будто бы нет. Благодаря кропотливому анализу музыковедов (см., например: Taguskin 1996, I, 891-950) мы знаем сегодня, что партитура Стравинского насыщена частью явными, частью скрытыми (то есть измененными до неузнаваемости на слух) цитатами из народных мелодий. В «Скифской сюите» именно этого никто не обнаружил. Мы можем, таким образом, констатировать правоту Дягилева, квалифицировавшего балет Прокофьева как «интернациональную музыку».

Однако в «Скифской сюите» есть нечто, чего не было в балете «Ала Лоллий». В ней есть *название*, которое концептуализирует музыкальный текст совершенно по-новому: это уже не просто экзотично звучащие имена, это вполне конкретная, национально-окрашенная референция. Выбор такого названия свидетельствует о том, что урок, преподнесенный Прокофьеву Дягилевым в Италии не прошел даром.<sup>28</sup> Конечно, скифская тема как тема квази-русской мифологии разрабатывалась и в живописи и в литературе и даже в музыке до Прокофьева<sup>29</sup> (см., например, Бобринская 2003, 44-70). Однако ее бурная эксплуатация начнется как раз вскоре после прокофьевской сюиты, и едва ли не рецепция этой сюиты в критике окончательно закрепит за «скифством» известный клубок значений: варварское – дикое – примитивное – аутентично национальное. Артур Лурье спустя десять лет будет писать о «Весне священной»: «Она впервые воплотила в музыке скифский аспект России» (Лурье 1926, 126). И это не будет хронологической aberrацией: «скифство» станет к тому времени всем понятной дефиницией определенного типа эстетики, хотя в 1913 году, когда

<sup>28</sup> Оставаясь в области чистой спекуляции, можно предположить, что на такое название могло натолкнуть Прокофьева общение с Гончаровой и Ларионовым в апреле 1915 года. По дороге в Петербург из Италии композитор коротко останавливался в Москве и, «по поручению Дягилева», посетил художников, дабы «повлиять на них, чтобы они ехали в Италию рисовать декорации» (Прокофьев 2002, 558); речь в это время шла об оформлении несостоявшегося балета «Литургия». Для Гончаровой, как известно, еще с конца 1900-х годов скифские «каменные бабы» служили эмблематическим обозначением «национальных» корней русского искусства (Бобринская 2003, 52).

<sup>29</sup> Музыкальным предшественником Прокофьева называют забытого сегодня композитора В. Сенилова с его симфонической поэмой «Скифы» (1912).

«Весна священная» появится, никто это понятие прилагать к ней еще не будет.

Квалификация музыки «Скифской сюиты» Прокофьева в 1916 году как «русского примитива» будет следствием похожего переноса значений. Те элементы эстетики, на основе которых критика будет сблизать прокофьевскую сюиту с «Весной священной», говоря объективно, действительно не маркированы «национально». Их семантизация как «национальных» будет фактом рецепции «Весны священной», вполне вероятно учтенным Стравинским, недооцененным Дягилевым и мастерски использованным Прокофьевым в сочетании с «убедительным» названием, фактически не оставлявшим слушателю интерпретационного выбора. Так, даже в отсутствие мелодических признаков «русского стиля», Прокофьев добивается эффекта восприятия «Скифской сюиты» как выражения новейшей версии музыкального национализма. По существу, здесь (как и в случае с «дыр, бул, цыл») можно говорить о состоявшейся конвергенции экспериментаторской и «национальной» мотивировок на уровне творческой прагматики.

\* \* \*

«Мысль о закономерном сочетании архаизма с модернизмом проглядывает в балетных партитурах Стравинского очень ясно» (Стравинский 2000, 588), – писал в 1914 году Вяч. Каратыгин и чуть ниже пояснял в этой связи сюжет и эстетику «Весны священной»:

Наши праотцы, древние славяне приносят в жертву весне молодую девушку. Это «ритуальное» жертвоприношение сопровождается разными священными обрядами, играми, плясками, поцелуями земле и пр. Не случайно остановился Стравинский на таком архаическом сюжете. Стравинского тянет к примитиву, к старым ладам, к голым унисонам и квинтам, к тем музыкальным приемам, которые принадлежат гораздо более отдаленной древности, чем музыка, сочинявшаяся для виол и клавесинов (там же, 589).

То, что локомотивом новаторской эстетики в русском модернизме стало обращение к *архаическому*, роднило его с модернизмом европейским. Однако то, что *архаическое* столь часто оказывалось в русском искусстве *локусом национального*, было куда более идиосинкразично. Проблематичность изобретения национальной традиции на русской почве состояла в том, что ее невозможно было изобрести как общую для народа и элит, не погружаясь в глубины истории или мифа. Кроме того, ее невозможно было представить как непрерывную, опираясь на культуру элит, – в силу прочно закрепившегося в исторической памяти представления о «культурном перевороте», принесенном петровской эпохой. Русский эстетический нацио-

нализм *должен* был целиком перенести усилия по «изобретению традиции» в архаическое прошлое, чтобы одновременно обозначить истоки традиции и провозгласить эту традицию живой. Что касается такой характеристики традиции как непрерывность, то ее можно было декларировать лишь в отношении «народной» культуры, что и стимулировало фольклоризм в русском модернизме.

Конвергенция же экспериментаторской и «национальной» мотивировок в раннем авангарде привела к частичной семантизации *экспериментальной* эстетики как эстетики *национальной par excellence*, и именно с этим связаны, на наш взгляд, особенности амбиций этой эстетики, сказавшиеся в последующую революционную эпоху в России.

### Л и т е р а т у р а

- Азадовский, К. 2001. *Райнер Мария Рильке и Александр Бенуа*, Издание подготовил К. Азадовский, С.-Петербург.
- Бенедит, Л. 1900. «Русский Художественный отдел на Всемирной выставке», *Мир искусства*, 23/24, Худ. хроника, 239-241.
- Бенуа, А. 1900. «Письма со Всемирной выставки», *Мир искусства*, 17/18, Худ. хроника, 105-110.
- 1901. «Ответ г. Философову», *Мир искусства*, 11/12, Худ. хроника, 301-309.
- 1902. «Кустарная выставка», *Мир искусства*, 3, Худ. хроника, 47-50.
- 1903. «Материалы для истории вандализма в России. 1. Разрушение Михайловского дворца», *Мир искусства*, 12, Худ. хроника, 117-120.
- 2004. *Русское искусство XVIII—XX веков*, Москва.
- Билибин, И. 1904. «Народное творчество Севера», *Мир искусства*, 11, 303-318.
- Бобринская, Е. 2003. *Русский авангард: истоки и метаморфозы*, Москва.
- Волконский, С. 1913. «Русский балет в Париже», *Аполлон*, 6, 70-74.
- Выставка 1913. *Выставка древне-русского искусства, устроенная в 1913 году в ознаменование чествования 300-летия царствования Дома Романовых*, Императорский Московский Археологический Институт имени Императора Николая II, Москва.
- Гончарова, Н. 2002. «Предисловие к каталогу выставки картин Наталии Сергеевны Гончаровой. 1900-1913», *Наталия Гончарова. Годы в России*, С.-Петербург, 291-292.
- Городецкий, С. 1909. «Ближайшая задача русской литературы», *Золотое руно*, 4, 66-81.
- 1984. *Жизнь неукротимая. Статьи, очерки, воспоминания*. Москва.



- Грабарь, И. 1902. «Несколько мыслей о современном прикладном искусстве в России», *Мир искусства*, 3, Худ. хроника, 51-56.
- Дягилев, С. 1899. «Сложные вопросы», *Мир искусства*, 3/4, 37-61.
- 1982. *Сергей Дягилев и русское искусство*, Под ред. И. С. Зильберштейна и В. А. Самкова Т. 1-2, Москва.
- Зорин, А. 2001. *Кормя двуглавого орла... Литература и государственная идеология в России в последней трети XVIII – первой трети XIX века*, Москва.
- Иванов, Вяч. 1904. «Копье Афины (Поскольку мы индивидуалисты?)», *Весы*, 10, 6-15.
- 1905. «Из области современных настроений. 1. Апокалиптики и общечеловечность», *Весы*, 6, 35-39.
- 1994. *Родное и вселенское*, Москва.
- Кириченко, Е. И. 1997. *Русский стиль: Поиски выражения национальной самобытности. Народность и национальность. Традиции древнерусского и народного искусства в русском искусстве XVIII – начала XX века*, Москва.
- 2000. «Взаимоисключающие концепции – единый стиль: Идея народной православной монархии Николая II и историософская доктрина старообрядчества в архитектуре начала XX века», *Стиль жизни – стиль искусства: Развитие национально-романтического направления стиля модерн в европейских художественных центрах второй половины XIX – начала XX века*, Москва, 481-502.
- Коцюбинский, Д. А. 2001. *Русский национализм в начале XX столетия: Рождение и гибель идеологии Всероссийского национального союза*, Москва.
- Лурье, А. 1926. «Музыка Стравинского», *Версты*, 1, 119-135.
- Марков, В. 1967. *Манифесты и программы русских футуристов*, Под ред. В. Маркова, München.
- Мережковский, Д., Гиппиус, З., Философов, Д. 1999. *Царь и Революция*, Москва.
- Мережковский, Д. 2000. *Не мир, но меч*, Харьков/Москва.
- Мицк, З. Г. 1988. «Русский символизм и революция 1905-1907 годов», *Ал. Блок и революция 1905 года (Блоковский сборник. VIII)*, Тарту, 3-21.
- Муратов, П. (Б. п.) 1914. «Возраст России», *София*, 1, 3-4.
- Нильссон, Н. О. 2000. «Архаизм и модернизм», *Поэзия и живопись. Сб. трудов памяти Н. И. Харджиева*, Москва, 75-82.
- Обатнин, Г. В. 1988. «К структуре мировоззрения Вяч. Иванова в эпоху первой русской революции», *Ал. Блок и революция 1905 года (Блоковский сборник. VIII)*, Тарту, 88-94.
- 2004. «Из истории общественных настроений: Пассеисты», *Новый мир искусства*, 3, 9-15.

- Овсянникова, Е. Б. 2001. «Ларионов и Гончарова. Материалы архива Н. Д. Виноградова», *Н. Гончарова, М. Ларионов: Исследования и публикации*. Москва, 55-87.
- Подболотов, С. 2003. «Царь и народ: Популистский национализм императора Николая II», *Ab Imperio*, 3, 199-223.
- Прокофьев, С. С. 1961. *Материалы. Документы. Воспоминания*, 2-е изд. Москва.
- 1962. *Сергей Прокофьев, 1953-1963: Статьи и материалы*. Москва.
- 1991. *Прокофьев о Прокофьеве: Статьи и интервью*, Под ред. В. П. Варунца, Москва.
- 2002. *Дневник 1907-1933*. [Т. 1.] 1907-1918. Париж.
- Ремизов, А. 1909. «Письмо в редакцию», *Золотое руно*, 7/8/9, 145-148.
- Репин, И. 1900. «Письмо в редакцию газеты „Россия“», *Мир искусства*, 17/18, Худ. хроника, 114-115.
- Римский-Корсаков, А. (Б. п.) 1916. «7-ой абонементный концерт Зилоти», *Музыкальный современник. Хроника*, 1916, 15 (24 янв.), 3-7.
- Смит, Э. 2004. *Национализм и модернизм: Критический разбор современных теорий наций и национализма*, Москва. (Оригинал: Smith 1998.)
- Стасов, В. В. 1952. *Избранные сочинения*, Т. 1-3. Москва.
- Стравинский, И. Ф. 2000. *Перетиска с русскими корреспондентами. Материалы к биографии*, Под ред. В. П. Варунца, Т. 2, 1913-1922, Москва.
- Тугендхольд, Я. 1910. «„Русский сезон“ в Париже», *Аполлон*, 10, 5-23.
- 1913. «Московские письма», *Аполлон*, 5, 57-60.
- Тынянов, Ю. Н. 1977. *Поэтика. История литературы. Кино*, Москва.
- Философов, Д. 1900. «Национализм и декадентство», *Мир искусства*, 21/22, Худ. хроника, 207-212.
- 1901. «Иванов и Васнецов в оценке Александра Бенуа», *Мир искусства*, 10, Худ. хроника, 217-233.
- Яремич, Ст. 1902. «Передвижническое начало в русском искусстве», *Мир искусства*, 2, Худ. хроника, 19-25.
- Anderson, B. 1991. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Revised edition, London/New York.
- Armstrong, J. 1982. *Nations before Nationalism*, Chapel Hill, NC.
- Gellner, E. 1983. *Nations and Nationalism*, Ithaca/London.
- Hobsbawm, E. 1983. "Mass-Producing Traditions: Europe, 1870-1914", Hobsbawm, E. & T. Ranger, eds. *The Invention of Tradition*, Cambridge, 263-307.
- 1990. *Nations and Nationalism since 1780: Programme, myth, reality*, Cambridge.
- Hosking, G. 1997. *Russia: People and Empire, 1552-1917*, Cambridge.

- 1998. "Empire and Nation-Building in Late Imperial Russia", Hosking, G. & R. Service (eds.), *Russian Nationalism Past and Present*, Houndmills/London, 19-34.
- Hroch, M. 1985. *Social Preconditions of National Revival in Europe: A Comparative Analysis of the Social Composition of Patriotic Groups among the Smaller European Nations*, Cambridge/London/New York.
- Hutchinson, J. 1994. *Modern Nationalism*, London.
- Krieger, V. 1998. *Von der Ikone zur Utopie: Kunstkonzepte der russischen Avantgarde*, Köln/Weimar/Wien.
- Rancour-Laferriere, D. 2000. *Russian Nationalism from an Interdisciplinary Perspective: Imagining Russia*, Lewiston/Queenston/Lampeter.
- Renner, A. 2000. *Russischer Nationalismus und Öffentlichkeit im Zarenreich 1855-1875*, Köln/Weimar/Wien.
- Seton-Watson, H. 1977. *Nations and States: An Enquiry into the Origins of Nations and the Politics of Nationalism*. Boulder.
- Smith, A. D. 1986. *The Ethnic Origins of Nations*, Oxford.
- 1998. *Nationalism and Modernism: A Critical Survey of Recent Theories of Nations and Nationalism*, London/New York. (Перевод: Смит 2004.)
- Tarasov, O. 2001. "The Russian Icon and the Culture of the Modern: The Renaissance of Popular Icon Painting in the Reign of Nicolas II", *Experiment: A Journal of Russian Culture*, Vol. 7, 73-101.
- Taruskin, R. 1996. *Stravinsky and the Russian Traditions*, Vols. 1-2, Berkeley/Los Angeles.
- Weeks, Th. 1996. *Nation and State in Late Imperial Russia: Nationalism and Russification on the Western Frontier, 1863-1914*, DeKalb.
- Wortman, R. 2000. *Scenarios of Power: Myth and Ceremony in Russian Monarchy*. Vol. 2, *From Alexander II to the Abdication of Nicholas II*, Princeton.