

«Спор о древних и новых» и теория модернизма

А. В. Рыков

Санкт-Петербургский государственный университет,
Российская Федерация, 199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7–9

Для цитирования: Рыков, Анатолий. «Спор о древних и новых» и теория модернизма». *Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение* 12, no. 1 (2022): 147–163.
<https://doi.org/10.21638/spbu15.2022.107>

Статья посвящена проблеме конвергенции классической и современной теории искусства на примере так называемого спора о древних и новых на рубеже XVII–XVIII вв. Работы главных участников этого диспута Шарля Перро и Никола Буало рассматриваются в контексте теории модернизма и вопросов происхождения современного искусства. Обострение противоречий между двумя версиями теории классицизма и шире — двумя концепциями современности привело к формированию в эпоху позднего Людовика XIV новых взглядов на природу искусства. Лидер «новых» Шарль Перро стал основоположником рационалистических и сциентистских теорий модернизма, тяготеющих к эстетизму, формализму и семиотике искусства. В статье его теории исследуются в связи с модернистским формалистическим дискурсом и теоретическими работами Клементя Гринберга. Кроме того, теория искусства Шарля Перро помещается в пространство теории «эстетического модернизма» (эстетического движения) и теории «искусства для искусства». Особое внимание при этом уделяется сравнительной характеристике текстов Шарля Перро, Оскара Уайльда и Юлиуса Мейера-Грефе. В свою очередь, работы главного теоретика «древних» Никола Буало изучаются в контексте идей «консервативной революции». В этом ракурсе оценивается трактовка категории возвышенного у Псевдо-Лонгина, Буало и представителей романтической культуры. Автор приходит к выводу, что Никола Буало и Шарль Перро представляют различные равноправные ветви модернистского дискурса. Вместе с тем Шарлю Перро удалось не только предвосхитить в своих текстах определенные явления культуры модернизма, но и сделать важные шаги в сторону современной научной теории искусства.

Ключевые слова: спор о древних и новых, теория искусства, модернизм, Шарль Перро, Никола Буало, Клемент Гринберг, Оскар Уайльд, консервативная революция.

«Спор о древних и новых» традиционно рассматривался в связи с проблемой формирования историзма и исторического мышления [1–4; 5, с. 190–220]. В этом контексте разделение на «древних» и «новых», сторонников «традиции» и адептов «современности» считалось исключительно важным для возникновения философского дискурса о модерне [6]. Нам хотелось бы изменить фокус исследования и перенести его с общих вопросов историзма, модерна и модернизации к более специфической проблематике модернизма в культуре и изобразительном искусстве. Подобный выбор ракурса исследования обусловлен необходимостью выработки более дифференцированных концепций развития европейского искусства, уточне-

ния и конкретизации имеющейся терминологии в области классического и современного искусства.

Понятия маньеризма, барокко, классицизма, рококо, пародийного (бурлескного) искусства постепенно лишаются своего схематизма и однозначности, они увязываются с конкретными текстами своего времени, литературными, философскими и искусствоведческими. Особенно важными представляются в этом свете тексты по теории искусства, к которым относится и «Параллель между древними и новыми в отношении архитектуры, скульптуры и живописи» Шарля Перро. Теории и поэтическое творчество его главного оппонента Никола Буало также легко спроецировать на материал изобразительного искусства. Дополнительные сложности в освоении этого материала связаны с тем, что, хотя формально и Буало, и Перро были теоретиками классицизма, их взгляды отражают еще один важный процесс в истории европейской культуры — становление проторомантизма. Как ни странно, это особенно заметно у Буало, позицию которого вполне можно определить как романтическую. В свою очередь, элементы романтизма можно выделить и у Шарля Перро, но у него это совершенно иная романтика — «искусственная» и «механистическая».

В нашу задачу входит прежде всего рассмотрение Шарля Перро и Никола Буало в контексте теории искусства модернизма. Этот ракурс изучения предполагает разделение «модернизма» на ряд дискурсов или традиций, представленных теми или иными авторскими концепциями. Это позволит расширить наши представления о взглядах Шарля Перро и Никола Буало, поскольку конкретные компоненты их теоретических построений сравниваются с определенными элементами конкретных авторских теорий модернизма (по возможности исключая использование общих понятий модернизма или классического искусства без отсылки к той или иной авторской интерпретации). С этой точки зрения оба автора представляют или предвосхищают различные направления модернизма. Как культурные феномены оба указанных подхода равноправны, хотя и опираются на различные метафоры и художественные традиции. Вторым уровнем исследования (неизбежным, когда речь заходит о теории искусства) будет вопрос об объективных достижениях обоих теоретиков уже чисто научного плана. Здесь мы должны заключить в скобки все вкусовые, мировоззренческие и культурные различия двух авторов и трезво ответить на вопрос об их вкладе в искусствознание как науку.

Интересной параллелью текстам Шарля Перро в области теории модернизма может служить концепция Клемента Гринберга [7; 8; 9, с. 185–201]. В самом деле, теоретиков сближает уже общий рационалистический и скептический дух их сочинений, культ научно-технического прогресса, свободы мысли и других достижений современной цивилизации. Многие модернисты увлекались идеями реституции, восстановления неких воображаемых мифологических систем прошлого, архаикой в противовес современной, прозаической цивилизации. У Шарля Перро и Клемента Гринберга этого нет. Во многом их тексты строятся вокруг теорий прогресса, расколдовывания мира и демистификации искусства. В отличие от Бодлера, автора «Поэта современной жизни», модернистская ориентация на романтическую архаику отсутствует здесь даже в качестве подтекста. «Современность» рациональна и скептически настроена, она ценит новизну и изобретения в науке, технике и искусстве.

Другой важный пункт, сближающий концепции Шарля Перро и Гринберга, — формализм. Это принципиальный методологический момент, хорошо вписывающийся в общую просветительскую и сциентистскую логику текстов обоих теоретиков — изучать искусство означает исследовать его средства, способы воздействия на зрителя. Просвещение в художественной сфере предполагает рассмотрение искусства как набора приемов и знаков. Теория Шарля Перро уже содержит эту формалистическую программу в развернутом виде, она свободна от условностей сюжета (литературы) и идеологии, государственной или церковной. Прогресс искусства — это прогресс его самопознания, его технической, формальной стороны, но вместе с тем и прогресс интеллектуализма, одухотворение искусства, его субъективизация.

Подобно радикальным теоретикам искусства рубежа XIX–XX вв., он определяет подражательную и экспрессивную (психологическую) функции как неспецифические для зрелого (современного) искусства и характерные скорее для «детства человечества». Античность для него и есть пример примитивно-неразвитой стадии восприятия искусства, связанного с натурализмом («правдивостью»), естественностью и непосредственностью («душевные движения»), «эпоха сердца». Как и авторы рационалистических утопий XX в., теоретик делает акцент на понятии композиции.

«Живопись пятнами» вырастает из представления о гармоничном, «духовном» композиционном строе, пронизанном интеллектуальным началом. Вместе с тем тональная композиция или живописная манера оказываются искусством для знатоков, элиты. Как и у Клемента Гринберга, неоплатонический компонент у Шарля Перро сведен к минимуму. Французский теоретик отказывается от платонической традиции, господствовавшей в западном мире с момента усиления христианства и перехода к средневековой парадигме, противопоставляя ей новое естественнонаучное мышление. Гринберг, в свою очередь, видоизменяет немецкий формализм Вёльфлина и Гильдебранда, также изгоняя из него неоплатонические и идеалистические элементы.

Разумеется, параллели с немецким формалистическим искусствознанием рубежа XIX–XX вв. чрезвычайно существенны как для Шарля Перро, так и для Гринберга. «Общим знаменателем» здесь снова оказывается отказ от подражания природе как цели искусства. Отвергается и экспрессия, сфера эмоционального как область примитивной чувственности и внешняя для искусства цель. Независимое от природы творчество, интеллектуализация чувственного опыта, создание автономной художественной сферы — такова программа Шарля Перро, в которой его рационалистический радикальный классицизм смыкается с эстетизмом и формализмом. При этом у представителя светской придворной культуры XVII в. мы находим гораздо меньше инородных, не относящихся к искусству идеологических моментов, чем у немецких формалистов конца позапрошлого века.

Живший в классическую эпоху Шарль Перро совершенно свободен от тех представлений о классике, которые возникли в рамках своеобразной немецкой интеллектуально-художественной революции от Винкельмана и Гёте к Канту и Гегелю, став идеологической основой трудов немецких формалистов. Более того, его концепция искусства принципиально полифонична, бифокальна, это «коллажная» теория, близкая Петеру Бюргеру («Теория авангарда» [10]) и ориентирующаяся на

такие «маргинальные» жанры, как бурлеск или травести, имевшие широчайшее распространение в XVII–XVIII в. Речь идет о создании принципиально новой теории искусства, в центре которой находятся механизмы пародии, деконструкции, иронии, остранения, интеллектуализации искусства и признания его социальной, освобождающей функции «раскрепощения сознания» (отказ от монолизма).

Итак, «изображение фигур» и «выражение страстей», т. е. миметические и психологические (экспрессионистические) аспекты искусства, объявляются Шарлем Перро устаревшими. Теперь на первый план выходит «третий раздел» живописи, композиция: «...художественный смысл, обнаруживающийся в правильном распределении света и теней, в сообразной отдаленности соотношения фигур, в разумной, продуманной композиции, дарит уму радость, правда, менее живую, зато более духовную и более достойную человека» [11, с. 129]. В схеме Шарля Перро «древнее» искусство находит прямой путь к сердцу, доставляет «чувствительное удовольствие», в то время как «новое» «дарит радость уму». Четкая обрисовка предметов определяется теоретиком как архаическая черта, связанная с вульгарным вкусом. Задачи современного искусства, напротив, относятся к проблемам «распределения света» и «переходов тонов», т. е. к области живописной композиции. В центре новейшего искусства находится не отдельный предмет с его индивидуальными характеристиками (размеры, цвет, очертания), а световоздушная среда.

В духе неоплатонической традиции Шарль Перро связывает этот третий раздел живописного искусства с некой «высшей частью души», отвечающей за «чисто духовную радость». Но «неоплатонизм» французского теоретика выглядит вполне необязательным, декоративным. Это реверанс в сторону господствовавшей долгое время интеллектуальной традиции, враждебной и чуждой стилю мышления Перро. Это типичный камуфляж, способ обойти цензуру и самоцензуру, ретуширующий, делающий более приемлемыми новаторские элементы его теории. На новом историческом этапе Клемент Гринберг также редуцирует элементы неоплатонизма и светских религий в своей версии демифологизации формализма. Отсюда его сходство с формализмом Перро.

Редукция у Гринберга касалась прежде всего «немецкого наследия» — неоплатонических концептов немецкой классической эстетики и немецкоязычного искусствоведческого формализма, с которыми он работал. Хотя в эпоху Шарля Перро такого феномена, как немецкая классическая философия, еще не существовало, французский теоретик вынужден был полемизировать с ее более или менее отдаленными аналогами и предшественниками. В этой связи интересно проследить, как формалистическая эстетика Шарля Перро дрейфует в сторону машинной эстетики. И здесь риторика французского теоретика также на первый взгляд близка неоплатонизму.

Оба теоретика склоняются к семиотическому, можно сказать технологическому, подходу к производству искусства. В этом интеллектуализме, или даже функционализме (если вспомнить теорию искусства русских формалистов), заключалась причина разрыва с популистскими трактовками искусства. Подобно Гринбергу, Шарль Перро различает подходы к искусству знатока и профана, отмечая, что «обычно самое тонкое и сложное во всех искусствах не нравится большинству людей» [11, с. 130]. Интеллектуальный подход к искусству противопоставляется его «непосредственному» восприятию. Третья, согласно Перро, составляющая жи-

вописного искусства — «композиция», апеллирующая к разуму, «часто отнюдь не восхищает большинство людей, а, напротив, весьма часто вредит картинам в их мнении и лишь приводит к тому, что они не нравятся» [11, с. 129]. Шарль Перро прежде всего отстаивает принципы тональной композиции, считая «капризную» живописность важнейшим завоеванием искусства XVII в.: «Я должен вам рассказать по этому поводу об одной простодушной даме, жаловавшейся мне, что художник, которого я ей рекомендовал, сделал ей на портрете черное пятно под носом» [11, с. 129].

Любопытно, что самое запоминающееся описание в «Параллелях между древними и новыми» Перро посвящено не произведению искусства или литературы, а машине по производству шелковых чулок. Эта машина — идеальное произведение искусства, но вместе с тем и модель совершенства вообще, модель человека как божеского творения и одновременно модель Вселенной. Парадоксальным образом описание машины для производства чулок начинает напоминать написанный в то же время «Гимн природе» Шефтсбери. Если Бог — «искусный часовщик», то «гимн творению» — это гимн различным естественным и искусственным машинам, которые мы находим в мире, и прежде всего самой совершенной и чудесной машине — человеческому телу.

Сравним эти описания Шефтсбери и Перро. Восторженный неоплатоник Шефтсбери тяготеет в этой сравнительной характеристике к сциентизму, а Перро, напротив, приобретает несвойственные ему «неоплатонические» черты, благодаря чему возникает интереснейшее пространство конвергенции. У обоих теоретиков тема механизма таким образом соединяется с сакральными метафорами. Микроскоп (наряду с телескопом один из главных объектов культурной моды XVII столетия) помещается у английского философа в контекст его пантеистической и романтической риторики: «И только с большим восхищением сможем мы судить о столь законченной искусности, повсюду явленной в творениях природы, когда наш слабый взгляд, прибегнув к механическим устройствам, во всех твореньях разглядит сокрытую картину чудотворства — миры в мирах, до бесконечности мельчайшие, хотя в своем искусстве вполне равняющиеся величайшим из существующих миров: они под бременем чудес отяжелели, в которые не сможет углубиться — их развернуть в раскрытость — ни чувство, столь четко различающее, ни в помощь данная великая искусность, ни острое отточенного рассуждения» [12, с. 190–1].

Непостижимая красота у Шефтсбери — бесконечный барочный калейдоскоп форм, бесчисленные метаморфозы, полеты и бездны, аттракцион природных и божественных чудес. Эта «термодинамика», напоминающая импрессионизм и кубизм XIX–XX вв., близка описаниям станка для изготовления чулок и машины по производству лент у Шарля Перро, акцентировавшего неуловимость для взгляда принципов работы этих механизмов: «Сколько пружинок и колесиков тянут шелковую нить, потом отпускают ее, затем снова захватывают и необъяснимым образом связывают одну петлю с другой, между тем как рабочий, который управляет машиной, ничего в этом не понимает и даже не задумывается над этим; это позволяет сравнить машину для изготовления чулок с самой прекрасной машиной, которую создал Бог, я хочу сказать — с человеком, в котором совершаются тысячи различных операций, необходимых для того, чтобы питать и сохранять его, хотя он даже не подозревает об этом» [11, с. 84].

В последнем описании мы сталкиваемся не столько с «обожествлением техники», сколько с ее эстетизацией, привнесением в разговор об искусственных объектах элементов романтического дискурса о природе, его метафор и фантазмов. Можно сказать, что Шарль Перро пародирует риторическую традицию, к которой принадлежит и романтический неоплатонизм Шефтсбери. Мир Шарля Перро только кажется искусственным и плоским, но скорее здесь мы имеем дело с сознательным самоограничением, выразившимся в программном дистанцировании от различных проторомантических направлений в культуре того времени. Прекрасное для Перро — синоним искусственного, его теория классицизма — плод эпохи, создавшей, пожалуй, самый искусственный и рациональный проект в художественной истории — Версаль.

В том, как теория классицизма Шарля Перро теряет традиционалистский окрас, ориентацию на античность и смыкается с культом техники и искусственности, можно увидеть приближение рационализма как особого направления в модернистском искусстве XX в., включавшего советский конструктивизм, пуризм и эксперименты Ле Корбюзье [13]. Согласно Шарлю Перро, гениальность — это изобретение, создание второй природы, более совершенной, более рациональной, чем естественный мир. Эта новая искусственная реальность будет настолько сложной и разнообразной, что ее восхищенное созерцание (аналог романтического восприятия явлений подлинной природы) станет вполне возможным. Концепция техники Шарля Перро далека от интуиций на ту же тему Хайдеггера и Адорно, напоминающих скорее Буало и его интерпретацию категории возвышенного. Естественнонаучная революция XVII в. была важнейшим источником взглядов Шарля Перро, но его теория техники лишена элементов мистического негативизма.

Вполне вероятно и скрытая полемика Шарля Перро с идеализирующими «дикую природу» романтиками. Здесь в противоборство вступают две концепции свободы, издавна конкурировавшие друг с другом. С одной стороны, свобода от природы, неконтролируемых аффектов и овеществленной иррациональной традиции, первобытной грубости, суеверия и низменных нравов. С другой стороны, свобода от цивилизации, репрессивных барьеров, морали, рационализма, меркантилизма, мещанства. Можно предположить, что эстетизация всего искусственного (техники и «искусственного искусства») и романтизация всего естественного входят в моду одновременно как две взаимосвязанные крайности. Радикальные теории искусственной реальности (Версаль) могли провоцировать иррациональную романтическую реакцию. Одним из подобных ответов стало творчество Антуана Ватто, «галантные празднества» которого корреспондируют и в то же время диссонируют с теорией «галантного» искусства Шарля Перро.

Концепция природы Шарля Перро вызывает ассоциации с «эстетическим модернизмом» Оскара Уайльда. Уайльд и Перро, два сказочника-интеллектуала и эстет-теоретика, несомненно родственные фигуры в истории европейской культуры. Уже сам ироничный стиль знаменитых теоретических работ Уайльда («Упадок лжи», «Перо, полотно и отравы») чрезвычайно близок диалогам Перро. Здесь налицо одна и та же цель — интеллектуализация искусства, его демистификация, освобождение от метафизических наслоений и моральных предрассудков. Поэтому оба автора оказываются у истоков современной научной теории искусства. Но помимо этого, возможно выделение целого комплекса модернистских идей или ми-

фологом, которые объединяют эстетизм Шарля Перро с эстетическим движением XIX в., одним из лидеров которого был Оскар Уайльд.

Оба теоретика явно тяготеют к левому и либеральному дискурсам. Естественность находится у них в отрицательном ряду понятий. Оба автора утверждают независимость искусства от природы и жизни. Точнее, они отстаивают рукотворность, искусственность наших концепций «природы» и «жизни», их зависимость от идеологического производства, в том числе от искусства. Подражание природе у Уайльда и Перро, как и у Вёльфлина, является «пустым понятием», но французский и английский теоретики свободны от консервативных и неоплатонических обертонов основоположника немецкого формализма.

Жизнь подражает искусству, создающему социальные и идеологические модели поведения, — в этом отношении современная теория искусства солидарна с Уайльдом. Искусство автономно, оно относится к виртуальной реальности, области лжи, не выполняет функции морали или религии. В той или иной степени Уайльду и Перро близки теории прогресса. Оба автора связывают прогресс с гедонизмом и рационализмом. Отсюда формула «эстетический модернизм», применимая к ним обоим. Перро обосновывает и предвосхищает чувственное, гедонистическое искусство Ватто и рококо. Именно на эту традицию опирается и Уайльд — традицию светского, ироничного, формалистически изощренного элитарного искусства. Чувственность, эротизм — неотъемлемая часть эстетизма Перро и Уайльда.

Другую версию эстетизированного модернизма, также близкую Шарлю Перро и ориентированную на XVIII в., представляет Юлиус Мейер-Грефе. Его идеалом является Эдуард Мане с его просвещенным гедонизмом, скептицизмом, рафинированной формалистической культурой. Это элитарная версия модернизма, в которой прогресс отождествляется с эстетикой и гуманизмом. Природа груба, «реализм» Курбе во многом архаичен и традиционен. Формализм Сезанна кажется Мейеру-Грефе бесчеловечным ремеслом художника-мясника. И только Мане поддерживает в очаге огонь прежнего гуманизма, сохраняет свободу от фанатизма и светских религий. Как и у Шарля Перро, формалистическое искусство связано у Мейера-Грефе с либеральными ценностями, идеями прогресса и совершенствования человеческой природы. Эстетизм Шарля Перро и Мейера-Грефе — это «победа благородного меньшинства» [14, с. 143]. Искусство Эдуарда Мане для Мейера-Грефе неотделимо от классического искусства XVII в., представляя собой квинтэссенцию его духа. «Холодный гедонизм» Шарля Перро и Клемента Гринберга родствен Мейеру-Грефе, который, впрочем, добавляет к их мировосприятию слишком большую долю идеализма.

Для Шарля Перро мир несовершенен, природа несовершенна (религия и государство при этом сознательно выводятся им за рамки дискуссии) и лишь постепенное и трудное удаление от естественного природного состояния и ранних форм цивилизации создает условия для развития духовных способностей и материального благополучия. В этом отношении Шарля Перро можно рассматривать как одного из основоположников левого или либерального дискурса: мир для него принципиально прозрачен и пластичен, это искусственная конструкция, созданная человеком, в которой можно бесконечно менять отдельные детали, тем самым трансформируя действительность в целом.

Современность в этой интерпретации — это свободный обмен мнениями, доверие к опыту, а не к авторитету, максимальная рационализация сферы познания и коммуникации. Впрочем, идеалом для Шарля Перро является не сухой рассудок, а ум в сочетании с чувством, что предвосхищает эпоху рококо и философию Просвещения, а также модернизм Эдуарда Мане в понимании Мейера-Грефе. «Глупые и бесчувственные люди» — самый худший приговор у Перро [11, с. 93]. Галантность, светскость — самое точное определение современного (в противовес древнему). В определенном смысле эта «галантность» граничит с понятиями романтической иронии и предвосхищает бифокальные теории художественного произведения. Галантные произведения соединяют любовь и шутку, возвышенное и пародийное и тесно связаны с бурлескными формами искусства. Акт художественного высказывания становится двойственным, ироничным, лишенным сакрального авторитарного пафоса.

Дикость и варварство означают бесконтрольное следование аффектам, серьезность и прямолинейность. Современное искусство, напротив, предполагает игривость, самоконтроль, восприятие чувственного сквозь призму разума, а также постоянное смешение и пародирование вербальных идеологических дискурсов. Концепция чистого искусства Шарля Перро включает эту нейтрализацию религиозного, государственного, морального дискурсов. Поскольку она питается деконструкцией систем властных, ей ближе всего жанры трагедии и бурлеска. Перро говорит о новом утонченном и изысканном стиле. В нем нет места «неприкрытой страсти», но есть остроумие, «приятная и непринужденная веселость» [11, с. 235]. Нет в нем и «чистой природы».

Искусство — изобретение, ноу-хау, новые приемы и технологии, создание новых знаковых комбинаций в виртуальной реальности. Поэтому репрезентация в искусстве «чистой природы» всегда проблематична: «...чистая природа, которой вы придаете такое значение, совсем не хороша в произведениях искусства» [11, с. 211]. «Природа» в искусстве интересна как рассчитанный эффект, столкновение дискурсов естественного и искусственного: «Не находите ли вы, что <...> эти фонтаны, бьющие из тростников и ветвей деревьев, пленительны в своей безыскусственности и что это смешение богатства с сельской простотой тешит воображение?» [11, с. 141]. Описывая один из уголков версальского парка, Шарль Перро отмечает: «Кажется, будто искусство непричастно к его прелести и что о ней позаботилась сама природа» [11, с. 141].

Романтизированный образ девственной природы можно пронести в искусство лишь контрабандой, первозданная природа «восхитительна в лесах, реках, пустынях и вообще в диких, нетронутых местах. Но в местах, которые возделывает искусство, например в садах, она все испортила бы, если бы ей дали волю...» [11, с. 211]. Все ценное — редко и искусственно, оно возникает вопреки природе, вопреки склонности. В искусстве имеет значение не сюжет или предмет изображения, а форма, способы репрезентации и комбинаторики. Поэтому Перро далек от натурализации категории возвышенного в романтическом дискурсе, популярном в ту эпоху. Раскрепощение элементарно-стихийного в искусстве того времени имело антинормативистские протестные коннотации [15], но для Перро все это внешний для искусства контекст. Подлинное освобождение для него связано с познанием, вскрытием механизмов работы искусства. Поэтому акцент на «правилах» искусства у Перро, равно как и у Гринбер-

га, — это не атавистическая и нормативистская черта их теорий. Она имеет совершенно иной смысл, чем фетишизация «законов» искусства у Буало, и противостоит не критическим (популистским) версиям романтического дискурса.

В этом контексте «чистая природа» оказывается или сакральным понятием (в рамках философского примитивизма Буало), или пустым понятием, нулевой степенью культуры или формы (в рамках историзма Шарля Перро). Для сторонников «новых» культура искусственна и искусство искусственно, им противостоит «природа» как сфера грубости и животного эгоизма. Для «древних» «природа» — это норма, все «естественное» в природе и культуре, канон, сплетение природного и социального. Их аргументация имеет сакральные коннотации, они апеллируют к морали, а не к разуму. «Смеяться над вещами, освященными временем и всеобщим одобрением на протяжении веков, — непочтительность или надругательство», — в этой фразе Шарль Перро довольно точно воспроизводит основной аргумент «древних» [11, с. 203].

Никола Буало представляет иную, отличную от Шарля Перро, сторону модернистской теории искусства. Как мы уже отмечали, термин «классицизм» не вполне исчерпывающим образом определяет позицию Буало, тем более что оба теоретика формально принадлежали к этому направлению. Кроме того, как мы еще убедимся, у обоих теоретиков мы имеем дело с определенными уникальными сочетаниями романтических и классицистических концептов, поэтому использование оппозиции «романтизм — классицизм» оказывается не вполне релевантным для выявления специфики их позиций. Здесь как раз и следует обратиться к модернистскому словарю понятий и определить теорию Буало как близкую феномену «консервативной революции».

Для понимания специфики взглядов Буало недостаточно назвать их «романтическими» и связать с заново открытой им категорией возвышенного [16–21] из античного тезауруса понятий. Более точная характеристика Буало должна основываться на гипотезе о его принадлежности к тому варианту иррационального модернизма, который получил название «консервативной революции» [9, с. 87–91, 162–84; 22]. Было бы неверным видеть в позиции Буало и его сторонников («древних») лишь «архаику» и «консерватизм». Восприятие современности у Буало, вероятно, было не менее радикальным, чем у Шарля Перро, и уж во всяком случае более «катастрофическим». «Современность», по Буало, несет гибель «традиционным ценностям», маскулинным, героическим добродетелям, поэтому нарисованная теоретиком картина может служить прообразом «Заката Европы» Шпенглера.

Изнеженность, разврат, интеллектуальная и моральная распущенность — вот что такое современность для Буало и его последователей. Если для сторонников Шарля Перро «древность» — это отсутствие комфорта, «цивилизации», желуди и сырое мясо на обед, низменные нравы, неразумие, невежество, то для Никола Буало «древность» — это почти религия, определенная нравственная доминанта. Так возникает характерная для «консервативной революции» оппозиция культуры и цивилизации. Сторонники Буало говорили о «суровой простоте» древних, их героизме, самопожертвовании. «Новые», напротив, видели в этом лишь примитивный культ силы, свидетельство грубости нравов.

Буало акцентирует те аспекты бытия, которые трудно рационализировать или изменить, тяготеет к сферам бессознательного и сакрального. Если использовать

в данном случае классификацию Карла Манхейма, то теория гения у Буало относится к категории недемократических (иррациональных) — «гениальности» нельзя обучить или научиться. Буало верит в силу таланта и авторитета (в искусстве и жизни), код которых невозможно эксплицировать. Непознаваемое при этом приобретает отчетливые властные черты, как и в теории Эдмунда Бёрка («Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного») [23, с. 97].

В этом заключается специфика трактовки Буало категории возвышенного. Французский теоретик ориентировался на тот популистский вариант романтической эстетики, который он обнаружил в античной теории искусства I в. н.э., а именно в трактате Псевдо-Лонгина «О возвышенном» [24]. Собственные воззрения Буало довольно близки этому античному прототипу. Поэтому его полемика с Шарлем Перро — своеобразная стилизация под античный «спор древних и новых» — конкуренция аттицизма и азианизма. Глубоко закономерно, что античный кумир Буало Псевдо-Лонгин в этом противостоянии принадлежит барочно-маньеристическому и романтическому «азианизму», а не классицизму (аттицизму). Буало мог подражать своеобразной полемике Псевдо-Лонгина со сторонниками рационализации риторики и художественного творчества.

Образность Псевдо-Лонгина носит всецело романтический характер: в гениальных литературных произведениях и речах выдающихся ораторов чувства должны разливаться бурным потоком, чтобы волновать зрителей и внушать им возвышенные идеи. Великие произведения литературы он уподобляет извержению вулкана, вспышкам молнии, полноводным рекам, свету небесных светил. Вместе с тем возвышенное в искусстве для Псевдо-Лонгина — порождение великой души его творца. Бесстрастный и холодный разум не способен создать нечто великое или по достоинству оценить выдающиеся произведения искусства.

Здесь перед нами возникает один из первых радикальных примеров соединения романтической программы с ее интерпретацией в духе массовой культуры. Подобно Гердеру, описывающему достоинства Шекспира, Псевдо-Лонгин апеллирует к «чувствам» зрителей и «мощи» произведений искусства, а не к интеллектуальным характеристикам. Поэтому «возвышенное» Буало и Псевдо-Лонгина — это не относительно «либеральное» возвышенное Эдмунда Бёрка, скорее оно предвосхищает тоталитарные тенденции в культуре XX в. и риторику «консервативной революции».

Знаменательно, что в конце своего трактата Псевдо-Лонгин рисует картину «заката Европы», разложения римского общества, упадок которого, по его мнению, связан не с отсутствием демократических свобод после перехода к Империи, а с такими приметами «поздней цивилизации», как гедонизм, коррупция, праздность, меркантилизм. Когда Псевдо-Лонгин высказывает предположение о том, что упадок искусства (что в его теории равносильно отсутствию среди творцов искусства «великих душ») вызван отсутствием войн, сразу же вспоминается типичная для риторики немецкой консервативной революции дихотомия «торгаши и герои».

Как и Буало, Псевдо-Лонгин противопоставляет возвышенное и наслаждение. В то же время искусство для Псевдо-Лонгина — это «наркотик», основным критерием качества которого является «сильное возбуждение» зрителей. Поэтому «возвышенное» противоположно «низкому стилю», обыденному, просторечию

в искусстве. Вихри, молнии, пожары, ураганы, потопа Псевдо-Лонгин сравнивает с «суровым величием» Демосфена и «состоянием души» других выдающихся деятелей искусства. Таким образом, экспрессионистическая теория Псевдо-Лонгина ликвидирует все преграды, отделяющие искусство от жизни. Искусство исчезает. Остаются лишь «сильные эмоции» массы и «великие люди», их внушающие.

Вслед за Псевдо-Лонгином Буало как мантру повторяет тезис о том, что все «великие» люди и все поколения людей (образующие «традицию») едины в своем почитании «авторитетов» (Гомер, Аристотель, Платон и пр.). Речь идет о некоей гомогенной, сакральной традиции, авторитете «большинства», авторитете устоявшегося мнения. Поэтому Буало зачастую не анализирует аргументы Перро «по существу», уходит в филологию, анализирует филологические погрешности своего оппонента. Буало, по всей видимости, полагает, что Перро совершает не столько ошибку против логики, сколько моральный проступок. Для него Перро прежде всего осквернитель традиции, святотатец.

Образ мира, где все полно смысла и величия, идеальная, сакральная картина «первоначальной простоты» и последующей дегенерации, грехопадения, низвержения в скверну современности, «кастрация» благородной, мужественной древности, — это исторические представления «древних». Либеральные ценности, свобода слова, дискуссий, конкуренция различных концепций, культ счастья и наслаждений — у «новых». «Героизм» древних вступает в единоборство с гедонизмом «новых». «Древние» предвосхищают Руссо, его филиппики против цивилизации, роскоши и прогресса. По их мнению, изысканность поздней культуры делает ее пустой и бессмысленной, подлинная культура обладает суровой, благородной простотой. Неслучайно известная переводчица и сторонница «древних» Анна Дасье сравнивает дух простоты гомеровских поэм со Священным Писанием, всячески идеализируя жизнь греков того времени: «Достоверно известно, что во все времена, когда были неведомы роскошь и изнеженность, люди были добродетельнее, ибо там, где нет роскоши, господствует простота, простота порождает невинность, а невинность — мать и кормилица добродетелей» [11, с. 390].

Шарль Перро, разумеется, уделяет много внимания критике традиционалистских и консервативных представлений об искусстве, но его теорию прогресса следует, по-видимому, рассматривать как общую теорию критического мышления (в сравнении с мифологическим мышлением). Противопоставляя Платона и Лукиана как символы этих двух противоположных тенденций в античной культуре [11, с. 69], Шарль Перро предвосхищает современные полифокальные концепции, отрицающие романтический историзм и безусловное единство «стиля эпохи». Хотя теоретик и соотносит античное и современное искусство с «идеей совершенства» [11, с. 62], отдавая дань философии нормативизма, в его рассуждениях появляются и элементы культурного релятивизма. В частности, Шарль Перро (подобно своему современнику Джамбаттисте Вико) констатирует утрату в ходе исторического развития определенных качеств искусства ранних эпох. Он утверждает, что из искусства уходит «жизнь», «непосредственность», но оно становится более «интеллектуальным», «духовным». Таким образом, прогресс осуществляется путем своеобразного исторического взросления человека, от «эпохи сердца» к «веку разума». Поэтому современное искусство для Шарля Перро — интеллектуальная сфера, область «правил» и «размышлений».

Прогресс, согласно Перро, замедляет свой ход в эпоху позднего Людовика XIV, но этот «комплимент», конечно, можно понимать двояко: как окончательное обретение совершенства и как некую паузу, передышку в духовной истории, намек на эпоху безвременья [11, с. 91]. Конечно, конъюнктурные моменты теории Шарля Перро обусловлены ее нацеленностью на восхваление эпохи Людовика Великого и ее официального искусства. Прогресс в искусстве, приближение к «идее совершенства» автор объясняет открытием и применением на практике новых художественных законов. По его мнению, «живопись — искусство столь обширное и разнообразное, что только в продолжение всех прошедших веков удалось открыть все ее тайны и секреты» [11, с. 124]. Не следует, впрочем, думать, что ориентация на «правила» абсолютно чужда модернизму, и видеть в разговоре о законах искусства у Шарля Перро лишь архаические черты. Формалистическая традиция интерпретации модернизма Клементя Гринберга как раз и ориентировалась на поиск неких закономерностей в развитии европейского искусства, обусловленных постепенным открытием законов и свойств живописи как художественного медиума.

Критика античной философии и науки у Декарта и Галилея, принципы свободного и рационального исследования, которые были предложены XVII столетием, недоверие к авторитетам — вот главный исток «современности», согласно Шарлю Перро. Французский теоретик делает вынужденную оговорку о том, что в сферу рационального познания не входят вопросы религии и государственной власти (политики). Но в остальном, согласно Перро, «разум пользуется неограниченными правами» [11, с. 89]. «Похвальная свобода, — утверждает он устами одного из своих персонажей, — с которой ныне люди судят обо всем, что входит в ведение разума, — одна из тех особенностей нашего века, которыми он может всего более гордиться» [11, с. 89]. Интересно, в какой степени французский теоретик свободен от метафизических и эссенциалистских предрассудков. Так, философия рассматривается им как область литературного творчества, вид письма. В метафизике не может быть места подражанию, каждый выдающийся философ ни на кого не похож: «Вы не найдете двух великих философов, хронологически следовавших один за другим, которые исповедовали бы одно и то же учение или по крайней мере исходили бы из одних и тех же принципов», поскольку «понятие выдающегося человека и понятие копииста несовместимы» [11, с. 74].

В этом, возможно, и заключается подлинная, в высшей степени индивидуалистическая концепция творческой личности у Перро. Можно предположить, что этот индивидуализм неразрывно связан с агностицизмом, «ценностным вакуумом», отсутствием метафизических предубеждений: «Господь предоставил им рассуждать о мироздании с условием, что они никогда не разгадают его истинных движущих причин» [11, с. 74]. Этот агностицизм (или антиэссенциализм) открывает поле бесконечного исследования и экспериментирования, и его разделяли ведущие научные методологи той эпохи (Галилей). Природа непознаваема, ее конечные цели нам неизвестны, но мы способны исследовать ее отдельные аспекты в различных мыслительных и опытных экспериментах. Метафизика, согласно данной точке зрения и вполне в духе современной эпистемологической неуверенности, уподобляется литературному труду: неслучайно «Декарт дал своим самым возвышенным и глубоким размышлениям милое и мудрое название философского романа» [11, с. 74]).

Шарль Перро не только создает концепцию элитарного модернизма, аналогичную гринберговской, но и делает важные шаги в сторону современных научных подходов к изучению искусства. Он изучает «искусство как прием», внося свой вклад в «расколдовывание мира». Теории «новых» включали в себя новаторскую семиотическую методологию в области искусства. В произведении они видели не «жизнь», «чувства» и «величие души», а «приемы» и «спецэффекты», «механизмы опосредования» и «знаки». Шарль Перро стоял у истоков современной теории искусства, предвосхищая Виктора Шкловского и русских формалистов, Ханса Роберта Яусса, Антуана Компаньона, конфликтные (диалогические) семиотические теории. Кроме того, Перро оказывается провозвестником институциональных и прагматических теорий искусства. Он интерпретирует концепцию античности сторонников Буало как современную маркетинговую стратегию, актуальный культурный бренд, обеспечивающий бесперебойную торговлю антиками и другие культурные и экономические предпочтения.

Важно, что Шарль Перро говорит об искусстве в терминах концепции, новизны, формы, независимой от «природы», «нормы» и идеологического содержания. Разложение «метафизики» (всех «объясняющих» мир отвлеченных норм и принципов) оказывается оборотной стороной современности и модернистского искусства в понимании Перро. Аналогичные шаги в этом же направлении будут сделаны в искусстве рококо. Французский теоретик конструирует одну из первых моделей-оппозиций «античность — современность», по образцу которой в дальнейшем будет выстраиваться оппозиция «классика — модернизм». Он остро чувствовал конъюнктурные, институциональные и политические аспекты восприятия искусства. Мифологизация искусства прошлого была неразрывно связана для него с вопросами художественного рынка, культурного и политического престижа [11, с. 61, 115, 136, 138, 118–9, 203]. Речь шла о создании нового рационалистического пространства «деконструкции» стереотипных оценок и механизмов интеллектуальной коррупции.

Шарля Перро интересует как раз процесс нейтрализации и дискредитации властных и сакральных дискурсов путем их контаминации, смешения с низкими и профанными. Принципиальным моментом в «споре о древних и новых» является характер аргументации, «светский», иронический, ориентирующийся на естественные науки у Шарля Перро и апеллирующий к «освященной веками традиции» у Никола Буало. Концепция Перро «шизофренична», иронична, она в каком-то смысле предвосхищает «разорванное сознание» в «Племяннике Рамо», но опять-таки интерпретируя эту ситуацию как достижение определенной степени свободы от груза традиций и авторитетов.

В свою очередь, сочинения Буало и его последователей представляют собой ранний аналог сурового «дорического мира» Готфрида Бенна. Эта линия идет через Вико, Руссо, Гердера и немецкий романтизм к «консервативной революции» и консервативным реконструкциям классики в XX в. (Томас Элиот). Диалог «древних» и «новых» — это спор Просвещения и анти-Просвещения, модернистской романтики и романтического примитивизма, научного и интуитивистского подходов к действительности. Квазисакральное единство искусства и власти, художественного эффекта и авторитаризма, с одной стороны, и ироническая деконструкция репрессивных кодов — с другой, — такова обозначенная в этом диспуте альтерна-

тива. Представления Буало об искусстве сейчас принадлежат уже сфере массовой культуры, некритически использующей различные «наркотические» художественные средства возбуждения толпы.

Изобрел ли сказочник Шарль Перро модернизм? Он отстаивал принципы искусства, непонятного большинству, непохожего на произведения предшественников, искусства рефлексии, а не чувства; искусства «нового», «современного» и «рационального». Но модернизм не всегда основывался на культе прогресса [9, с. 78–91]. Зачастую он опирался на теории реституции, убежденность в необходимости возвращения к мифологическому прошлому. Таков случай Буало. Когда Жак-Луи Давид в конце XVIII столетия возрождает «настоящее», «великое», «героическое» и «священное» в противовес галантной изощренности рококо, он, несомненно, выступает «на стороне» Никола Буало против Шарля Перро, будучи модернистом [9, с. 54, 61–2]. Когда Сезанн с его очень сложными отношениями с архаикой, классицизмом и сакральной традицией пытается реформировать импрессионизм (этот аналог рококо в XIX в.), он также становится сторонником «древних» и продолжателем их дела [9, с. 69, 148]. Но вот Эдуард Мане, основоположник модернизма, согласно наиболее распространенным эволюционным теориям [25], уже принадлежит к иной линии развития, линии Шарля Перро. Таким образом, и Перро, и Буало представляют различные версии модернистской парадигмы.

Увлечение архаикой — важная часть модернизма. У сторонников «древних» появляется мечта о «добрых дикарях», каковыми и видятся с этой точки зрения персонажи Гомера. Ретроспективная утопия «древних» предвосхищает не только просветительский романтизм, но и дальнейшие формы романтизации «простого», «трудового» человека, человека другой культуры, расы, социального положения. Этой утопии отдали дань многие авангардисты. В рамках «спора о древних и новых» рождается главная мифологема современного искусства — оппозиция «странной», «чужой» древности и не менее странной, иногда «враждебной» человеку «новой» эпохи. Этот разлом, ситуация двоемирия, и есть ситуация модернизма.

Литература

1. Jauf, Hans Robert. “Ursprung und Bedeutung der Fortschrittsidee in der ‘Querelle des Anciens et des Modernes’”. In *Die Philosophie und die Frage nach dem Fortschritt*, Hrsg. von Helmut Kuhn und Franz Wiedmann, 51–72. München: A. Pustet, 1964.
2. Fumaroli, Marc. “Les Abeilles et les Araignées”. In *La Querelle des Anciens et des Modernes, 17^e — 18^e siècles*, édition établie et annotée par Anne-Marie Lecoq, 7–218. Paris: Gallimard, 2001.
3. DeJean, Joan. *Ancients against Moderns: Culture Wars and the Making of a Fin de Siècle*. Chicago: University of Chicago Press, 1997.
4. Rigault, Hippolyte. *Histoire de la querelle des anciens et des modernes*. 1856. Reprint, Boston: Adamant Media Corporation, 2007. (Elibron Classics).
5. Мань, Поль, де. *Слепота и прозрение: статьи о риторике современной критики*. Пер. Е. Малышкин, общ. ред. Н. Савченкова. СПб.: Гуманитарная академия, 2002.
6. Хабермас, Юрген. *Философский дискурс о модерне*. Пер. М. Беляева, К. Костина, Е. Петренко, И. Розанова и др., науч. ред. и авт. послесл. Е. Петренко. М.: Весь мир, 2003.
7. Greenberg, Clement. “Modernist Painting”. In Greenberg, Clement. *The Collected Essays and Criticism*, ed. by John O’Brain, 85–93. 4 vols. Chicago; London: The University of Chicago Press, 1995, vol. 4: *Modernism with a Vengeance, 1957–1969*.
8. Рыков, Анатолий. “Клемент Гринберг и американская теория современного искусства 1960-х годов”. *Искусствознание*, no. 1–2 (2007): 538–63.

9. Рыков, Анатолий. *Политика авангарда*. М.: Новое литературное обозрение, 2019. (Очерки визуальности).
10. Бюргер, Петер. *Теория авангарда*. Пер. Сергей Ташкенов. М.: V-A-C press, 2014.
11. *Спор о древних и новых*. Сост. и вступит. ст. Владимир Бахмутский, коммент. Владимир Бахмутский и Наум Наумов, пер. Наум Наумов. М.: Искусство, 1985. (История эстетики в памятниках и документах).
12. Шефтсбери, Антони Эшли Купер. *Эстетические опыты*. Сост., пер., вступит. ст. А. Михайлов. М.: Искусство, 1975. (История эстетики в памятниках и документах).
13. Batchelor, David, Paul Wood, and Briony Fer. *Realism, Rationalism, Surrealism. Art Between the Wars*. New Haven; London: Yale University Press, 1993.
14. Мейер-Грефе, Юлиус. *Импрессионисты*. Пер. Г.Звонкина, ред. М.Сергеев. М.: Проблемы эстетики, 1913.
15. Рыков, Анатолий. “Алессандро Маньяско и теория модернизма Теодора Адорно”. *Manuskript* 13, вып. 2 (2020): 208–12. <https://doi.org/10.30853/manuskript.2020.2.39>.
16. Cronk, Nicholas. *The Classical Sublime: French Neoclassicism and the Language of Literature*. Charlottesville: Rockwood Press, 2002.
17. Gilby, Emma. *Sublime Words: Early Modern French Literature*. New York: Routledge, 2006. (Legenda Main Series).
18. Lewis, Philip. “L’ Anti-sublime, ou la rhétorique du progress”. In *Rhétoriques Fin de Siècle*, ed. Mary Shaw, François Cornillat, 117–45. Paris: Christian Bourgois, 1992.
19. Litman, Théodore. *Le Sublime en France (1660–1714)*. Paris: Nizet, 1971.
20. Kerslake, Lawrence Carl. *Essays on the Sublime: Analyses of French Writings on the Sublime from Boileau to La Harpe*. Berne: Peter Lang, 2000.
21. Лиотар, Жан-Франсуа. “Возвышенное и авангард”. Пер. В.Мазин. В изд. Лаборатория метафизических исследований при философском факультете Санкт-Петербургского государственного университета. *Метафизические исследования*, 233–6. СПб.: Алетейя, 1997, вып. 4: Культура.
22. Пленков, Олег. *Триумф мифа над разумом (немецкая история и катастрофа 1933 года)*. СПб.: Владимир Даль, 2011.
23. Бёрк, Эдмунд. *Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного*. Пер. Е.Лагутина, общ. ред., вступит. ст. и коммент. Б.Мееровский. М.: Искусство, 1979. (История эстетики в памятниках и документах).
24. Псевдо-Лонгин. *О возвышенном*. Пер., статьи и примеч. Наталья Чистякова. М.; Л.: Наука, 1966. (Литературные памятники).
25. Rykov, Anatoly. “Absent Look. Edouard Manet and Timothy Clark’s Theory of Modernism”. *Vestnik of Saint Petersburg University. Arts* 10, no. 2 (2020): 266–73. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2020.205>.

Статья поступила в редакцию 22 июля 2020 г.;
рекомендована к печати 2 декабря 2021 г.

Контактная информация:

Рыков Анатолий Владимирович — д-р филос. наук, канд. искусствоведения, проф.;
anatoliy.rikov.78@mail.ru

The Quarrel of the Ancients and the Moderns and the Theory of Modernism

A. V. Rykov

St Petersburg State University,
7–9, Universitetskaya nab., St Petersburg, 199034, Russian Federation

For citation: Rykov, Anatoly. “The Quarrel of the Ancients and the Moderns and the Theory of Modernism”. *Vestnik of Saint Petersburg University. Arts* 12, no. 1 (2022): 147–163. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2022.107> (In Russian)

This paper considers issues of convergence of classical and modernist art theories on the example of the so-called Quarrel of the Ancients and the Moderns at the turn of the seventeenth

and eighteenth centuries. The works of the main participants in this debate, Charles Perrault and Nicolas Boileau, are examined in the context of the theory of modernism and questions of the origin of modernist art. The aggravation of the contradictions between the two versions of the theory of classicism and, more broadly, the two concepts of modernity, led to the formation of new views on the nature of art in the era of late Louis XIV. The leader of the “Moderns,” Charles Perrault, became the founder of the rationalistic and scientific theories of modernism, gravitating towards aestheticism, formalism, and semiotics of art. In this article, his theories are explored in connection with the modernist formalist discourse and theoretical work of Clement Greenberg. In addition, Charles Perrault’s theory of art is placed in the space of the theory of “aesthetic modernism” (aesthetic movement) and the theory of “art for art’s sake.” Particular attention is paid to the comparative characteristics of the texts of Charles Perrault, Oscar Wilde, and Julius Meier-Graefe. In turn, the works of the chief theoretician of the “ancients,” Nicolas Boileau, are studied in the context of ideas of the “conservative revolution.” From this perspective, the interpretation of the category of the sublime by Pseudo-Longinus, Boileau, and representatives of romantic culture is assessed. The author concludes that Nicola Boileau and Charles Perrault represent different equal branches of modernist discourse. At the same time, Charles Perrault managed not only to anticipate certain phenomena of the culture of modernism in his texts, but also to take important steps towards the contemporary scientific theory of art.

Keywords: Quarrel of the Ancients and the Moderns, art theory, modernism, Charles Perrault, Nicolas Boileau, Clement Greenberg, Oscar Wilde, conservative revolution.

References

1. Jauß, Hans Robert. “Ursprung und Bedeutung der Fortschrittsidee in der ‘Querelle des Anciens et des Modernes’”. In *Die Philosophie und die Frage nach dem Fortschritt*, Hrsg. von Helmut Kuhn und Franz Wiedmann, 51–72. München: A. Pustet, 1964.
2. Fumaroli, Marc. “Les Abeilles et les Araignées”. In *La Querelle des Anciens et des Modernes, 17^e — 18^e siècles*, édition établie et annotée par Anne-Marie Lecoq, 7–218. Paris: Gallimard, 2001.
3. DeJean, Joan. *Ancients against Moderns: Culture Wars and the Making of a Fin de Siècle*. Chicago: University of Chicago Press, 1997.
4. Rigault, Hippolyte. *Histoire de la querelle des anciens et des modernes*. 1856. Reprint, Boston: Adamant Media Corporation, 2007. (Elibron Classics).
5. Man, Paul, de. *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. Rus. ed. Transl. by E. Malyshkin, general ed. by N. Savchenkova. St Petersburg: Gumanitarnaiia akademiia Publ., 2002. (In Russian)
6. Habermas, Jürgen. *The Philosophical Discourse of Modernity*. Rus. ed. Transl. by M. Beliaeva, K. Kostina, E. Petrenko, I. Rozanova et al., science ed. and afterword by E. Petrenko. Moscow: Ves’ Mir Publ., 2003. (In Russian)
7. Greenberg, Clement. “Modernist Painting”. In Greenberg, Clement. *The Collected Essays and Criticism*, ed. by John O’Brain, 85–93. 4 vols. Chicago; London: The University of Chicago Press, 1995, vol. 4: *Modernism with a Vengeance, 1957–1969*.
8. Rykov, Anatoly. “Clement Greenberg and American Theory of Contemporary Art in the 1960s”. *Iskusstvoznanie*, no. 1–2 (2007): 538–63. (In Russian)
9. Rykov, Anatoly. *Politics of Avant-Garde*. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2019. (Ocherki vizual’nosti). (In Russian)
10. Bürger, Peter. *Theory of Avant-Garde*. Rus. ed. Transl. by Sergei Tashkenov. Moscow: V-A-C press, 2014. (In Russian)
11. *Quarrel of the Ancients and the Moderns*. Comp. and introd. article by Vladimir Bakhmutskii, comment. by Vladimir Bakhmutskii and Naum Naumov, transl. by Naum Naumov. Moscow: Iskusstvo Publ., 1985. (Istoriia estetiki v pamiatnikakh i dokumentakh). (In Russian)
12. Shaftesbury, Anthony Ashley Cooper. *Aesthetic Etudes*. Rus. ed. Comp., transl., introd. article by A. Mikhailov. Moscow: Iskusstvo Publ., 1975. (Istoriia estetiki v pamiatnikakh i dokumentakh). (In Russian)

13. Batchelor, David, Paul Wood, and Briony Fer. *Realism, Rationalism, Surrealism. Art Between the Wars*. New Haven; London: Yale University Press, 1993.
14. Meier-Graefe, Julius. *Impressionists*. Rus. ed. Transl. by G. Zvonkina, ed. by M. Sergeev. Moscow: Problemy estetiki Publ., 1913. (In Russian)
15. Rykov, Anatoly. "Alessandro Mangnasco and T. Adorno's Theory of Modernism". *Manuskript* 13, iss. 2 (2020): 208–12.
16. Cronk, Nicholas. *The Classical Sublime: French Neoclassicism and the Language of Literature*. Charlottesville: Rockwood Press, 2002.
17. Gilby, Emma. *Sublime Words: Early Modern French Literature*. New York: Routledge, 2006. (Legenda Main Series).
18. Lewis, Philip. "L' Anti-sublime, ou la rhétorique du progress". In *Rhétoriques Fin de Siècle*, ed. Mary Shaw, François Cornillat, 117–45. Paris: Christian Bourgois, 1992.
19. Litman, Théodore. *Le Sublime en France (1660–1714)*. Paris: Nizet, 1971.
20. Kerslake, Lawrence Carl. *Essays on the Sublime: Analyses of French Writings on the Sublime from Boileau to La Harpe*. Berne: Peter Lang, 2000.
21. Lyotard, Jean-François. "The Sublime and the Avant-Garde". Rus. ed. Transl. by V. Mazin. In *Laboratoriia metafizicheskikh issledovaniï pri filosofskom fakul'tete Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta. Metafizicheskie issledovaniia*, 233–6. St Petersburg: Aleteia Publ., 1997, iss. 4: Kul'tura. (In Russian)
22. Plenkov, Oleg. *The Triumph of Myth over Reason (German History and the 1933 Catastrophe)*. St Petersburg: Vladimir Dal' Publ., 2011. (In Russian)
23. Burke, Edmund. *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*. Rus. ed. Transl. by E. Lagutina, general. ed., introd. article and comment. by B. Meerovskii. Moscow: Iskusstvo Publ., 1979. (Istoriia estetiki v pamiatnikakh i dokumentakh). (In Russian)
24. Psevdo-Longin. *On the Sublime*. Rus. ed. Transl., articles and comment. by Natal'ia Chistiakova. Moscow; Leningrad: Nauka Publ., 1966. (Literaturnye pamiatniki). (In Russian)
25. Rykov, Anatoly. "Absent Look. Edouard Manet and Timothy Clark's Theory of Modernism". *Vestnik of Saint Petersburg University. Arts* 10, no. 2 (2020): 266–73. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2020.205>.

Received: July 22, 2020

Accepted: December 2, 2021

Author's information:

Anatoly V. Rykov — Dr. Habil. in Philosophy, PhD in Art History, Professor;
 anatoliy.rikov.78@mail.ru