

УДК: 7.067

ББК: 85.1

А43

DOI:10.18688/aa166-10-78

А. В. Рыков

## Фантомные боли. К вопросу о рецепции искусства Возрождения в эпоху модернизма

Образ Возрождения, в том виде, в котором он сложился в российском и зарубежном искусствознании, во многих своих аспектах был порождением модернистского дискурса. От ницшеанской классики Генриха Вельфлина и эстетизма Уолтера Патера до «элиотовского троцкизма» Клементя Гринберга и «маоизма» Юбера Дамиша искусство Ренессанса оставалось полигоном для испытаний новейших идеологических и культурфилософских стратегий, некой фантомной болью модернизма, отсылающей к утраченной и невозможной альтернативе капиталистической реальности. Ключевые мифологемы авангарда, категории сверхчеловеческого и внесоциального, принципы историзма и катастрофизма были апробированы на материале искусства Возрождения путем фабрикации, по сути, нового культурного продукта, снабженного старыми и испытанными временем лейблами («Рафаэль», «Леонардо» и т. д.). В работах Лионелло Вентури и Дж. К. Аргана, А. Шастеля и П. Франкастеля, М. Дворжака и Х. Зедльмайра новые виды рецепции формируются по законам модернистского дискурса. В связи с этим речь должна идти не о восстановлении в правах некоего «подлинного» Возрождения — подобная постановка вопроса выглядит наивной — но о необходимости деконструкции тех сложнейших риторических и философских систем, которым мы обязаны нашими представлениями о прошлом. Русский Серебряный век с его разнообразием «экстремистских» подходов к искусству Ренессанса (от Д. С. Мережковского к А. Г. Габричевскому), варьирующихся в широком диапазоне идеологий и моделей поведения (от элитизма и дендизма к протофашизму и «шаманизму») также представляет собой замечательный пример вторжения модернистского дискурса в сферу науки, последствия которого можно наблюдать в советском и постсоветском искусствознании.

Творчество Павла Павловича Муратова, крупнейшего представителя культуры Серебряного века, автора знаменитых «Образов Италии», один из наиболее ярких примеров слияния художественного и политического дискурсов. Так называемая «политическая публицистика» Муратова 1920–1930-х гг., тесным образом связанная с его искусствоведческими и культурологическими работами, имеет множество точек соприкосновения с другими теориями «романтического антикапитализма» того времени<sup>1</sup>. Проблемы искусства Ренессанса относятся к сердцевине проекта «эстетического государства» Муратова, его «народническому», популистскому измерению. Политическая экспансия

<sup>1</sup> О романтическом антикапитализме см., например, [14; 15].

эстетизма приобретает в творчестве Муратова теоретическую форму; ее изучение проливает свет на узловые вопросы развития культуры и общества в XX веке.

Вальтер Беньямин рассматривал эстетизм в контексте становления тоталитаризма западного типа. Вирусные потенциалы эстетизма определяются его двойственным статусом художественного направления и общественно-политического движения, своеобразной «контркультуры» последней трети XIX – начала XX века. Протополитическая программа эстетизма, близкая анархизму, подразумевала субверсию и девальвацию репрессивной нормативистской составляющей культуры, связанной с ее «интеллектуальным» измерением. Разрушительный социальный характер этой программы был отмечен известным теоретиком социал-демократии Эдуардом Бернштейном [12, р. 94]. «Теории» и «идеи» вытесняются «чувственным опытом», «движением жизни», «потоком впечатлений». Эстетизм был не только художественной или сексуальной революцией XIX века. Идеи Уолтера Пейтера, Бодлера, Ницше оказали значительное влияние на развитие политической мысли в XX веке [10].

Протополитическое измерение «Образов Италии» и культурологических сочинений Муратова строится вокруг оппозиции интеллектуальное/художественное, определяющей параметры популизма русского автора. Муратов отвергает мейнстрим западного искусства XX века, «антиискусство» кубизма и других, по его мнению, элитистских направлений в искусстве, противопоставляя им свой «программный антиинтеллектуализм». Он не отрицает формальную и интеллектуальную изощренность современного искусства, называя последнее «антиискусством». По его мнению, модернизм с его динамикой и философской сложностью как нельзя лучше соответствует темпу современной жизни, умонастроению средних и высших слоев европейского общества. Но данный тип искусства, в теории Муратова, оторван от «народной» жизни с ее энергией, эмоциональностью, органичностью: «Когда сидишь на барке, перевозящей по утрам за полторы лиры из Сорренто в Неаполь бедный прибрежный люд, какой необычайный вкус к жизни приобретаешь — не то от близости стихии моря, не то от соприкосновения с народной стихией. И когда после того возвращаешься на пароходе, везущем туристов на Капри, какой убогой, какой уродливой, какой бездарной кажется “приличная” международная толпа, какой негодной, как выжатый лимон, кажется ее жизнь!» [7].

«Подлинное» искусство, по Муратову, всегда связано с этой «народной стихией», ее обостренным ощущением «праздника». Оно является «формой» и «смыслом» жизни народного человека и, следовательно, не имеет «границ», неотделимо от «политической сферы». Популистская риторическая система Муратова в конечном итоге не выделяет искусство в отдельную, автономную область. Отсюда проистекает интерес русского искусствоведа к современной ему политической истории и теории. Дискриминировавший теорию в пользу практики эстетизм с самого начала подразумевал этот выход в политическую реальность, срачиваясь с различными радикальными и консервативными дискурсами. Творчество Муратова здесь не является исключением. «Искусство», по Муратову, означает определенную форму жизни, систему социальных отношений. Его теория носила своеобразный классистский и «националистический» характер: искусство становится символом консервативной утопии русского искусствоведа, ее антисциентистской и антиутилитарной направленности.

Муратов становится проповедником «нового варварства», «нового средневековья» в искусстве и социальной жизни. Будущее, по его мнению, принадлежит не университетским профессорам-теоретикам и деятелям «современного искусства», а самостоятельной «народной стихии», китчу, который в конечном итоге и сможет создать «Новый Ренессанс», обеспечить новый расцвет искусства, сравнимый с итальянским Возрождением. Подобно многим современным ему теоретикам Муратов конструирует свой воображаемый «Закат Европы», поработаемой наукой и «технологическим прогрессом». Участник Первой мировой войны, свидетель массовых убийств и колоссальных разрушений, осуществленных средствами современной техники, Муратов в своей программной статье «Искусство и народ» рассматривал индустриализм как абсолютное зло. Техника, а не люди, по мнению Муратова, управляет современным миром; она создает нового «технологического человека» и «антиискусство», не имеющее ничего общего с искусством прошлого.

Проблема Ренессанса, таким образом, оказывается в эпицентре современной идеологической борьбы. Как своеобразный антимодернизм в концепции Муратова Ренессанс близок современному «примитиву», непрофессиональному, «ремесленному» ответвлению в искусстве сегодняшнего дня и (отчасти) массовой культуре, кинематографу и т. д. В великом искусстве, по Муратову, «нет ничего неразделенного», непонятного; его эмоциональное воздействие распространяется на каждого. Поэтому «Тициана от простого маляра отделяло расстояние, гораздо меньшее того, которое отделяет Тициана от лишнего всякой почвы живописца современности» [7]. Подобно Георгу Лукачу русский искусствовед отстаивает необходимость «реакционного поворота» в эстетике, возврата к XIX столетию (последним «народным» художником, по его убеждению, был Сезанн).

Конечно, критика современности и «интеллектуальный луддизм» вовсе не были чужды модернизму, как это хочет представить Муратов. Напротив, все основные положения эстетической программы русского искусствоведа, включая «органицизм» и увлечение примитивом, имеют отчетливое модернистское происхождение. Следовательно, авангардистскую родословную имеет и муратовская концепция Ренессанса, ее популистская направленность, типичная для многих интерпретаций современного искусства того времени. Муратов воспроизводит политико-философскую матрицу консервативного модернизма, демонизирующего индустрию и технику и смешивающего политический и художественный дискурсы.

«Эстетизм» Муратова непосредственно связан с модернистской философией<sup>2</sup>. «Новый Ренессанс», о котором мечтал русский автор, означал неизбежную катастрофу для современного общества, его «высокой культуры» и науки, возвращение к примитивным формам хозяйствования и социальной организации. Современные мегаполисы, полагают русский искусствовед, восстанавливают психическую среду девственных лесов, возвращают бедняка в первобытное состояние. Именно в этих на первый взгляд негативных процессах Муратов видит залог грядущего обновления искусства. «Народный европей-

<sup>2</sup> О близости эстетизма и модернизма свидетельствует один из наиболее влиятельных текстов по теории современного искусства — «Эстетическая теория» Адорно [1], во многом построенная на «декадентских», символистских метафорах.

ский человек», по его мнению, такой же варвар в смысле искусства, какими были «галлы и лигурийцы» по отношению ко всему укладу римской цивилизации. «Нас» и «их» разделяет здесь пропасть, нисколько не меньшая той, которая отделяет нас от бедуина, сингалеза» [7]. В этом противостоянии цивилизации и «варварства» симпатии русского искусствоведа принадлежат «новому примитиву». Великое искусство — это праздник, а праздник это «улыбка знакомой девушки», «игра на футбольном поле», «рыбная ловля в пригородной речке», «подвиги артиста на экране», «стакан вина» или «рюмка водки» [7]. Новое великое искусство, новый Ренессанс будет рожден из этой «народной» сферы, сохранившейся в наиболее отсталых странах и социальных слоях. Возможно, говорит Муратов, он будет творением «негров», «русских» и «итальянцев», в большей степени сохранивших тяготение к органическому укладу жизни, чем другие народы и расы.

Политическая публицистика Муратова — естественное продолжение его культурологических и искусствоведческих работ, она базируется на той же риторической системе, оригинальном сцеплении все тех же дискурсивных моделей. Русский искусствовед становится теоретиком русского империализма; «эстетическое понимание истории» определяет его эволюцию от «Образов Италии» к публикациям в парижской эмигрантской газете «Возрождение». Антибольшевистская риторика Муратова, западника и индивидуалиста, не исключает при этом определенной близости его «народничества» и других элементов «романтического антикапитализма» к культурной политике тоталитарных режимов.

«Образы Италии», о чем свидетельствует уже само название знаменитой работы Муратова, — это книга не только и не столько об искусстве. Это повествование об Италии, итальянском народе, континууме его национальной истории, его повседневной жизни, подчиненной, по убеждению автора, «эстетическим» критериям. Муратов создает свой вариант итальянского национального мифа, опираясь на «антиидеологию» эстетического движения. Этот синтез популизма и эстетизма в «Образы Италии» находит свое программное выражение в очерке «Жизнь в Неаполе», посвященном описанию особого миропорядка, своего рода «эстетического государства», не подчиняющегося экономическим законам. Эстетизм здесь становится достоянием народной стихии: «Нигде не увидишь столько людей, засмотревшихся на мир» [8, с. 319]. Бодлеровское стремление раствориться в толпе, фланировать, созерцая подвижную городскую жизнь, у Муратова приобретает характер простонародной «жажды нового зрелища».

Классическая, или ренессансная, традиция в искусстве, по мысли Муратова, является порождением этой «народной стихии». Согласно русскому искусствоведу, уже древнегреческое классическое искусство (как искусство «народное» и «демократическое») противостоит древневосточному элитарному искусству-ремеслу, предназначенному для узкой касты жрецов (негативный вариант «искусства для искусства») [8, с. 351]. Подобно некоторым советским теоретикам (М. А. Лифшиц) Муратов трактует Ренессанс как «творчество народных масс», скорее враждебное капиталистической формации, чем предвосхищающее ее. При этом сближение искусства и политики в данной концепции определяется близостью Муратова к «философии жизни». Ренессанс интересен русскому искусствоведу с точки зрения его теории регенерации, как прообраз возможного оздоровления и омоложения дряхлеющей европейской цивилизации.

Искусство Возрождения мыслится Муратовым как особая форма жизни, связанная с освобождением от социальных ограничений; подобное виталистское восприятие искусства напоминает работы американского искусствоведа Бернарда Бернсона.

Главным резервуаром необходимой искусству жизненной энергии, безотчетной, «почти животной» радости бытия, которая и определяет, по Муратову, характер миметического поведения, в его концепции является не интеллигенция, не высшие слои общества, а именно «народная масса», «народный человек», особенно в странах в наименьшей степени затронутых экономическим и культурным прогрессом. В этой перспективе становится понятным, почему «народная жизнь» Италии, одной из наиболее отсталых в экономическом отношении стран Западной Европы, приобретает такую ценность в глазах Муратова. Русский автор полагал, что так называемая «отсталость» Италии (сближающая ее, например, с Россией), в действительности является ее громадным преимуществом, позволяющим занять лидирующее положение в антикапиталистическом движении.

Современная итальянская народная жизнь, по мнению Муратова, хранит в себе живительное начало ренессансной классической традиции и может послужить катализатором нового возрождения искусства и общества: «Среди европейских наций Италия обладает особой политической чуткостью. Ее психологический аппарат в этом смысле странно чувствителен, в чем сказывается, быть может, долгий исторический опыт народа, залегший на дне его души в подсознательных ее глубинах» [4]. Хотя термин «интеллектуализм» и упоминается порою в «Образях Италии» в положительном ключе, для понимания взглядов Муратова прежде всего важна антиинтеллектуалистская тенденция: «Что и говорить — добродетель скучна; в счастливых содружествах, в счастливых хозяйствах, в счастливых странах не всегда расцветают тонкости ума и сложности чувств. Но мы-то, русские, отлично знаем, какими опасностями грозят эти несчастные тонкости ума и трагические сложности чувства, и зная, мы должны были бы примириться с мыслью, что ради иного блага всем этим можно подчас и пожертвовать» [4]. Новая, уже фашистская Италия, «счастливая Италия» привлекает Муратова как страна, в которой «не вырабатываются пленительные яды цивилизации» [4]. Русскому автору, очевидно, близка центральная дихотомия немецкой консервативной революции «культура/цивилизация»<sup>3</sup>; фашизм интересен ему как спонтанное, чуждое «теоретизированию», стихийное движение народных масс, культурная революция снизу.

Муратов не разделял идей расовой и национальной исключительности, идеи русофильства он считал губительными для России, которая, по его мнению, должна остаться многонациональной империей с универсальными целями [5]. Вместе с тем Муратов не мог не почувствовать определенной близости между некоторыми аспектами фашистской пропаганды и общей направленностью его проекта «эстетической политики». Речь шла о пересечении двух риторических систем, которое не было оставлено без внимания русским искусствоведам. В то же время «народность» и почвенничес-

<sup>3</sup> Подробнее о феномене консервативной революции в Германии см. [9; 13]. Об определенной близости Муратова к идеям консервативной революции свидетельствует его неоднозначная оценка работ Шпенглера [6], одного из лидеров этого интеллектуального движения. В целом риторика Шпенглера, его «эстетика риска» активно эксплуатируется в публицистике Муратова этого периода.

во Муратова, его забота о «пейзажном человеке», своеобразный классицизм его теории искусства предвосхитили антиинтеллектуализм сталинской культуры, ее недоверие к науке и теоретическому знанию<sup>4</sup>.

Муратов ценит естественное, природное, органическое, простое, понятное. Его эстетизм означает свободу жизненных проявлений, раскрепощение жизненной стихии: «Картины Микеланджело и картины Сезанна поднимают все наше существо на высшую ступень ощущений формы и вещества и тем повышают в нас ощущение самой жизни. Они как бы вливают в нас волны могучей жизненной энергии» [8, с. 486]. Муратов опирается на виталистскую мифологию, подразумевающую наличие особой энергетики у идеального художника и зрителя, свидетельствующую об их специфической «близости к жизни». Особой энергетикой обладает «народ», или «пейзажный человек», отсюда демократизм муратовской «теории искусства»: в этом причина несогласия Муратова с элитистскими трактовками творчества Леонардо Вольтинского и Мережковского [2; 3].

Прозрачный мир Муратова не нуждался в теоретических инверсиях и абстракциях, в нем все конкретно и осязаемо. Он чужд исследовательскому духу и аналитике, поверхность в нем так же богата, как и глубина (Р. Барт). Логика построения этого мира напоминает тоталитарные утопии. Русский искусствовед выступал против насильственного регулирования общественной жизни, в особенности ее интеллектуальной и художественной сфер; не признавал он и «коллективного» творчества. Тем не менее его эмотивистская теория искусства, связавшая художественное восприятие с различными формами жизненного опыта и сделавшая главным критерием оценки искусства «непосредственную» реакцию на него «народа», вирулентна в социальном отношении.

Значение Муратова определяется его предчувствием нового искусства «тоталитарного модернизма», которое свяжет воедино проекты художественного и политического радикализма. Он «документировал» возникновение нового пространства, связанного с эстетизацией политической сферы, процесс, о котором напишет свою известную работу Вальтер Беньямин. Хотя русский автор и не смог выработать критического отношения к этому новому феномену, его тексты интересны для нас как свидетельство эпохи. В его работах, как и в творчестве многих искусствоведов, философов, культурологов рубежа XIX–XX веков, Ренессанс оставался некой фантомной болью современности, ее утопической альтернативой. Посвященные политической и художественной проблематике тексты Муратова образуют единое пространство антикапиталистической утопии, превращающее его концепцию Ренессанса в родственное модернизму явление.

## Литература

1. Адорно Т. В. Эстетическая теория / Пер. А. В. Дранова. — М.: Республика, 2001. — 527 с.
2. Вольтинский А. Л. Леонардо да Винчи. — Киев: Типография С. В. Кульженко, 1909. — 499 с.
3. Мережковский Д. С. Воскресшие боги (Леонардо да Винчи). — М.: Панорама, 1993. — 576 с.
4. Муратов П. П. Ночные мысли. Счастливая Италия // Возрождение. — 1928. — № 988. 15 февраля. — С. 2.
5. Муратов П. П. Возможности русского фашизма // Возрождение. — 1930. — № 1854. 30 июня. — С. 2.

<sup>4</sup> В ином ракурсе публицистика Муратова интерпретируется в диссертации Ю. П. Соловьева [11].

6. Муратов П. П. Каждый день // Возрождение. — 1933. — № 3042. 30 сентября. — С. 2.
7. 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).
8. Муратов П. П. Образы Италии. — М.: Республика, 1994. — 592 с.
9. Пленков О. Ю. Триумф мифа над разумом (немецкая история и катастрофа 1933 года). — СПб.: Владимир Даль, 2011. — 608 с.
10. Рыков А. В. Дискурс эстетизма/тоталитаризма (К социополитической теории авангарда) // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. Вып. 4 / Под ред. А. В. Захаровой, С. В. Мальцевой. — СПб.: НП-Принт, 2014. — С. 381–391.
11. Соловьев Ю. П. Публицистика Павла Муратова: идеи и стиль. Дис... канд. филол. н. — М., 1998. — 205 с.
12. Beaumont M. A Communion of Just Men Made Perfect: Walter Pater, Romantic Anti-Capitalism and the Paris Commune // *Renew Marxist Art History* / W. Carter, B. Haran, F. J. Schwartz (eds.). — London: Art Books, 2013. — P. 94–106.
13. Herf J. *Reactionary Modernism: Technology, Culture, and Politics in Weimar and the Third Reich*. — Cambridge: Cambridge University Press, 1984. — 252 с.
14. Sayre R., Loewry M. *Figures of Romantic Anti-Capitalism // New German Critique*. — Vol. 32. — Spring – Summer 1984. — P. 42–92.
15. Sternhell Z. *The Birth of Fascist Ideology: From Cultural Rebellion to Political Revolution* / D. Maisel (transl.). — Princeton: Princeton University Press, 1994. — 348 p.

**Название статьи.** Фантомные боли. К вопросу о рецепции искусства Возрождения в эпоху модернизма.

**Сведения об авторе.** Рыков Анатолий Владимирович — доктор философских наук, кандидат искусствоведения, профессор. Санкт-Петербургский государственный университет, Университетская наб., д. 7/9, Санкт-Петербург, Российская Федерация, 199034. [anatoliy.rikov.78@mail.ru](mailto:anatoliy.rikov.78@mail.ru), [a.v.rykov@spbu.ru](mailto:a.v.rykov@spbu.ru)

**Аннотация.** Статья посвящена протополитическим коннотациям искусствоведческих работ Павла Муратова — одному из наиболее ярких примеров утопического мышления в русском искусствознании. Реконструируется политический контекст «Образов Италии» — возможно, наиболее известного текста в истории русской рецепции искусства Возрождения. Особое внимание уделяется философским истокам взглядов Муратова — витализму, «философии жизни», теориям регенерации и идеям «консервативной революции» в Германии. Эстетизм Муратова рассматривается сквозь призму концепции «эстетической политики» Вальтера Беньямина и современных теорий тоталитаризма. В фокусе исследования находится трансформация эстетизма Муратова в классицистскую и националистическую теорию, имеющую точки пересечения с фашистской идеологией. Искусство Возрождения апроприируется Муратовым как утопическая альтернатива современности, демократическое искусство «народа», особая форма жизни, спонтанной, радостной, чуждой буржуазии и высшим слоям общества. Автор прослеживает работу популистских, антиинтеллектуалистских дискурсов в искусствоведении Муратова и приходит к выводу о его близости к консервативному модернизму. Впервые искусствоведческие работы Муратова анализируются в связи с его политической и культурологической публицистикой 1920–1930-х гг. Концепция искусства Возрождения Муратова интерпретируется как одна из версий романтического антикапитализма.

**Ключевые слова:** Павел Муратов; эстетизм; политика; фашизм; тоталитаризм; модернизм; консервативная революция; авангард.

**Title.** Phantom Pain: On the Reception of Renaissance Art in the Modern Epoch.

**Author.** Rykov, Anatolii Vladimirovich — Full Doctor in philosophy, Ph. D. in art history, professor. Saint Petersburg State University, Universitetskaja nab., 7/9, 199034 St. Petersburg, Russian Federation, [anatoliy.rikov.78@mail.ru](mailto:anatoliy.rikov.78@mail.ru), [a.v.rykov@spbu.ru](mailto:a.v.rykov@spbu.ru)

**Abstract:** The paper explores proto-political connotations of Pavel Muratov's critical works — one of the most vivid examples of utopian thinking in Russian art historiography. The author makes an attempt to reconstruct a political context of Pavel Muratov's *Images of Italy*, probably the most famous text on the reception of Renaissance art in the history of Russia. Special attention has been paid to the philosophical foundations of Muratov's views such as vitalism, "philosophy of life", theories of regeneration, and the ideas of

a “conservative revolution” in Germany. Muratov’s aestheticism has a relation to Walter Benjamin’s conception of aesthetic politics and contemporary theories of totalitarianism. The paper traces the transformation of Muratov’s aestheticism into the classist and nationalistic theory, in different ways connected with fascist ideology. Renaissance art was appropriated by Muratov as a utopian alternative to modernity, democratic art of the “people”, special form of life, spontaneous, joyful, energetic, and alien to bourgeoisie and the upper classes of the society. The author examines the work of populist, anti-intellectualistic discourses in Muratov’s art criticism and draws the conclusion that his oeuvre was especially close to conservative Modernism and the radical political thinking of the conservative revolution. For the first time Muratov’s art criticism is analyzed in the context of his political writings of the 1920s and 1930s. Muratov’s conception of Renaissance art has been interpreted as one of the versions of romantic anti-capitalism.

**Keywords:** Pavel Muratov; aestheticism; politics; fascism; totalitarianism; Modernism; conservative revolution; avant-garde.

## References

- Adorno Th. *Aesthetic Theory*. London — New York, Continuum, 1997. 383 p.
- Antliff M. *Avant-Garde Fascism: The Mobilization of Myth, Art, and Culture in France, 1909–1939*. Durham — London, Duke University Press, 2007. 376 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, 2013, pp. 94–106.
- Berman R. B. The Aestheticization of Politics: Walter Benjamin on Fascism and the Avant-garde. *Modern Culture and Critical Theory: Art, Politics, and the Legacy of the Frankfurt School*. Madison, University of Wisconsin Press, 1989, pp. 27–41.
- Buck-Morss S. Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin’s Artwork Essay Reconsidered, October, 1992, *October*, vol. 62, autumn, pp. 3–41.
- Griffin R. *Modernism and Fascism: The Sense of a Beginning under Mussolini and Hitler*. Houndmills — New York, Palgrave Macmillan, 2007. 470 p.
- Herf J. *Reactionary Modernism: Technology, Culture, and Politics in Weimar and the Third Reich*. Cambridge, Cambridge University Press, 1984. 252 p.
- Hewitt A. *Fascist Modernism: Aesthetics, Politics, and the Avant-Garde*. Stanford, Stanford University Press, 1993. 222 p.
- Merezhkovsky D. S. *Voskresshie bogi (Leonardo da Vinci) (The Resurrection of the Gods (Leonardo da Vinci))*. Moscow, Panorama Publ., 1993. 576 p. (in Russian).
- Muratov P. P. Night Thoughts. *Lucky Italy. Vozrozhdenie (Revival)*, 1928, no. 988, 15 February, p. 2 (in Russian).
- Muratov P. P. Perspectives of the Russian Fascism. *Vozrozhdenie (Revival)*, 1930, no. 1854, 30 June, p. 2 (in Russian).
- Muratov P. P. Every Day. *Vozrozhdenie (Revival)*, 1933, no. 3042, 30 September, p. 2 (in Russian).
- Muratov P. P. Art and People. *Literatura Russkogo Zarubezhya (Literature of the Russian Emigration)*, vol. 1, book. 1. 1920–1925. Moscow, Kniga Publ., 1990. URL: [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).
- Muratov P. P. *Obrazy Italii (Images of Italy)*. Moscow, Respublica Publ., 1994. 592 p. (in Russian).
- Plenkov O. Yu. *Triumf mifa nad razumom (nemetskaia istoriia i katastrofa 1933 goda) (Triumph of Myth over Reason (German History and the Catastrophe of 1933))*. Saint-Petersburg, Vladimir Dal Publ., 2011. 608 p. (in Russian).
- Rykov A. V. Discourse of Aestheticism/Totalitarianism (Toward a Sociopolitical Theory of Avant-garde). *Actualnye problemy teorii i istorii iskusstva: sbornik statei (Actual Problems of Theory and History of Art: Collection of articles)*, vol. 4. St. Petersburg, NP-Print, 2014, pp. 381–391 (in Russian).
- Sayre R.; Loewry M. Figures of Romantic Anti-Capitalism. *New German Critique*, vol. 32, Spring – Summer 1984, pp. 42–92.
- Soloviev Yu. P. *Publitsistika Pavla Muratova: idei i stil’ (Pavel Muratov’s Publicism: Ideas and Style)*. Dissertation. Moscow, 1998. 205 p. (in Russian).
- Sternhell Z. *The Birth of Fascist Ideology: From Cultural Rebellion to Political Revolution*. Princeton, Princeton University Press, 1994. 348 p.
- Volynsky A. L. *Leonardo da Vinci (Leonardo da Vinci)*. Kiev, S. V. Kulzhenko Publ., 1909. 499 p. (in Russian).