

СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО ИЛИ АНТИИСКУССТВО?
(ОБ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ КОНЦЕПЦИИ П. МУРАТОВА)

Даниэла Рицци

В настоящей статье высказываются некоторые соображения, касающиеся малоизученной стороны творческого наследия Павла Павловича Муратова – той, где он предстает как теоретик современного искусства. Мы опираемся на его работы начала 20-х годов под значимыми названиями: “Предвидения”, “Антиискусство”, “Искусство и народ”, “Кинематограф”.¹ Муратов говорит в них об искусстве европейского художественного авангарда как о проявлении общего кризиса западной культуры, о причинах, приведших к нему, о возможных путях его преодоления. Значение этих статей состоит прежде всего в том, что они показывают эволюцию интересов и исследовательского метода автора – от первых художественно-критических статей, через комплекс историко-культурных и художественных эссе (знаменитые “Образы Италии”) до своего рода спекулятивной эстетики.

Положения, высказанные автором, не достигают того уровня разработанности и сформулированности, который позволил бы говорить о теории как таковой. К тому же очевидно, что они в сильной степени определяются стремлением к “эпохальности”, характерным для русской и европейской мысли того времени, то есть к современности, понимаемой как историчность. И тем не менее целый ряд мыслей о природе современного искусства и самой сущности понятия “современный” имеют, на наш взгляд, самостоятельное значение в контексте более широком, чем только “образ Муратова”.

¹ Далее: П, АИ, ИН, К. Статьи были опубликованы соответственно в: “Шиповник. Сборник литературы и искусства” № 1 (под редакцией Ф. Степуна), М. 1922; “Современные записки” (Париж) 1924. № 19, с. 250-276; № 22, с. 185-209; 1925. № 26, с. 287-312.

При анализе взглядов Муратова на современное искусство и попытке определить его место в эстетической мысли XX века существенно учитывать, что они могут быть включены в направление, которое рассматривает современную живопись как завершающую фазу развития западного искусства.² По этой концепции художественный авангард оказывается способом, с помощью которого Европа приходит к окончательной “гибели искусства”, точнее, к переходу искусства от культурной и духовной функции, которую оно выполняло в прошлом, к некоей иной функции, а всего вероятнее – согласно Муратову – к никакой. “Гибель искусства” приобретает таким образом значение не превращения искусства в философию, по формуле Гегеля, а его полного разложения. В этом смысле современность не разделяет судьбы других эпох, во время которых наступал конец той или иной системы или стиля; ее трагедия заключается в крушении *всех* систем и *всех* стилей, в разрушении всего мира искусства. Имеется в виду конец того диалектического процесса, на основе которого каждое время и каждая цивилизация ломают формы, созданные их предшественниками; представляется, что конфликт современной цивилизации состоит в абсолютизации антагонизма между реальностью и самим принципом формы в искусстве.³

Речь идет о темах, которые широко дебатировались в европейской культуре и до, и после упомянутых статей Муратова. В данном случае следует отметить, что Муратов высказал такие идеи одним из первых, и подчеркнуть четкость, с которой автор очерчивает здесь антигуманную сущность чистого искусства, искусства как такового. Эти идеи будут многократно воспроизводиться в современной культуре – в разных целях и на различных теоретических уровнях. При этом было бы упрощением оценивать эти работы только как “голос из хора” в тревоге за судьбу западной цивилизации. Муратову, историку итальянского искусства и исследователю русской и византийской живописи, должно, как кажется, быть отведено достойное место в истории европейского искусствоведения XX столетия, что мы и постараемся показать, сравнивая некоторые его постулаты с идеями, появившимися в искусствоведческой литературе позднее.

² Как известно, существует взгляд на современное искусство как на отдельную фазу кризиса, соотношенную с более обширным кризисом западного общества. Ср. прежде всего Шпенглера, которому следует Ортега-и-Гассет, Хейзинга, Тойнби и др.

³ Идея конфликта между современной жизнью и формой (причем речь идет не только о художественной форме) была высказана в те годы среди прочего Г. Зиммелем в кн.: “Der Konflikt der modernen Kultur”, München 1921.

Рассматриваемые статьи, переизданные после первой публикации лишь недавно,⁴ практически остались неизвестными. Начнем с их краткого изложения.

1. История искусства после античной эпохи делится на три основных периода. Первый – *пре-европейское* искусство, от эллинизма по Возрождение включительно. Италия XIV-XVI вв., готическая Франция, средневековая Германия, так же как Византия и Древняя Русь, еще не могут считаться Европой: это пре-Европа, и черты ее будущего развития лишь смутно угадываются в произведениях Микельанджело, Леонардо, Тинторетто, Палладио. Второй период европейского искусства длится, по мнению автора, от Караваджо до Сезанна, т. е. с XVII века, когда впервые проявляется европейское самосознание, до конца XIX века, когда оно приходит к закату, очевидно, окончательному. В этом временном пролете формируется и зреет то, что впервые в культурной истории человечества может быть с полным основанием названо “Европейской культурой”, т. е. музыка, философия, наука, государственность, театр, поэзия и проза – в том виде и в тех формах, какие они выработали внутри этого интернационального общества за указанное время. За этим периодом следует, начиная с конца XIX века, третий – эпоха пост-Европы, продолжающаяся до сего времени.

2. Первые два периода кладут в основу своей художественной концепции отношение *человек-природа*, в то время как последний характеризуется отрицанием этого отношения. Для “европейского” периода типичны два жанра: натюрморт и пейзаж; в живописи XVII-XIX вв. человеческая фигура перестает быть композиционным и концептуальным центром и уступает место тому, что Муратов называет “хоральным чувствованием природы”. Внимание к вечному миру, противопоставленное предшествующему антропоморфизму, – явление, типичное для этого исторического периода. Контур предмета, его рельефность возникают из использования света, который, начиная с Караваджо и далее, “оставался не только главным, но, в сущности, единственным формальным содержанием живописи” (АИ, с. 253). Живопись “европейского периода” держалась на слиянии души человека с душой природы. “Европейский человек любил природу, ее видимость (пейзаж) и ее вещественность (натюрморт) как свое косми-

⁴ Последние три статьи были переизданы в кн.: Муратов П. П. Ночные мысли. Эссе, очерки, статьи 1923-1934. Сост. Ю. П. Соловьев, Москва 2000.

ческое я. Он оставался в этом прямым наследником и потомком античного и пре-европейского человека” (АИ, с. 274).

3. Третий период характеризуется исчезновением формы, что связано с рождением абстрактного искусства и особенно с потерей значимости света в живописи. Первый удар “световой тональности европейской живописи” был нанесен импрессионизмом с его почти научным анализом световых эффектов, приводящих к исчезновению контуров предмета: “В цветных пятнышках Клода Моне и Писарро без остатка растворялась традиционная живописная форма” (АИ, с. 254). Попытка выпрямить этот путь, предпринятая Сезанном, привела позже к кубизму, то есть к поискам в живописи не реальной, а логической формы. В кубизме Муратов видит упадок европейской художественности: “В лаборатории Караваджо была открыта великолепная дорога европейскому искусству живописи. В лаборатории Пикассо и других эта дорога была окончательно закрыта” (АИ, с. 262). История изобразительных искусств первого двадцатилетия XX века показывает это общее стремление к преодолению традиций “европейской тональной живописи”. В этом направлении было много экспериментов: обращение к эклектическому архаизму (разные моменты “пре-европейского” искусства, примитивизм), выход к иным культурам (восточным, африканской и т. п.). Но самую большую опасность, по мнению Муратова, представляют собой попытки, основанные на якобы новом мироощущении эпохи (футуризм во всех разновидностях, динамизм, абстрактная и беспредметная живопись), попытки, которые приводят к основной апории современной живописи – отказу от изображения предмета и от использования света. Потеря гармонии в отношениях человека с материей и со светом хорошо видна в коллаже – парадоксальной и вырожденной форме натюрморта, посредством которого современные художники материализуют и “буквализируют” идею вхождения вещного мира в живопись. Итак, по мнению Муратова, “живопись вся целиком осталась *по ту сторону*, в Европе. Футуристы и беспредметники оказались *по сю сторону*, в пост-Европе” (АИ, с. 263).

4. В нашу эпоху наступил конец всей системы выражения, которую принято называть искусством: “Будем понимать под словом *искусство* все те искусства, которые созданы Европой XVII-XIX веков или унаследованы ею от предшествующих культурных циклов пре-европейского и эллинистического, то есть живопись тона, архитектура пропорции, музыка гармонии, драма словесного театра, лирика стиха и проза романа” (К, с. 287). Это произошло в силу замены классического эмоционального содержания искусства (отношение человек-машина). Рационализм научного мировоззрения непоправимым образом разрушает мифический *humus*, на

котором процветает искусство: “Современность нам всюду являет опустошенность, выжженность, разоблаченность. В ней нет места для мифа, но где нет места для мифа, там нет места и для искусства [...] Европейский человек [...] постигал через природу Божественное начало мира” (АИ, с. 274). В конце “европейской эпохи человек, полагая, что, наконец, покорил природу, пришел к тому, что бросил ей вызов, разбудил ее “механическую силу”, оказался не в состоянии направить ее в нужное русло. Научное миропонимание разбило мираж природы и разоблачило ее механизм. Но кто может в конце концов поручиться, что на месте ненаучного мифа не создало оно научный миф? Этот миф числа, измерения, скорости и силы может стать основой антиискусства” (АИ, с. 275). Перед человечеством открывается неизвестность: новая фаза, в которой искусство впервые может исчезнуть вообще, утратив исходную духовную функцию и сведясь, как это уже и происходит, к одному из многих способов отдыха и развлечения. Следует отметить, что, как неоднократно утверждает Муратов, цель противопоставления искусства и антиискусства – не установление иерархии между этими двумя феноменами, но их типологическое описание: речь идет о двух различных, более того, контрастных системах выражения, которые отсылают к совершенно разным историческим и культурным ситуациям.

5. Пост-Европа – это “локус антиискусства”: в ней индустриальным обществом уничтожены сами природные условия для художественного творчества. Кризис социальных установлений (современный город, исчезновение патриархального строя) создает предпосылки для гибели искусства под ударами иных, чуждых и представляющих полную ему противоположность явлений. Истинное искусство осуществляется только в произведении “народного” художника, который является в то же время “народным” человеком, то есть находится в исконной и онтологической гармонии с пейзажем, понимаемым как естественный и органический фон – в культурном и духовном смысле: ““народный” человек – явление органическое, как бы вполне параллельное флоре и фауне некоей определенной зоны: это фигура в пейзаже, но фигура, необходимая в данном пейзаже, без которой пейзаж перестает быть верным и полным пейзажем” (ИН, с. 189). Индустриальное общество в сущности изгоняет из Европы “народного человека”, который является субъектом и объектом искусства (ИН, с. 192). И раз только “народный человек” может обеспечить условия для выживания искусства, то надежды на это в пост-европейскую эпоху возлагаются на те области цивилизованного мира, которые в меньшей степени заражены “индустриализмом” – это Россия, частично Италия и Латинская Америка. Необратимому процессу “дегуманизации” жизни и

искусства может быть противопоставлено единственное средство: ре-эстетизация жизни в смысле, противоположном авангардизму, то есть не единство произведения искусства и индустрии, а укрепление связи художника с обществом, осуществляемое благодаря исключению сферы художественного из сферы индустриального и актуализации архаического, *ремесленного* характера художественного труда.

6. Кино есть наиболее полное выражение антиискусства, поскольку оно – техника, наука, “антиприродность” в чистом виде. И сегодня мы “не можем уже сомневаться в том, что науке свойственно злое начало, что наука является в большей мере источником социального зла, чем социального добра” (ИН, с. 208). Так, как оно развивалось до сих пор, кино подстраивается под вкус среднего американца, типичного “ненародного человека”. Будучи массовым искусством, кино обладает разлагающей силой по отношению к своему потребителю, заставляя его все менее осознавать разницу между *искусством* и *антиискусством*.

Итак, подводя итоги изложению основных идей Муратова о современном искусстве, можно сказать, что, по мнению автора, понятие формы может существовать только в связи с мировоззрением, основанным на отношении *человек-природа*, присущем западной культуре. Окончательный отход от концепции искусства как отображения реальности и от тех технических приемов, на которых оно традиционно держится (главным образом, от световых эффектов в живописи), является тревожным знаком беспрецедентных в истории культуры изменений, разрывом с западной культурной традицией.

Многочисленные реминисценции, составляющие обций фон муратовских позиций, нетрудно узнать. В статье вплетены темы и размышления, типичные для культуры позднего русского символизма в широком смысле. Выделяется характерная для конца XIX века тема антипозитивизма, негативных черт индустриального общества и массовой культуры. Классическое определение XIX столетия (точнее, второй его половины) как “железного века” стало почти общим местом в культурной мифологии начала XX века (см. хотя бы 1-ю главу “Возмездия” Блока или его же статью “Ирония”). Проступают отголоски и ивановской концепции искусства как мифотворчества и народа-мифотворца, и послереволюционных статей Блока. Особенно значимыми оказались для Муратова мысли Белого, разбросанные в разных его произведениях 1917-1924 гг. (“Революция и культура”, “Кризис жизни”, “Одна из обителей царства теней”, где термин “кубизм” становится синонимом утраты смысла и гармонии европейской культуры). Но, безусловно, наибольшее сходство муратовская концепция обнаруживает с целым рядом работ Бердяева (“Смысл творчества”, “Ко-

нец Европы”, “Конец Ренессанса”, “Кризис искусства”, “Смысл истории”), в которых автор развивает тему “кризиса в культуре” и конца некоего социально-исторического цикла, разрушающегося под действием новых и враждебных ему явлений. Иными словами, Муратов интерпретирует начало революции в области изобразительного искусства в свете катастрофизма и русского шпенглеризма того времени.⁵

Вклад Муратова однако не ограничивается приложением бердяевского понятия “кризиса культуры” к современному искусству, но касается самого вопроса о назначении художественной критики. Для Муратова в рассматриваемых работах цель искусствоведения – уже не просто изучение отдельных явлений искусства (художественных личностей, течений, стилей). В искусстве прослеживается не развитие технических приемов или история абстрактных форм, а эволюция духа человеческого. Более того, искусство является “самым чутким и самым чувствительным психическим аппаратом человечества” (II, с. 97), в котором можно усмотреть признаки самых глубоких духовных движений эпохи. Перед нами, в определенном смысле – зарождение русского варианта развивающейся тогда в европейском искусствоведении тенденции, в которой основное место занимают отношения, связывающие художественное творчество каждой эпохи с мировоззрением, ей присущим, и с современными философскими течениями. Именно стремлением выйти за пределы художественной критики и чистой историографии искусства в сторону истории духовного развития человечества и отчасти эстетики отличались в начале этого века некоторые искусствоведческие направления, в русле которых находятся и работы Муратова.⁶

⁵ Так, кстати, интерпретирует первую из процитированных статей, “Предвидения”, Л. Карсавин в рецензии на книгу “Шиповник. Сборник литературы и искусства”, вышедшей в сб. “София. Проблемы духовной культуры и религиозной философии”, под ред. Н. Ф. Бердяева, Берлин 1923, с. 166-170. В шпенглеризме Муратова Карсавин видит главную ограниченность его концепции.

⁶ Мы имеем в виду прежде всего так называемую “Венскую школу”. Само определение “Венской школы” обязано своим появлением Юлиусу фон Шлоссеру, который находил общие элементы у некоторых немецких и австрийских историков искусства; в их числе – Алоиз Ригль, Макс Дворжак, сам Юлиус фон Шлоссер. Объединял этих ученых прежде всего общий для всех отказ от представления истории искусства как суммы монографических описаний. Предпринимались попытки осмыслить основные направления, тенденции, аспекты, характеризующие длительные исторические периоды, отдельные художественные явления и внутренние кризисы эволюции художественного творчества. При таком понимании задач искусствоведения (когда искусство является инструментом для определения и

Ставя во главу угла проблему, на первый взгляд, техническую – проблему света, автор переносит ее (как это делает Панофски с перспективой) в философское измерение (отношение человека с предметным миром). Это открывает ему широкие возможности для новой интерпретации всей истории искусства как одной из составляющих, которые формируют духовное состояние общества в каждый данный период. Как для Панофски от древности до наших дней сменилось два типа представлений о мире, которые в изобразительном искусстве обусловили разные решения перспективы (античный объективизм и современный субъективизм), так и для Муратова (который исходит из иных предпосылок и приводит свои размышления к менее последовательным и точным заключениям) история искусства до современного периода делится на две части, и основное различие между двумя фазами ее развития проходит через разные способы изображения окружающего мира с помощью света (то есть освещения). Для обоих точкой разрушения этой системы являются “*Les demoiselles d’Avignon*” Пикассо, которые открывают путь к новому пониманию пространства. Но, если по Панофски кубизм обязан своим возникновением рациональной концепции пространства, рожденной одновременно с тео-

классификации исторического времени и пространства или цивилизационных циклов) Дворжак приходит к отождествлению истории абстрактной формы, возникшей из “чистой видимости”, с историей культуры (*Kunstgeschichte als Geistesgeschichte* – название его самого известного труда, опубликованного в 1927 г.). Тенденцию ухода в эстетику обнаруживают также некоторые работы Эрвина Панофски о перспективе (*Die Perspektive als “symbolische Form”*, 1927) и его работы по иконологии как методе целостной интерпретации художественного произведения. Наше прочтение Муратова на фоне развития европейского искусствоведения в первой половине XX столетия связано с попыткой реконструкции истории мышления в плане культурно-исторического параллелизма и не более того. Действительно, не представляется возможным установить – к тому же это и не столь существенно для целей нашего рассуждения, – в какой степени Муратов был знаком с работами вышеупомянутых искусствоведов. Конечно, Муратов (и это широко засвидетельствовано в “*Образах Италии*”) много взял из английской традиции восприятия романтизма с ее интересом к духовности и историчности художественного произведения, сочетающимся с настоящим стремлением проникнуть в его “душу”; он был хорошо знаком с работами по итальянской живописи американского искусствоведа Бернхарда Бернсона, которые перевел и опубликовал сначала в своем журнале “София”, а потом отдельной книгой в 1923 г. (Бернсон Б. *Флорентийские живописцы Возрождения*. Перевод и предисловие П. Муратова. Москва. Изд. С. И. Сахарова. 1923). Известен был ему и архивно-документальный метод Адольфо Вентури. К этому, по сути дела, сводятся данные о влиянии на Муратова европейского искусствоведения.

рией относительности, то для Муратова он означает предвестие превращения искусства в свою антитезу. В конечном итоге выводы Муратова оказываются крайне пессимистичными и глубоко ностальгическими – по отношению к утраченному мифо-религиозному общению; Муратов не признает за художественными проявлениями авангарда никакой культурной или созидательной функции. В этом смысле он отчасти предвосхищает направление современной эстетики (несомненно, частное, но от этого не менее важное), которое вообще отказывается признать за искусством авангарда статус художественности.

В связи с этим представляется целесообразным сопоставить идеи Муратова с позициями одного из крупнейших европейских искусствоведов XX века Ганса Зедльмайра,⁷ чья трактовка проблем современного искусства во многом близка муратовской.

В книгах “Verlust der Mitte” (1948), “Die Revolution der modernen Kunst” (1955), “Kunst und Wahrheit” (1968), “Der Tod des Lichtes” (1964)⁸ Зедльмайр рассматривает современное искусство как проявление упадка и распада европейской культуры. Зедльмайр полагает, что в плане методологии искусство вообще и изобразительное в особенности можно рассматривать как симптом психического состояния человечества в каждую данную эпоху; следствием этого является неприятие им трактовки проблем современного искусства в чисто искусствоведческом плане. Его цель – “критика духа, попытка поставить диагноз эпохе [...], исходя из анализа произведения искусства” (VM, 11).⁹

Последний этап развития истории искусства, ее актуальное состояние характеризуется согласно Зедльмайру переходом от отдельного произведения искусства к истории во всей ее полноте. В этом смысле история искусства может сделаться “ведущей среди современных гуманитарных

⁷ Ученик Дворжака и Шлоссера, Ганс Зедльмайр преподавал в Вене, Мюнхене и Зальцбурге. Предметом его штудий были по преимуществу барокко, рококо, эпоха готических соборов – всегда в контексте эпохи. Строго формальный анализ приводит к тому, что в его трактовке произведение искусства становится “симптомом эпохи”, расширяет свое содержательное пространство; таким образом, искусствоведение включается в круг духовных наук. В этом Зедльмайр опирается на культурное наследие “Венской школы”, последним, завершающим представителем которой он является. Круг мыслителей, на которых он ссылается, довольно обширен и включает представителей разных философских направлений, от фон Балера до Ницше, от Шпенглера и Юнга до теологов, особенно католических.

⁸ Далее: VM, RK, KW, TL.

⁹ Цит. по изд.: Verlag Ullstein, Frankfurt/M – Berlin 1991.

наук, приобретая даже и пророческую функцию” (KW, 26-31).¹⁰ Два феномена кажутся Зедльмайеру самыми значимыми и яркими, и на них он сосредоточивает внимание: современное “разрушение мифа”, воспринятое им как разрушение искусства, и “исчезновение света” из изобразительных искусств.

В РК рассмотрены основные характеристики (“первичные феномены”, в терминологии Зедльмайера) наиболее “продвинутых” художественных опытов. В стремлении к “очищению”, к независимости искусства (гибель живописного, скульптурного и декоративного в “очищенной” архитектуре; аскетизм нефигуративной живописи и разные типы абстракционизма) и соответственно в подчинении научно-техническим и геометрическим идеалам, в автоматизме сюрреалистов, в примитивизме экспрессионистов – во всем этом Зедльмайр видит сознательное стремление современного искусства к разрушению мира. Этот процесс происходит из-за утраты божественного мифа, подмененного такими суррогатами божественного, как эстетизм, сциентизм, техницизм и иррационализм:¹¹ “Общий анализ этой группы признаков приводит к диагнозу: человек потерял свой центр. Искусство также удаляется от центра” (VM, 170-171).

Современная художественная эпоха трактуется как отрицание самой сущности искусства, как “антиискусство”, согласно определению автора, который посвящает разбору этого понятия целую часть книги “Kunst und Wahrheit”. Устранение композиции, включение грубой материи и случайных элементов в художественное произведение, обесценивание формы, наконец, отказ от мастерства исполнения также характерны для антиискусства.¹² Однако самым интересным, на наш взгляд, аспектом, в котором сходятся Муратов и Зедльмайр, является трактовка проблемы *света* как олицетворения структуры эпохи, с одной стороны, и сущности произведения искусства, с другой.

Произведение искусства, как и архитектура, традиционно считающаяся кульминацией многих классических искусств, предполагает необхо-

¹⁰ Цит. по изд.: Maander Kunstverlag, Mittenwald 1978.

¹¹ Периодизация художественных эпох у Зедльмайера отличается от муратовской: момент разрыва с европейской традицией начинается в конце XVIII века.

¹² Зедльмайр делает различие между не-искусством, в котором творческий акт сводится к субъективной самооценке художника, квалифицирующего собственное произведение как эстетическое (абстракционизм, супрематизм, ready-made), и антиискусством, основанным на выраженных деструктивных изменениях традиционной системы искусств (дадаизм, сюрреализм).

димось живой связи со светом.¹³ Эта категория исчезает из современного антиискусства, что является лишним подтверждением того, что искусство как общность выражения было таким только в “досовременном” мире. Более того, смерть света становится важным элементом модернизма, свидетельством его отказа от содержания; произведение искусства, потеряв свою первоначальную сущность – быть сакральным действием – остается просто технической манифестацией.

Для Зедльмайра, как и для Муратова, разрыв с традиционной системой искусств в сфере живописи представлен импрессионизмом, в котором исчезает изображение природы как таковое и подготавливается его замена “ментальным актом”, размышлением искусства о самом себе. Муратов прозорливо видит во импрессионизме (особенно в живописи и скульптуре) начало эстетической полемики об отношениях между человеком и природой: порвав с обычным или с научным видением предмета, подменив его видением интуитивным и субъективным, импрессионизм открыл ту неиссякаемую цепь противоречий, которая характеризует развитие современного искусства вплоть до сюрреализма, и абстракционизма, и т. д.

Зедльмайр, учитывая, в отличие от Муратова, эволюцию современного искусства в полном его объеме, по сути дела утверждает то же самое.

Оба сходятся в оценке живописи Сезанна¹⁴ являющейся эпилогом целого художественного периода, основанного на понимании природы как границы, за которой начинается визуальная сторона художественного произведения (представленная формой, светом и цветом). Оба – и это самое важное – отказываются признать имманентность искусства и любое

¹³ Это верно, согласно Зедльмайру, для всех эпох: “В готическом соборе – но и не только в нем – свет, конечно, не случайность, но в каком-то смысле сама сущность произведения искусства”, утверждает автор в одной из своих последних работ “Das Licht in seinen kunstlerischen Manifestationen” (1979), в которой формулирует гипотезу становления истории искусства *sub specie lucis* и настаивает, в частности, на необходимости произвести исторический анализ соотношения метафизики и эстетики света. Следы попытки проследить историю “света в искусстве” для всех эпох можно найти в первой части ТЛ, в которой автор приходит к гипотезе о том, что в истории света могут заключаться “феномены еще более важные, чем в истории пространства, которая, начиная с Ригля и далее, стала фундаментальной проблемой истории искусства”.

¹⁴ Муратов посвятил французскому художнику две работы: “Поль Сезанн”, “Весы” 1906. № 12, с. 38-42 и небольшую монографию “Сезанн”. Берлин. Гржебин. 1923.

художественное выражение, отвергающее прекрасное в его божественной или природной ипостаси. Искусство, которое структурируется и живет *iuxta propria principia*, является для обоих авторов современной “гибелью искусства”.

В определенном смысле Муратова можно считать предшественником Зедльмайра, и основанием этому служит нечто большее, чем просто темы и идеи, общие для европейской культуры рассматриваемого периода. Надо уточнить, что, хотя это теоретически и было возможно (Муратов умер в 1950 г., прожив более тридцати лет в Западной Европе), следует исключить практическую вероятность какого-либо непосредственного контакта между ними.¹⁵ Но разумно предположить, что было своего рода связующее звено, которое может объяснить наличие точек соприкосновения в концепциях русского искусствоведа и венского историка искусств.

На Зедльмайра, хорошо знакомого с русской религиозной мыслью начала века,¹⁶ оказали, по его собственному признанию, сильное влияние и личное общение с Владимиром Вейдле, и его книга “*Les abeilles d’Aristée*” (1936),¹⁷ посвященная кризису современного искусства и написанная, надо думать, не без воздействия работ Муратова, или, по крайней мере, вышедшая из круга тех же философских влияний.

¹⁵ Как известно, Муратов перестал с конца 20-х годов заниматься искусством, посвятив себя сначала публицистике, а в конце – истории военной стратегии, увлекавшей его еще в молодости. Об этой резкой смене интересов и идеологической ориентации вспоминает Александр Бахрах: “Но в один прекрасный день (уж не знаю, какая муха его укусила) Муратову стало тесно оставаться историком искусства [...]. Но мне все же кажется, что его поправление было вызвано ощущением каких-то подземных гулов, в которых он улавливал наступление новой, враждебной ему эпохи. Он вдруг понял, что красота мир не спасет, а ведь именно этой идеей были пропитаны все его прежние писания” (Бахрах А. По памяти, по записям. Литературные портреты. Париж. La Presse Libre. 1980, с. 40-41).

¹⁶ Зедльмайр ссылается прежде всего на Вячеслава Иванова (“Кручи”, “*Lettre à Charles Du Vos*” и другие статьи), Владимира Соловьева (“Тайна прогресса”) и Николая Бердяева (“Смысл истории”, “О назначении человека”).

¹⁷ Русское издание вышло годом позже в Париже с заглавием “Умирание искусства”. В последние годы книга была издана дважды в России: Вейдле В. В. “Умирание искусства. Размышления о судьбе литературного и художественного творчества”. Сост. и послесл. И. А. Доронченкова. Коммент. И. А. Доронченкова и В. М. Лурье. СПб. 1996; Вейдле В. “Умирание искусства”. Сост. и послесл. В. М. Толмачева, М. 2001.

Книга Вейдле охватывает значительно более широкий горизонт, чем статьи Муратова,¹⁸ и учитывает материал, касающийся различных искусств, но в первую очередь литературы. Тем не менее очевидно наличие общих постулатов: мифологичность искусства, опасность отдаления от искусства как мимезиса реальности, негативное влияние науки и техники на сферу культуры, связь художника с народом как основное условие художественного творчества. Отметим, что и конечное разрешение проблемы кризиса современного искусства видится и Муратовым, и Вейдле не только в негативном свете, пусть и в духе чистой реставрации.

Современное искусство, по выражению обоих, не больной, которого нужно лечить, а умирающий, который надеется на чудесное возвращение к жизни. Муратов оставляет слабую надежду, что развитие западной цивилизации не будет прервано: “Прислушиваясь, различает наше ухо благородный звук эллинской флейты, церковный хор, орган Баха и Вагнеровскую музыкальную трагедию. Умирают не люди, но боги и герои старой Европы. Ее искусство в своих, на наших глазах совершающихся устремлениях к прошлому, героическим усилием препятствует тому разрыву связи времен, тому таинственному и страстному “the time is out of joint”, о котором восклицает Гамлет” (П, 107). Что касается Вейдле, то он, прибегнув к вергилиевскому мифу о пчелах Аристея (в четвертой книге “Георгик”), которые умерли, но смогут ожить в результате искупительного жертвоприношения, утверждает, что искусства должны пройти через жертвенную смерть и разложение, чтобы возродиться в исходном религиозном акте, которым они были порождены изначально. “Искусство – не больной, ожидающий врача, а мертвый, чающий воскресенья. Оно восстанет из гроба в сожигающем свете религиозного прозрения, или, отслужив по нем скорбную панихиду, нам придется его прах предать земле”, – такими словами заключает Вейдле “Умирание искусства”.

¹⁸ Вейдле был лично знаком с Муратовым и наверняка знал его работы (хотя на те, о которых идет речь в настоящей статье, у Вейдле прямых ссылок нет). Он прорецензировал книги Муратова “Les icones russes”, Paris 1927 (“Современные записки” 1928, кн. XXXIV, где на с. 551 встречается показательное суждение о направлении работ Муратова: “Это первый опыт истолкования этого искусства [русской иконописи] с точки зрения его стиля и его эстетики”) и “La peinture byzantine”, Paris, Ed. G. Cres et C., 1928 (“Возрождение” 1929, 7, с. 3). На сходство эстетических взглядов Муратова и Вейдле указывает и И. А. Доронченков в послесловии (с. 224) к цитированному выше изданию “Умирания искусства” 1996-го года.

Идея Вейдле и Зедльмайра о смерти искусства в современную эпоху является открыто религиозной, в то время как взгляд Муратова в этом отношении менее отчетлив. Художественное возрождение европейской культуры, согласно первым двум, дается в контексте религиозного возрождения христианства, судьбы которого так тесно переплелись с судьбами западной цивилизации.¹⁹

Итак, можно сказать, что всех трех авторов (Муратова, Вейдле, Зедльмайра) объединяет не просто сопричастность к эстетическому консерватизму, достаточно широко распространенному в европейской мысли первых десятилетий XX века, а определенная группа идей, у каждого самостоятельно развернутых, но в ряде аспектов обнаруживающих известную преемственность. Если предположение о наличии этой “идейной” связи правильно, то можно сказать, что Муратову принадлежит не оцененная до сих пор заслуга в истории европейского искусствоведения. Установить первенство Муратова в этом направлении современной эстетической мысли (помимо обращения к мало известной стороне его творчества) было для нас важно в контексте связей русской эмигрантской и западной культуры. Внимательный анализ может открыть в будущем новые и неожиданные доказательства их взаимовлияний.

¹⁹ Муратов сам не был далек от того, чтобы, пусть и в несколько расплывчатой форме, принять религиозное видение мира, что видно из его работ и еще более из письма Грифцову из Рима в 1912 г.: “Ты пишешь, например, об уклоне к христианству [...]. А сейчас могу сказать твердо, что такой уклон во мне есть. Христианство – понятное, разумеется, опять же, как естественная способность человеческой души, существовавшая и, может быть, даже родившаяся в античном. Трудно это объяснить подробнее. Мне кажется, есть какая-то естественная религия, без которой просто даже и жить невозможно. И в христианстве ее очень много” (ЦГАЛИ, ф. 2171, оп. 2, ед. хр. 70).