

**Рыков Анатолий Владимирович**, доктор философских наук, кандидат искусствоведения, профессор. Санкт-Петербургский государственный университет, Россия, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7–9. 199034. [anatoliy.rikov.78@mail.ru](mailto:anatoliy.rikov.78@mail.ru)

**Rykov, Anatolii Vladimirovich**, Full Doctor in Philosophy, PhD in Art History, professor. Saint Petersburg State University, Universitetskaia nab., 7–9, 199034 Saint Petersburg, Russian Federation. [anatoliy.rikov.78@mail.ru](mailto:anatoliy.rikov.78@mail.ru)

## МИХАИЛ АЛПАТОВ И КАНОН СОВЕТСКОГО ИСКУССТВОЗНАНИЯ

### MIKHAIL ALPATOV AND CANON OF SOVIET ART HISTORY

**Аннотация.** Статья посвящена проблемам интерпретации «канона советского искусствознания» в научном творчестве Михаила Алпатова. Особое внимание уделяется элементам популистских стратегий в его наследии и возможным источникам его «народнической» культурологической концепции (Ф. Буслаев, П. Муратов, Н. Пунин, В. Воррингер). Выявляется неоднородный характер научной методологии М. В. Алпатова в рамках общего доминирования консервативных и эссенциалистских дискурсов. Автор также акцентирует внимание на наиболее актуальных и перспективных составляющих научного наследия М. В. Алпатова, в той или иной степени связанных с компаративистскими, семиотическими и постструктуралистскими исследованиями. Большое место в статье отведено работе М. В. Алпатова «Художественные проблемы искусства Древней Греции» и оппозиции Россия/Запад в его творчестве. Исследуются компоненты немецкой «консервативной революции» (в частности, культурологии О. Шпенглера) в научных трудах М. В. Алпатова.

**Ключевые слова:** М. В. Алпатов; советское искусствознание; теория искусства; методология искусствознания; консерватизм.

**Abstract.** In the article, the researcher investigated the problems of interpretation of the “canon of Soviet art history” in the scientific works of Mikhail Alpatov. The author paid special attention to the elements of populist strategies in his legacy and possible sources of Alpatov’s “populist” cultural concept (ideas of Fedor Buslaev, Pavel Muratov, Nikolai Punin, Wilhelm Worringer). The researcher revealed the heterogeneous nature of the scientific methodology of Mikhail Alpatov within the framework of the general dominance of conservative and essentialist discourses. The author also focused on the most relevant and promising components of the scientific heritage of Alpatov, to one degree or another associated with comparative, semiotic, and post-structuralist studies. The researcher discussed in detail the study “Artistic Problems of the Art of Ancient Greece” and the opposition Russia / West in Alpatov’s work. The author examined the components of the German “conservative revolution” (in particular, Oswald Spengler’s cultural studies) in the scientific works of Mikhail Alpatov as well.

**Keywords:** Mikhail Alpatov; Soviet art history; theory of art; methodology of art history; conservatism.

Несмотря на свою феноменальную известность в Советском Союзе, творчество Михаила Алпатова редко становилось самостоятельным предметом изучения [8; 9; 12; 14; 15; 16; 19]. Малоисследованными остаются и параметры «канона советского искусствознания» 1950–1970-х гг., частью которого, вне сомнения, были труды М. В. Алпатова [7; 10; 17]. Целью настоящей работы является выявление основных особенностей и компонентов «советского искусствоведческого канона» в творчестве Михаила Алпатова. К числу задач нашей статьи относятся: 1) выделение различных уровней (аспектов) текстов М. В. Алпатова (идеологических, культурных, научных); 2) изучение роли популистских дискурсов в различных работах его работ; 3) рассмотрение возможных источников и параллелей «популизма» М. В. Алпатова в отечественном и зарубежном искусствознании.

Михаил Алпатов может быть назван «советским Роланом Бартом». Он был единственным из создателей «канона отечественного искусствознания» 1950–1960-х гг., кто мог позволить себе открыто следовать принципу «удовольствия от текста». Не случайно (начиная с предисловия к «Всеобщей истории искусств» 1940-х гг.) метафора становится одним из центральных понятий его теории искусства. В 1960-е гг. к понятию метафоры добавляется категория знака и ссылки на семиотический метод. В интерпретации М. В. Алпатова любое произведение искусства представляет собой бесконечную цепочку означающих/означаемых. Художественные артефакты

отделяются от своего исторического контекста и начинают виртуальное путешествие по времени. В советской науке «воображаемый музей» М. В. Алпатова одновременно противостоял позитивизму и тенденциям к «идеологизации».

Впрочем, в своем «научном гедонизме» отечественный ученый следовал не современному ему (пост)структурализму, а кумирам XIX — начала XX вв. (У. Пейтер, Б. Бернсон, П. Муратов). Программный дилетантизм с отсылками к «вневедомственному» эссеизму Серебряного века была важен для М. В. Алпатова в плане позиционирования в рамках советской науки. Свободный взгляд на культуру «талантливый непрофессионал» должен был противостоять «бюрократизированному» и «идеологизированному» советскому искусствознанию. Отечественного автора привлекал имидж «писателя об искусстве», способного к сотворчеству и интерпретации. Именно к области интерпретационного искусствознания и феноменологического анализа относятся наиболее удачные работы М. В. Алпатова. Он отстаивал элемент «субъективности», который, по его мнению, неизбежно появляется при погружении в смысловые пласты произведения искусства. М. В. Алпатов осознавал определенную «маргинальность» своего метода поиска внеисторических «художественных» коннотаций [4, с. 183].

Вместе с тем М. В. Алпатов был «плоть от плоти» советского искусствознания и его труды были отягощены множеством штампов и мифологем той эпохи. По всей видимости, не следует говорить ни о полном тождестве трудов М. В. Алпатова

и «канона советского искусствознания», ни преувеличивать моменты его «оппозиционности» господствующим взглядам. Во всяком случае, важным этапом изучения «канона» советской науки об искусстве должна стать дифференциация его различных компонентов (методологических, культурных, идеологических). Популистские дискурсы в этой системе координат имели неодинаковое влияние на различных уровнях текстов тех или иных ученых.

Само возникновение научного искусствознания в XIX в. было связано с популистскими и националистическими дискурсами. На смену «традиционным» религиозным представлениям в этот период пришли сразу два квазисакральных проекта — «искусства» и «нации». Оба проекта стали частью романтической эпохи с ее активным конструированием новых мифов и «светских культов». Искусство нередко мыслилось в этот период как квинтэссенция «личного» и одновременно «национального». При этом нация понималась как своего рода личность, некое идеальное единство, подобное произведению искусства (Дональд Прециози [22]). Искусствоведческие метанарративы XIX — первой половины XX вв., в том числе и в «классическом искусствознании», во многом строились вокруг концептов нации и расы. Искусство должно было иллюстрировать «биографию» и «характер», «сущность» нации как некой «личности», ее индивидуальность и своеобразие.

В России этот процесс «национализации» искусства/империи имел несколько всплесков активности — русофильская политика Александра III и Николая II [18], сталинская «борьба с космополитизмом» и т.д. В творчестве М. В. Алпатов можно говорить о пересечении националистических и народнических традиций XIX и XX вв., не только отечественных, но и зарубежных. Поздний М. В. Алпатов в качестве предшественника своей трансисторической компаративистики особенно выделял Федора Буслаева, крупнейшего российского ученого-гуманитария XIX в. Конечно, советского ученого в фигуре этого пионера исследований в области древнерусской культуры во многом привлекала его открытость по отношению к искусству как Запада, так и Востока. Древнерусская проблематика в трудах Ф. И. Буслаева становится частью «глобальной истории искусства» и популяризация его наследия (с этой точки зрения) бросала вызов «изоляциизму» советской науки. Но в работах ученого XIX в. был и иной, консервативный компонент, который, напротив, кажется вполне созвучным советской идеологии того времени.

Поздние работы М. В. Алпатов («Художественные проблемы итальянского Возрождения», «Художественные проблемы искусства Древней Греции») во многом были своего рода ретроспективными утопиями, способными напомнить не только назарейтов, прерафаэлитов или Джона Рёскина, но и элементы романтического мышления в творчестве, например, Ф. И. Буслаева. М. В. Алпатов идеализирует «ранние» формы культуры, «простое» и «непосредственное» в противовес «надуманному» и «искусственному». Но архаика и примитив в его интерпретации получают неожиданное «классическое» измерение: почти мистическим образом древнерусская иконопись становится у него транслятором не только византийской, но и античной греческой традиции периода высокой классики. В этой «ориентации на прототипы» М. В. Алпатов вполне солидарен с Ф. И. Буслаевым, который видел в консерватизме древнерусского искусства его основное преимущество. Оба исследователя не только сравнивают, но и противопоставляют друг другу искусство России и Запада исходя из неких (весьма близких) моральных и идеологических предпосылок. Конструирование русской национальной идентичности в обоих случаях базируется на идеализации ранних культурных форм и критике интеллектуализма/утилитаризма.

Другим важным «источником» или «параллелью» националистических тенденций в творчестве М. В. Алпатов может считаться Вильгельм Воррингер. Его вариант «трансисторической компаративистики» также ориентируется на архаику и примитив, а национальные художественные традиции рассматриваются в качестве мистических «вечных сущностей». Подобно Ф. И. Буслаеву и М. В. Алпатову, Вильгельм

Воррингер говорил об особом родстве между древнегреческим и древнерусским. С советским ученым его сближает интуитивизм, вера в «прозрачность» мировой истории искусства, ее открытость для операций «вчувствования». Оба автора придерживались примитивистской концепции современного искусства, понимали модернизм как возвращение в прошлое. Когда мы знакомимся с анализом собора Василия Блаженного у М. В. Алпатов с характерными сравнениями (индийский храм, готический собор) [2, с. 193–196], нам невольно вспоминается доклад о древнерусской архитектуре В. Воррингера [6].

Многое сближает М. В. Алпатов и с Николаем Пуниным, «русским Воррингером», соединившим свою экспрессионистическую, интуитивистскую теорию искусства с эстетикой авангарда. Типологически, в плане особенностей дарования и репутации (карьеры), структурных признаков их текстов, эти авторы (скорее, «искусствоведы» и «теоретики», но не «историки искусства») относительно близки друг другу. Всю свою жизнь Пунин посвятил конструированию русской национальной идентичности на материале искусства. Подобно М. В. Алпатову, в сталинское время он сконцентрировался в этом отношении на Александре Иванове и древнерусской иконописи XIV–XV вв., хотя, разумеется, наиболее яркой «националистической» характеристикой в его наследии является интерпретация творчества Владимира Татлина. Хотя Н. Н. Пунин и М. В. Алпатов выделяли различные, подчас диаметрально противоположные свойства русского национального характера (что лишнее раз подчеркивает субъективизм подобного рода построений), их подходы во многом близки и опираются на схожие мировоззренческие предпосылки.

Конечно, воинственная и безжалостная Древняя Греция в изображении Николая Пунина мало напоминает светлые, гуманистические образы Михаила Алпатов. Тем не менее обоих авторов роднит интуитивистская концепция «народного начала», отсылающая к мистической преемственности между современной Германией и Древней Грецией в «Рождении трагедии» Фридриха Ницше. Заменяв Германию на Россию, оба советских искусствоведа чуть было не вписались в сталинскую риторику «борьбы с космополитизмом» 1940-х гг. Впрочем, ни националистически окрашенная диссертация Н. Н. Пунина об Александре Иванове [13], ни книга М. В. Алпатов «Русский вклад» [20] так и не были опубликованы в тот период на родине. Суровая авангардистская философия Н. Н. Пунина не способствовала его интеграции в сталинский и позднесоветский культурный канон, совсем другая судьба ожидала М. В. Алпатов. Но это не означает, что в трудах последнего модернистские коннотации полностью отсутствовали. В амортизированном виде они играли важную роль в сложении его поздней ретроспективной утопии.

Еще одной важной для самоидентификации М. В. Алпатов фигурой может считаться Павел Муратов, «писатель об искусстве» и одновременно профессиональный искусствовед, автор прославленных «Образов Италии». Западник и при этом один из первооткрывателей древнерусского искусства, П. П. Муратов соединил в своем творчестве множество дискурсов, зависимость от которых проявляется и у М. В. Алпатов. Прежде всего, это радикальная популистская стратегия П. П. Муратова, заметная и у советского искусствоведа, но принимающая у него компромиссные формы. Искусствовед, теоретик культуры и известный политический публицист, П. П. Муратов полагал, что «высокое искусство», представленное в XX в. такими «интеллектуальными», «элитарными» направлениями как кубизм и абстракционизм, в будущем уступит свое место более «спонтанным» и естественным формам «народного творчества». Иначе говоря, согласно автору «Образов Италии», то, что считаем сейчас «массовой культурой» и даже китчем в недалеком будущем будет рассматриваться в качестве «подлинного» искусства современности. Последним великим художником для Павла Муратова был Сезанн, а авангард XX в. дискриминируется в его сочинениях как интеллектуалистское искусство [11].

«Подлинное» искусство у П. П. Муратова описывается в категориях «философии жизни» как доступное, понятное каждому зрителю и апеллирующее прежде всего к чувствам творчество. Популизм русского искусствоведа-эмигранта

странным образом напоминает официальные теории тоталитарных государств. У самого П. П. Муратова его концепция искусства служила своеобразным трамплином для трансформации эстетизма в политическую доктрину. «Народное искусство» стало ретроспективной утопией, предполагающей существование «народного человека» и «народного государства». У М. В. Алпатова также заметен этот уклон в сторону непрофессионального, народного творчества и «непосредственности» в искусстве, хотя возможно советский автор и не был знаком с опубликованными в эмиграции «культурологическими» работами П. П. Муратова [11]. Современное искусство было приемлемо для советского автора только в форме примитивизма, «интеллектуалистские» направления отвергались или интерпретировались в терминах близости к фольклорной традиции.

Как известно, Михаил Алпатов много публиковался на Западе и пользовался там определенной известностью. Его контакты с зарубежными искусствоведами носили интенсивный характер. Особенно высоко М. В. Алпатов ценил Ханс Зедльмайр [19], консервативный автор, приписывавший советскому ученому изобретение структуралистского метода. Х. Зедльмайра объединяет с М. В. Алпатовым интерес к углубленному изучению отдельных произведений искусства. При этом у австрийского искусствоведа постижение «гармонии» шедевра и его освобождение от «власти времени» были напрямую связаны с его католическими воззрениями. Нечто подобное, но уже в рамках «светской религиозности», мы находим и у М. В. Алпатова, особенно в работах его позднего периода. Недостаточная изученность советской историографии во многом определяется невниманием исследователей к такого рода стратегиям квазисакральности. Квазирелигиозные концепты играли существенную роль не только в общих работах по эстетике и теории искусства того времени, но и в исследовательской практике советских ученых.

Проблема популизма в работах М. В. Алпатова заключается в своеобразном соединении квазисакральных концептов романтической традиции с мифами уже советской культуры. «Народность» романтизма и ее проекция в официальной идеологии Российской империи («православие, самодержавие, народность») и «народность» в советской культуре, популизм и антиинтеллектуализм тоталитарной идеологии. Мировоззренческой и одновременно методологической основой для подобной «некритической» интеграции «народнического» дискурса в искусствоведческие тексты (в случае с М. В. Алпатовым) становится интуитивизм: «Для выявления русского духа или, скажем, русского вклада не нужно специальных познаний и подготовки. Всякий русский человек может полагаться на свое чутье. Русское мы чуем душой» [1, с. 116].

В стадийном отношении положение М. В. Алпатова в истории советского искусствознания обусловлено его оппозицией по отношению к «вульгарной социологии». На смену сциентистскому мифу в трудах отечественного ученого приходят мифы эстетизма, своеобразная вера во всемогущество искусства. С одной стороны, нельзя не отметить субверсивный потенциал эстетизма М. В. Алпатова. Сфере кодифицированной советской идеологии противопоставляется текущий мир чувств, впечатлений и образов. С другой стороны, «история идей» знает немало случаев конвергенции эстетизма с тоталитарными движениями. Об этом писал еще Вальтер Беньямин в своей известной работе «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости», и культурология подтвердила существование подобных стратегий на множестве примеров [21].

Мир М. В. Алпатова обладает известной двойственностью, «разорванностью» между типичным для советской культуры онтологизмом (соединением «неоплатонических», идеалистических научных теорий за фасадом «марксизма») и виртуальным пространством «чистой визуальности». Искусствознание М. В. Алпатова — страна «сущностей» и «первообразов». Каждое успешное произведение искусства хранит в себе «сущность» нации и одновременно вечные, общечеловеческие ценности. Каждый образ отсылает к более древнему «первообразу» и так вплоть до «наидревнейших» первообра-

зов в искусстве Древней Руси и Древней Греции. Вместе с тем М. В. Алпатов пытается снять проблему онтологизма, оторвав образ от исторического контекста, превратив произведение в бесплотный фантом, путешествующий во времени и пространстве благодаря новейшим средствам репродуцирования.

Несмотря на протосемиотический характер некоторых своих концепций, Михаил Алпатов склонялся к пониманию произведения искусства как некой пластической структуры, относительно стабильной и однозначной, провоцирующей схожие метафорические ряды в различных интерпретационных сферах. Это некая «скульптурная» идея, напоминающая платоновские первообразы, независимая от исторического времени. В искусствознании М. В. Алпатова речь идет о подобных «вневременных» структурах, связанных с трансисторическими национальными традициями. Успешное произведение искусства русской традиции означает, по его мнению, переход в некое «пространство ликования», снятие противоречий профанной действительности. Таким образом, искусство в этой концепции — это квазисакральная область, противостоящая вербальной сфере.

Своеобразная тирания художественного образа у М. В. Алпатова подразумевает дискриминацию социологии искусства и иконологического анализа, интеллектуалистских интерпретаций искусства в целом. Фетишизируется «непосредственное», «простое», «художественное», «наглядное», «пластическое», «примитивное». Поскольку «визуальное» в теории М. В. Алпатова наделяется положительными коннотациями (в отличие от «концептуального» и всегда искусственного начала), то «ранние» (более «непосредственные») формы искусства имеют привилегированное положение. Книжная культура, письменные тексты вторичны и несут идеологический, «нечистый» элемент. Преимущество русской культуры (перед западной) парадоксальным образом заключается в ее «отсталости», близостью к примитиву, народной традиции.

Аналогичные оценки мы находим и у Ф. И. Буслаева, когда он пишет о русской художественной традиции: «И у других народов церковное искусство стояло на этой же ступени религиозного чествования, но только в самую раннюю, первобытную эпоху, тогда как у русских это первобытное отношение к предметам церковного искусства как к святыне проходит через все века нашей истории, господствует еще в XVI и в XVII столетиях, одинаково во всех сословиях и даже в позднейшее время составляет заветную национальную принадлежность огромного большинства русского населения» [5, с. 3.]. При этом в современную эпоху русское искусство, в понимании Ф. И. Буслаева, оказывается заповедником не только «религиозности», но и «поэтического», «художественного» начала: «Чем древнее христианское искусство, тем больше господствует в нем элемент художественный, и чем больше оно принимает характер стиля византийского, тем больше подчиняется богословию. Чем искусство древнее, тем больше в нем свободы творчества и поэтического воодушевления, и чем позднее, тем больше скованно оно догматами учения» [5, с. 71].

М. В. Алпатов экстраполирует эту теорию регресса Ф. И. Буслаева на всю историю искусства. Средневековое романское искусство в его представлении «поэтичнее» и «художественнее» Высокого Возрождения, греческая архаика предпочтительнее классическому искусству Древней Греции. В современном искусстве советский ученый искал черты фольклора, первобытности. Преимуществом русского искусства, в его представлении, был не только «ретроспективизм», близость к творческим «истокам» цивилизации, но и ориентация именно на древнегреческие первообразы. Греческое начало ассоциировалось у него с гармонией, музыкальностью, гуманизмом и контрастировало, к примеру, с «древнемексиканским». Знаменательно, как в своих «Воспоминаниях» М. В. Алпатов порывает с политкорректностью, и, солидаризируясь с точкой зрения своего друга, известного литературоведа Наума Берковского, приводит слова последнего: «Видел я мексиканцев — любопытно и совершенно отвратительно. Они самые настоящие античеловеки, нехристи. Глядя на них, лучше понимаешь, как были всегда обязаны мы грекам, от чего спасли нас греки, от пошло-обезьяно-змеиного мира» [1, с. 238].

Центральная оппозиция в работах позднего М. В. Алпатова — Россия/Запад, основывается на противопоставлении древнегреческой и древнеримской художественных традиций. Вполне очевидно, что в образы искусства Древней Греции, а также «родственные» им художественные произведения Византии и Древней Руси советский ученый инвестировал собственные представления и чувства. Древняя Греция для него — некий «органический» тип культуры, в котором еще не было утрачено единство «внутреннего» и «внешнего». Это искусство пластического в том значении этого термина, которое отсылает к журналу «Валори пластици» и итальянскому (европейскому) консервативному контексту 1920-х гг. Культурологическая концепция М. В. Алпатова опирается и на идеи немецкой «консервативной революции». Советский искусствовед использует характерное для текстов Освальда Шпенглера и других представителей этой интеллектуальной традиции противопоставление культуры и цивилизации: «Если мы назовем один образ культурой, в второй — цивилизацией, то этими уже достаточно старыми терминами мы приблизимся к постижению сущности того переворота, который произошел в Греции. Если признать греков народом культурным, поставим вопрос о том, что нового приобрели греки, сменив свою высокую культуру на цивилизацию» [3, с. 42].

Перед нами типичная консервативная утопия, в которой идеализируются ранние («органические») формы культуры и дискриминируются «высокая» и «поздняя» (современная) культура. В представлении позднего М. В. Алпатова «упадок» древнегреческого искусства в период поздней классики (IV в. до н. э.) обусловлен «открытием души»: «Раскрытие души лишало человека той цельности и того единства, которые были присущи ему в предшествующий период, исключало возможность всем существом творить вокруг себя жизнь и наполнять ее счастьем» [3, с. 112]. Как и у Н. Н. Пунина, идеализация классической и (более всего) архаической Греции перекликается с «Рождением трагедии из духа музыки» Ницше [13, с. 77–79, 80]. Архаика наделяется всевозможными «положительными» свойствами — чистосердечием, цельностью, простотой, ясностью, значительностью.

Древнегреческая форма оказывается свободной от миметического начала, отражая «жизнь», транслируя «сущности» и «первообразы». Она органична, естественна, до предела наполнена смыслом. Ей противостоит «древнеримский» («западный») «импрессионизм», культ «пространства», понимаемый М. В. Алпатовым в духе Венской школы искусствознания (от Ф. Викхофа и А. Ригля до Г. Кашниц-Вайнберга), но с изменением оценочного вектора на диаметрально противоположный. Если австрийские искусствоведы видели в древнеримском искусстве большую одухотворенность и естественный прогресс по отношению к более консервативной и объективистской греческой культуре, то М. В. Алпатов, напротив, трактовал Древний Рим и, следовательно, Запад как «цивилизацию», утратившую «духовность» и «творческие потенции».

Сталкивая в своей концепции Древний Рим и Древнюю Грецию как «вечные типы культуры», советский искусствовед называет Византию и Древнюю Русь/Россию наследницей древнегреческой традиции со всеми ее «духовными» коннотациями. В этом отношении М. В. Алпатов сближается с риторикой своего заочного учителя Ф. И. Буслаева: «Несмотря на все свои недостатки, в которых естественно обнаружилось невежество и отсталости наших предков XVI в., наша древняя иконопись имеет свои неоспоримые преимущества перед искусством западным уже потому, что судьба сберегла ее в этот критический период от художественного переворота, известного под именем Возрождения, и таким образом противопоставила первобытную чистоту иконописных принципов той испорченности нравов, тому тупому материализму и той бессмысленной идеализации, которые господствуют в западном искусстве с половины XVI в. до начала текущего столетия» [5, с. 10].

Ему вторит советский ученый: «В русской литературе более устойчивы были многие принципы великого прошлого, этические и эстетические устои, которые в Новые времена

стали расшатываться на Западе. <...> Среди искусств народов Европы русское искусство долгие все сохраняло великие традиции ранней ступени. <...> Нельзя видеть в этом всего лишь признак отсталости страны, только отрицательные стороны. <...> Способность русского искусства даже на стадии зрелости и уточненности оглядываться на первотипы заслуживает особого внимания» [2, с. 49, 51]. Этот консерватизм позднего М. В. Алпатова, пересекающийся с соответствующими тенденциями в советской культуре 1960–1980-х гг., является отголоском споров западников и славянофилов XIX в. Вместе с тем отождествление «Запада» и «материализма» («бездуховной» цивилизации) типично для философии и публицистики консервативной революции в Германии.

Последняя книга М. В. Алпатова о Древней Греции важна как попытка приблизиться к мифологическому истоку его «всеобщей истории искусства». Бесконечная цепочка образов и первообразов в искусствознании мэтра советской науки завершается греческой архаикой — этим первоисточком всего «творческого» и «подлинного» в истории искусства. Принадлежащие этой эпохе произведения описываются в квазирелигиозных терминах «полноты жизни», «радости души», «светлого чувства», «способности видеть мир», «жизненной силы», «невинности», «простоты», «покая», «чистосердечия». Сам ученый, вероятно, догадывался, что речь в данном случае идет о некоем «этическом идеале» и «утопии духа» [3, с. 201], спроецированной на искусство Древнего мира. Аналогичный набор квазисакральных определений мы находим и в характеристике русского искусства. Автор говорит о «чистоте», «неколебимой силе», «поэзии», «гармонии», «надежде», «светлой печали», «спокойной радости», «мужественно-спокойном восхвалении мира» и, разумеется, о близости к эллинской традиции.

Подобно националистически настроенным теоретикам германской «консервативной революции», М. В. Алпатов стремится создать некий идеальный мир на стыке Востока и Запада, «сухого рационализма» и «поэтического хаоса». Но этим идеальным пространством, «не утраченной серединой» оказывается уже не Германия, а Россия. Эту утопическую упорядоченность без рассудочности и целостность без подавления отдельных элементов композиции автор находит в «Троице» Андрея Рублева и храме Василия Блаженного. «Русское», как и «древнегреческое», для М. В. Алпатова, — это, прежде всего, «спасение» от чрезмерного рационализма, софистики: «Разумное начало в искусстве хорошо тогда, когда оно не господствует и не убивает все другое, и таким оставалось оно в Греции долгие годы» [3, с. 37]. В отличие от рационализма, религиозность, по мнению М. В. Алпатова, не враждебна искусству [3, с. 36].

Подобно советскому «платомарксизму», «эстетизму» М. В. Алпатова основывался на «теории тождества», идеалистической вере в единство «истины, добра и красоты», восходящей к западной романтической традиции. Жесткая эссенциалистская доктрина, лежавшая в основе трудов отечественного ученого, напоминает также русскую религиозную философию, к примеру, работы Павла Флоренского и Алексея Лосева. Абстрактные представления о «благости бытия» онтологизировались и вели к сакрализации искусства и действительности. Но репрессивный потенциал подобных моделей мог проявиться в их беспощадности ко всему «неблагому», «неистинному», несвязанному с миром «сущностей» и «первообразов».

Трансляция «подлинной реальности» средствами искусства, наделение его по сути религиозными функциями, предполагает совершенно утопическую ситуацию «прозрачности», доступности для спонтанной интерпретации художественного произведения удаленной эпохи. «Изливающее благость» произведение, с этой точки зрения, не может быть «неясным» для современного зрителя в силу радикального отождествления «наглядного» и «умопостижимого» в теории М. В. Алпатова. «Реализм» советского искусствоведа, таким образом, — это метафизика, онтологизация формального уровня искусства, его сращивание с моральными и философскими доктринами. Эпистемологическое «доверие» к миру,

вера в его одухотворенность снимает проблему методологического скептицизма. Искусствознание М. В. Алпатова исходит из тотальной заданности, предопределенности «сущности» искусства и лишь констатирует соответствие (или несоответствие) конкретного примера раз и навсегда избранному первообразу.

«Хайдеггеровская» линия, «поэтизация бытия» в трудах М. В. Алпатова естественным образом сочетаются с почвенничеством и популизмом, пониманием произведения искусства как квинтэссенции духа народа в его единстве с природным окружением. «Нация» в представлении советского искусствоведа есть некая неизменная сущность, вечная индивидуальность. Говоря современным языком, это тотальное однородное пространство, из которого нет выхода и принадлежность к которому определяет ранг произведения искусства. В случае с русской традицией — это «пространство ликования», в наибольшей степени отвечающее «пантеистическим» взглядам советского искусствоведа.

В текстах М. В. Алпатова идеология — не набор заученных фраз, а определенные способы взаимодействия «теории» и «практики», блокирующие исследовательские механизмы. Романтические представления о нации и искусстве соединяются у М. В. Алпатова с нормативизмом и эссенциализмом, консервативные установки — с отдельными элементами постструктуралистской эстетики. В целом же его искусствознание представляет собой один из наиболее радикальных примеров дискриминации «письма» в пользу «живого голоса», что, разумеется, затрудняет интеграцию его текстов в современный научный дискурс. М. В. Алпатову, впрочем, ближе иное, утопическое измерение постмодернизма, связанное с поисками некоего «эксцентрического», «немыслимого» начала и в полной мере проявившее себя, в частности, в «Удовольствии от текста» Ролана Барта. Как бы то ни было, потенциал предложенной М. В. Алпатовым формы конвергенции науки и литературы еще далеко не исчерпан [14].

Формирование «канона советского искусствознания» 1950–1960-х гг. не было естественным следствием развития отечественной науки и не отражало ее общий уровень и методологические особенности. Учитывая отсутствие конкуренции

методологических концепций и другие институциональные особенности советской науки, речь могла идти о «канонизации» (с помощью различных инструментов) взглядов на культуру и научных воззрений относительно узкой группы лиц, обладавшей на тот момент наибольшим влиянием. Пример Михаила Алпатова интересен тем, что здесь мы имеем дело с соединением элементов популизма в его работах на мировоззренческом и методологическом уровнях. Это сочетание не всегда прослеживается в работах других представителей «советского искусствоведческого канона». Б. Р. Виппер и В. Н. Лазарев были «популистами» в методологической сфере, но «элитистами» в своих культурологических концепциях.

Таким образом, именно методологические особенности оказываются наиболее устойчивыми, инвариантными признаками «советского искусствоведческого канона» 1950–1960-х гг., в то время как его идеологическое наполнение варьировались в достаточно широком диапазоне. Хотя тезис о «народных корнях» прогрессивного искусства стал своего рода штампом и использовался теоретиками разной ориентации, не все авторы были убежденными и последовательными сторонниками «народнической» концепции искусства (подобно Михаилу Алпатову). Источниками его «популизма» стали теории отечественных и зарубежных авторов XIX–XX вв. (Ф. Буслаев, П. Муратов, Н. Пунин, В. Воррингер), развивавшиеся в основном вне советской идеологии или независимо от нее.

Концепция «культурного примитивизма», которой придерживался М. В. Алпатов, была неприемлема для В. Н. Лазарева и Б. Р. Виппера. Но в методологическом отношении популистские и неоплатонические компоненты, связанные с некритическими стратегиями и «овеществлением» терминологического аппарата исследования, в той или иной степени присутствуют в работах всех ключевых создателей «канона советского искусствознания». Формирование «канона» отечественной науки об искусстве 1950–1960-х гг. было связано с заметным тяготением к популярным формам культурологии (О. Шпенглер) и созданием особого жанра «обобщающего исследования», во многом ориентированного на массовую аудиторию.

#### Список литературы:

1. Алпатов М. В. Воспоминания. М.: Искусство, 1994. 256 с.
2. Алпатов М. В. Немеркнувшее наследие. М.: Просвещение, 1990. 303 с.
3. Алпатов М. В. Художественные проблемы искусства Древней Греции. М.: Искусство, 1987. 222 с.
4. Алпатов М. В. Этюды по всеобщей истории искусств. М.: Советский художник, 1979. 287 с.
5. Буслаев Ф. И. Общие понятия о русской иконописи // Буслаев Ф. И. Сочинения. Т. 1. СПб.: Издание Отделения русского языка и словесности Императорской Академии наук, 1908. С. 1–193.
6. Воррингер В. Доклад о древнерусской архитектуре // Вопросы искусствознания. 1997. № 1. С. 501–511.
7. Граценков В. Н. К 125-летию преподавания истории искусства в Московском университете // Советское искусствознание '83. М.: Советский художник, 1984. С. 184–234.
8. Губарева О. В. Михаил Алпатов об искусстве иконы: особенности метода // Временник Зубовского института. 2019. Вып. 1 (24). С. 83–98.
9. Дудочкин Б. Н. О творческом наследии Михаила Владимировича Алпатова // Ферапонтовский сборник. М. - Ферапонтово: Изд-во ГосНИИР, 1999. Вып. V. К 600-летию Ферапонтова монастыря (1398–1998). С. 91–102.
10. Морозова А. В. Отечественная искусствоведческая испанистика. Становление и развитие. СПб.: Дмитрий Буланин. 2016. 352 с.
11. Муратов П. П. Искусство и народ // Литература русского зарубежья. Антология в шести томах. Т. 1. Кн. 1. 1920–1925. М.: Книга, 1990. URL: [http://az.lib.ru/m/muratow\\_p\\_p/text\\_0080.shtml](http://az.lib.ru/m/muratow_p_p/text_0080.shtml) (дата обращения: 06.12.2015).
12. Преображенский А. Михаил Владимирович Алпатов — исследователь древнерусского искусства. Работы 1920–1930-х годов // Искусствознание. 2004. № 2. С. 530–539.
13. Пунин Н. Н. Александр Иванов // Русское и советское искусство. М.: Советский художник, 1976. С. 56–112.
14. Рыков А. В. Михаил Алпатов, или Что такое советское искусствознание? // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2017. № 12 (86). Ч. 2. С. 169–174.
15. Сарабянов Д. В. Михаил Владимирович Алпатов. набросок к портрету // Алпатов М. В. Этюды по всеобщей истории искусств. М.: Советский художник, 1979. С. 7–12.
16. Свидерская М. И. М. В. Алпатов (1902–1986): интерпретация перехода от Раннего к Высокому Возрождению в итальянской живописи. Опыт прочтения // Введение в храм / Ред. Л. И. Акимова. М.: Языки русской культуры, 1998. С. 249–263.
17. Фофанов С. Гринберг vs. Кеменов. Иррелевантность двух культур // Искусствознание. 2016. № 4. С. 164–185.
18. Шевеленко И. Д. Модернизм как архаизм. Национализм и поиски модернистской эстетики в России. М.: Новое литературное обозрение, 2017. 336 с.
19. Шестаков В. П. Михаил Алпатов и Ганс Зедельмайр. Из истории Венской школы истории искусствознания // Международный журнал исследований культуры. 2012. № 1 (6). С. 98–100.

20. *Alpatov M.* Russian Impact on Art. New York: Philosophical Library, 1950. 352 p.
21. *Beaumont M.* A Communion of Just Men Made Perfect: Walter Pater, Romantic Anti-Capitalism and the Paris Commune // *Renew Marxist Art History*. London: Art Books, 2013. P. 94–106.
22. *Preziosi D.* Epilogue. The Art of Art History // *The Art of Art History: A Critical Anthology* / Ed. by *D. Preziosi*. Oxford, New York: Oxford University Press, 2009. P. 488–503.

#### References:

- Alpatov M. V. *Etiudy po vseobshchei istorii iskusstv (Sketches on General History of Arts)*. Moscow, Sovetskii khudozhnik Publ., 1979. 287 p. (in Russian)
- Alpatov M. V. *Khudozhestvennye problemy iskusstva Drevnei Gretsii (Artistic Problems of the Art of Ancient Greece)*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1987. 222 p. (in Russian)
- Alpatov M. V. *Nemerknushchee nasledie (Unfading Legacy)*. Moscow, Prosveshchenie Publ., 1990. 303 p. (in Russian)
- Alpatov M. V. *Vospominaniia (Memories)*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1994. 256 p. (in Russian)
- Alpatov M.; Wolf M. L. *Russian Impact on Art*. New York, Philosophical Library Publ., 1950. 352 p.
- Beaumont M. A Communion of Just Men Made Perfect: Walter Pater, Romantic Anti-Capitalism and the Paris Commune. *Renew Marxist Art History*. London, Art Books Publ., 2013, pp. 94–106.
- Buslaev F. I. *Sochineniia (Works)*. Vol. 1. Saint Petersburg, Izdanie Otdeleniia russkogo iazyka i slovesnosti Imperatorskoi Akademii nauk Publ., 1908. 552 p. (in Russian)
- Dudochkin B. N. About the Creative Heritage of Mikhail Vladimirovich Alpatov. *Ferapontovskii sbornik (Ferapontovsky collection)*. Issue 5. Moscow – Ferapontovo, GosNIIR Publ., 1999, pp. 91–102. (in Russian)
- Fofanov S. Greenberg vs. Kremenov. The Irrelevance of Two Cultures. *Iskusstvoznanie (Art Studies)*, 2016, no. 4, pp. 164–185. (in Russian)
- Grashchenkov V. N. To the 125<sup>th</sup> Anniversary of Teaching the History of Art at Moscow University. *Sovetskoe iskusstvoznanie '83 (Soviet Art History '83)*. Moscow, Sovetskii khudozhnik Publ., 1984, pp. 184–234. (in Russian)
- Gubareva O. V. Mikhail Alpatov on the Art of Icons: the Features of His Method. *Vremennik Zubovskogo instituta (Annals of the Zubov Institute)*, 2019, issue 1 (24), pp. 83–98. (in Russian)
- Morozova A. V. *Otechestvennaia iskusstvedcheskaia ispanistika. Stanovlenie i razvitie (Russian Art History Spanish Studies. Formation and Development)*. Saint Petersburg, Dmitrii Bulanin Publ., 2016. 352 p. (in Russian)
- Muratov P. P. Art and the People. *Literatura russkogo zarubezh'ia. Antologiya v shesti tomakh (Literature of the Russian Emigration. Anthology in Six Volumes)*. Vol. 1. Book 1. 1920–1925. Moscow, Kniga Publ., 1990. Available at: [http://az.lib.ru/m/muratow\\_p\\_p/text\\_0080.shtml](http://az.lib.ru/m/muratow_p_p/text_0080.shtml) (accessed: 6 December 2015) (in Russian)
- Preobrazhenskii A. Mikhail Vladimirovich Alpatov — a Researcher of Ancient Russian Art. Works of the 1920s – 1930s. *Iskusstvoznanie (Art Studies)*, 2004, no. 2, pp. 530–539. (in Russian)
- Preziosi D. Epilogue. The Art of Art History. *The Art of Art History: A Critical Anthology*. Oxford; New York, Oxford University Press Publ., 2009, pp. 488–503.
- Punin N. N. Aleksandr Ivanov. *Russkoe i sovetskoe iskusstvo (Russian and Soviet Art)*. Moscow, Sovetskii khudozhnik Publ., 1976, pp. 56–112. (in Russian)
- Rykov A. V. Mikhail Alpatov, or what is Soviet Art History? *Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i iuridicheskie nauki, kul'turologiia i iskusstvedenie. Voprosy teorii i praktiki (Historical, Philosophical, Political and Law Sciences, Culturology and Study of Art. Issues of Theory and Practice)*, 2017, no. 12 (86), part 2, pp. 169–174. (in Russian)
- Shestakov V. P. Michael Alpatov and Hans Sedlmayr: Russian Impact on Vienna's School of Art History. *Mezhdunarodnyi zhurnal issledovaniia kul'tury (International Journal of Cultural Research)*, 2012, no. 1 (6), pp. 98–100. (in Russian)
- Shevelenko I. D. *Modernizm kak arkhazm. Natsionalizm i poiski modernistskoi estetiki v Rossii (Modernism as Archaism. Nationalism and the Search for Modernist Aesthetics in Russia)*. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie, 2017. 336 p. (in Russian)
- Sviderskaia M. I. M. V. Alpatov (1902–1986): Interpretation of the Transition from the Early to High Renaissance in Italian Painting. Reading Experience. *Vvedenie v khram (The Presentation in the Temple)*. Moscow, Iazyki russkoi kul'tury Publ., 1998, pp. 249–263. (in Russian)
- Worringer W. Report on Ancient Russian Architecture. *Voprosy iskusstvoznaniia (Issues of Art History)*, 1997, no. 1, pp. 501–511. (in Russian)