

Малевич канонизирован

в Италии

В Вероне проходит выставка «Малевич и русская икона», подготовленная музеем палаццо Форти совместно с Русским музеем. На выставке побывал ГРИГОРИЙ РЕВЗИН.

Верона завешана плакатом выставки, как бывает завешан русский провинциальный город плакатом гастролей попсы. Плакат ясно показывает, что в город приехал отец-основатель супрематизма. Малевич висит и на площади Данте, и во дворике, где стоит статуя Джульетты с затертой до блеска грудью (считается, что если потрогать ее грудь, обретишь высокое светлое чувство).

Сама выставка даже меньше поражает, чем эти соседства. Представлены 60 работ Малевича, 30 икон и еще 30 произведений народного искусства: сарафаны, деревянная скульптура, предметы быта. Смысл выставки — глубокое сходство формальных приемов традиционного русского искусства, народного и религиозного, и русского авангарда.

Идея о том, что русский авангард возник из русской иконы, всегда казалась местным российским продуктом, годным к употреблению среди родных осин, но никак не перед лицом Данте. Эту идею всегда высказывали в порядке легитимизации авангарда. Начали сами русские авангардисты, нашедшие в иконе и в народной одежде тот же примитив, который парижская школа нашла в скульптуре негров и быте таитян.

В 60-е годы эти два осознанных авангардом источника самовдохновения несколько разделились в употреблении. Сходство с народным искусством употреблялось главным образом с целью опубликовать авангард. Здесь аргументация была следующая: какой же ты коммунист, если не любишь сарафан? А любишь — люби и Малевича. Что касается религиозных источников живописи авангарда, то это был скорее аргумент внутриискусствоведческого примирения. Две крупнейшие фракции диссидентствующих российских искусствоведов, древнерусники и авангардоведы, об-

речены были бы вечно ругаться между собой (искусство русского авангарда довольно-таки богоборческое и признается не всеми истинно православными), кабы не красный фон новгородской иконы, давший красные фоны авангардных полотен. Тут открывалась узкая тропка согласия и общего языка.

Все эти контексты российского искусствоведческого ландшафта уж и здесь, в России, мало кого волнуют, а в Италии многие коммунисты отродясь сарафана не видали. Здесь все это превращается во что-то принципиально иное, и сначала не вполне понимаешь, во что.

Лес русской специфики состоит из четырех сосен: русский авангард, русская вера, русская революция и русская история, а любое рассуждение на эту тему всегда есть попытка наложить одно на другое по типу: что вам неясно в авангарде — вспомните революцию; что неясно в революции — вспомните их веру; что неясно в вере — вспомните историю (русский бунт). И так далее (всего 16 комбинаций). Выставка есть блуждание как раз между этими соснами: вот отец авангарда — художник революции, вот русская вера — история России. Так что же, они нашего Малевича превращают в этнографию? Так мы вообще скоро без всякого мирового значения останемся.

Но проведя на выставке некоторое время, вдруг понимаешь, что отношение к этому принципиально иное. В Италии история о возникновении авангарда из иконописи воспринимается с каким-то священным трепетом и некоторой непоправимой грустью по поводу упущенных возможностей, которые как бы и были, но почему-то не реализовались, проскочили мимо. Это чувство строго симметрично в отношении того, что испытывает любой русский в любом итальянском музее.

Тыходишь в музей Академии в Венеции и видишь огромный зал, заполненный византийской иконописью. Эти залы поражают тождественностью с твоей же русской историей — хотя бы с древнерусским

отделом Третьяковки. Причем Третьяковка заметно богаче, так что сначала испытываешь некое чувство превосходства. А потом вдруг видишь, как буквально из этой византийской живописи вдруг появляется Беллини — и дальше весь итальянский Ренессанс; и это захватывает тем сильнее, что все время где-то на заднем плане тревожит мысль: почему же у нас-то это не случилось? Ведь вот же наша икона, и из нее сейчас появятся и Леонардо, и Микеланджело, и университеты, и расцвет. Только не у нас — у итальянцев. Я думаю, что половина русской любви к итальянскому Возрождению — от «Образов Италии» у Павла Муратова и до идеи «русского Ренессанса» эпохи Андрея Рублева у академика Дмитрия Лихачева — питается этим чудовищным чувством упущенной (и навсегда упущенной) возможности.

Так вот точно так же они смотрят на Малевича. Вот она — традиционная византийская икона, вот ее плоскостная структура, вот ее фоны, орнаменты — точно такие же, как были у нас, итальянцев. И из этого итало-византийского искусства совершенно автоматически, железно следует вся система супрематизма. Так Господи, почему же не получилось, почему этот Малевич, определивший весь образ искусства XX века, родился не у нас, не в Италии, за что такая несправедливость? И половина любви итальянцев к тому, что называется «авангардо руссо», питается этим чудовищным чувством упущенной (и навсегда упущенной) возможности.

И становится приятно. Причем к крупной приятности по поводу того, что они таки эту возможность пропустили, примешивается мелкая, искусствоведческая. Потому что оказывается, что концепции, которые казались устаревшими (хотя бы потому, что кому нужны теперь советские диссидентствующие искусствоведы, придумавшие их 30 лет назад), — это такой интеллектуальный продукт, который сегодня способен потрясти Верону и заслонить собой Данте и даже Джульетту с ее сияющей грудью.