

МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ

УДК 7.034.5

А. В. Рыков

**ВОКРУГ ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ:
МОДЕРНИЗМ, ТЕРРОР, ГРЕЗЫ И МЕТАИСТОРИЯ**

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

Статья посвящена проблемам рецепции творчества Леонардо да Винчи в эпоху модернизма. Автор исследует (ре)конструкцию поэтики Леонардо в теории и искусстве авангарда. Особое внимание уделяется теоретическим вопросам кубизма, личным мифологиям Пикассо и Дюшана, работам Уолтера Патера, Дмитрия Мережковского и Алексея Лосева. Метаисторические интерпретации творчества Леонардо в академическом искусствознании (Франкастель, Арган, Шастель, Гомбрих) рассматриваются в контексте модернистской риторической традиции. Автор изучает различные формы апроприации искусства Леонардо модернистским дискурсом от Ницше до Адорно, фокусируясь на ключевых метафорах авангардистской теории. Анализ категорий модернистской эстетики (концептов соблазна, ауры, террора, природы, неопределенности, бессознательного, чистого зрения, отчуждения, искусственности) позволяет пролить новый свет на трансформацию образа Леонардо в современную эпоху. Библиогр. 24 назв.

Ключевые слова: Леонардо да Винчи, проблемы рецепции, модернизм, Марсель Дюшан, Пикассо, кубизм.

AROUND LEONARDO DA VINCI: MODERNISM, TERROR, DREAMS AND METAHISTORY

A. V. Rykov

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

The paper concerns the issues of reception of Leonardo's art in Modernist culture. The author investigates the (re)construction of Leonardo's poetics in avant-garde art and theory. Special attention is paid to the theoretical issues of Cubism, Picasso's and Duchamp's personal mythologies, the writings of Walter Pater, Dmitry Merezhkovsky and Alexey Losev. Metahistorical interpretations of Leonardo's art in the academic art history (Francastel, Argan, Chastel, Gombrich) are considered in the context of Modernist rhetoric tradition. The author examines different ways of appropriation of Leonardo's art by the Modernist discourse from Nietzsche to Adorno, focusing on the main metaphors of avant-garde theory. Analysis of categories of Modernist aesthetics (concepts of seduction, aura, terror, uncertainty, nature, unconscious, pure vision, alienation, artificiality) enables to shed the new light on the transformation of Leonardo's image in the Modern époque. Refs 24.

Keywords: Leonardo da Vinci, issues of reception, Modernism, Marcel Duchamp, Picasso, Cubism.

В XIX–XX вв. творчество Леонардо да Винчи стало излюбленным объектом мифологизации со стороны литераторов, искусствоведов, живописцев, создавших новый, авангардистский образ великого флорентинца — по сути, образ актуаль-

ного художника эпохи авангарда. Апроприации творчества Леонардо необозримы, тем более что внеидеологических, «объективных» и «непосредственных» прочтений художественного творчества не существует вовсе. В интересующих нас случаях речь шла о фабрикации нового культурного продукта в соответствии с дискурсивными законами «современного искусства». Исследование риторической логики подобного производства позволяет пролить свет на происхождение многих искусствоведческих и философских концепций.

Каким видели Леонардо модернисты? Для них его искусство было связано с кризисом рационализма/антропоцентризма, освобождением от более или менее жестких метафизических систем мышления, открытием принципа неопределенности, концептуализации бессознательного, феминного, природного, иррационального. Исследуя «слепые пятна» познания, границы интеллектуального постижения реальности, Леонардо стал первым исследователем-рационалистом, для которого мир стал загадкой. Леонардо открыл ящик Пандоры «современности» со всеми «пороками» и «завоеваниями» модернизма — от «греха гордыни» и «проклятия интеллектуализма» до эстетизма, дендизма и имморализма. Он изобретает чистое зрение/познание, мир, лишенный второго измерения.

Вспомним известное фантазийное описание «Моны Лизы» Уолтера Пейтера:

Все мысли, весь опыт мира врезались в эти черты, придав утонченную выразительность внешней форме: тут животность Греции, сладострастие Рима, мистицизм Средневековья с его церковным честолюбием и романтической любовью, возвращение языческого мира, грехи Борджиа. Она древнее скал, ее окружающих; подобно вампиру, она много раз умирала, и ей ведомы тайны могилы; она ныряла в глубокие моря, и ее окружает полумрак отошедшего дня; она торговалась с купцами Востока за редкостные ткани; Ледой она была, матерью Елены Троянской; святой Анной она была, матерью Марии; все это для нее было как звуки лиры и флейты, все это живет в утонченности ее меняющихся линий, в мягких тонах ее рук и вежд [1, с. 214–217].

Демонический образ Моны Лизы у Пейтера — это символ Вечности, Истории или Человечества, отсылающий к категориям в высшей степени абстрактным и в то же время основополагающим для рожденного в эпоху Великой французской революции «современного мышления».

Представление о бесконечной жизни, сливающей десять тысяч опытов, — продолжает Пейтер, — очень древняя идея; в современной же философии идея человечества вобрала в себя все виды мысли и жизни. И, конечно, «Мона Лиза» может считаться воплощением древней мечты и символом современной идеи [1, с. 217].

Как олицетворение бесконечного разнообразия исторического опыта, не соразмерного жизненному пути отдельного человека, «Мона Лиза» в интерпретации Пейтера становится модернистским конструктом Иного, нечеловеческого, непостижимого [2; 3; 4; 5], т. е. идеальным средством интеллектуального террора по отношению к обывателю.

Возникший в воображении Пейтера образ может вызвать в памяти известные строки А. Ф. Лосева, посвященные, по выражению последнего, «бесовской улыбочке» Джоконды:

Это не улыбка, но хищная физиономия с холодными глазами и с отчетливым знанием беспомощности той жертвы, которой Джоконда хочет овладеть и в которой кроме

слабости она рассчитывает еще на бессилие перед овладевшим ею скверным чувством [6, с. 439].

Таким образом, русский философ-неоплатоник, подобно основателю британского эстетизма, увидел в Моне Лизе вампира, поддавшись искушению романтической/модернистской трактовки этого произведения. По мнению А. Ф. Лосева, «Мона Лиза» выходит «далеко за пределы Ренессанса»: «модернизация» шедевра Леонардо в данной интерпретации носит вполне осознанный характер.

В романе Д. С. Мережковского «Воскресшие боги (Леонардо да Винчи)» в демоническом амплуа выступает уже сам художник. В эстетизме/символизме культ искусства требует человеческих жертвоприношений. Создание бессмертной «Моны Лизы» означает гибель для реальной Джоконды: стать бессмертной она может, лишь умерев. Так «жизнь» и «искусство» меняются местами. По мере того как художник «умерщвляет живую прелесть Моны Лизы, вызванный им призрачный образ ее на полотне картины становился все живее, все действительнее» [7, с. 442].

Оппозиция искусство/жизнь — ключевая для модернизма. Солидаризируясь с представлениями об искусстве эпохи эстетизма/символизма, Теодор Адорно отмечает:

Даже от внешне самых нейтральных объектов, которые искусство стремилось увековечить как прекрасные, исходит — словно они страшатся за жизнь, которая покинет их в результате такого увековечения, — что-то жесткое, не поддающееся ассимиляции, отвратительное [8, с. 77].

От них исходит «мрачное сияние». Родство красоты и смерти, по мысли Адорно, основано на идее чистой формы, в которой замирают все страсти, умирают противоречия внеэстетической действительности:

Прекрасное не только говорит как вагнеровская валькирия с Зигмундом, представшая перед ним как посланник смерти, оно в самом себе, как процесс, уподобляется смерти [8, с. 80].

Следовательно, «инфернальный» образ сверхчеловека в авангардистскую эпоху включает в себя и свою «деконструкцию», «снятие». Мона Лиза не столько «сверхчеловек» (это определение соответствует, скорее, миру творений Микеланджело), сколько олицетворение некой стихии — Природы, Истории, Иррационального. Она может рассматриваться и как воплощение демонической стороны искусства, жертва (и Альтер эго) «интеллектуального вампиризма» художника. При этом «тайна бытия», которая смотрит на нас глазами Моны Лизы, оказывается неравной, несоразмерной и неподконтрольной человеку. Искусство Леонардо в восприятии модернистов находится по ту сторону «человеческого, слишком человеческого» и реконструируется согласно ницшеанским стереотипам.

В основе искусства флорентийского мастера лежит категория соблазна. Эстетика Леонардо — это эстетика/эротика/экзотика, эстетика/косметика. Конструктор и имиджмейкер, он угадывает и исполняет желания, развлекает, завлекает, обманывает, соблазняет. Это феминная эстетика, медитативная косметология, культивирующая поэтическую неопределенность, скрытность, пассивность и мечтательность. Жизнь для Леонардо — «эстетический феномен» и пиар, искусство — риторика и спецэффекты. «И мир опять предстанет странным, / закутанным в цветной

туман» (А. Блок). Леонардо любит и ценит редкое, странное, экзотическое. Этому служит и изобретенный художником романтический спецэффект — сфумато. Характерна легенда о путешествии художника на Восток, неевропейские коннотации его творчества и имиджа.

«Идеальное» у Леонардо субъективируется и переносится в психическую сферу. Художник создает виртуальное пространство удовлетворения желаний («Фигура, столь странным образом выросшая из воды, воплощает тысячелетнее желание людей» [1, с. 214]). Видение у Леонардо означает воспоминание, временную перспективу, богатство и детальность детского восприятия: «Мы можем проследить, как этот образ с детства вырисовывается в его мечтах» [1, с. 213]. Искусство флорентийского живописца предполагает возвращение к некоей изначальной гармонии, покою. Это своего рода смерть, нирвана, лишенное религиозных коннотаций и надежды на спасение инобытие.

В этом отношении размышления Фрейда об Эросе и Танатосе в работе «По ту стороны принципа удовольствия» созвучны философии Леонардо, неслучайно творчество последнего было избрано венским ученым в качестве предмета анализа в известном исследовании. Бессознательное в системе Леонардо может быть интерпретировано в контексте «эстетики катастрофизма», легко адаптируемой к модернистской шкале понятий. Гармония в его искусстве — замедленный ритм, пауза между катастрофами, наркотический транс, загадка без разгадки. Неумолимо движение времени, стихий, желание перемен:

Смотри же, надежда и желание водвориться на свою родину и вернуться в первое свое состояние уподобляется бабочке в отношении света, и человек, который всегда с непрекращающимся желанием, полный ликования, ожидает новой весны, всегда нового лета и всегда новых месяцев и новых годов — причем кажется ему, будто желанные предметы слишком медлят прийти, — не замечает, что собственного желает разрушения! А желание это есть квинтэссенция, дух стихий, который, оказываясь заточенным душой человеческого тела, всегда стремится вернуться к пославшему его [9, с. 208–209].

Эти слова Леонардо дали повод Э. Панофскому назвать философию художника антитезой неоплатонизму [10, с. 303–304]. Трансгрессия, постоянное смещение, децентрация: жизнь и смерть одинаково нереальны для Леонардо, существует лишь «бессознательное» одушевленной материи, нюансы, переходы и полутона.

В мертвой вещи остается бессознательная жизнь <...> Тело <...> непрерывно умирает и непрерывно рождается вновь. <...> Любая вещь происходит из любой вещи, и любая вещь становится любой вещью, и любая вещь возвращается в любую вещь, ибо то, что есть в стихиях, сделано из этих стихий [9, с. 208, 210].

Андре Шастель строит свою интерпретацию творчества Леонардо на основе речи Пифагора в «Метаморфозах» Овидия:

Так: изменяется все, но не гибнет ничто и, блуждая, / Входит туда и сюда; тела занимает любые / Дух; из животных он тел переходит в людские, из наших / Снова в животных, а сам — во веки веков не исчезнет. / Словно податливый воск, что в новые лепится формы, / Не пребывает одним, не имеет единого вида, / Но остается собой, — так точно душа, оставаясь / Тою же, — так я учу, — переходит в различные плоти» (XV, 165–172, пер. С. Шервинского).

В записях художника Шастель находит скрытые цитаты из этой длинной речи (небольшой фрагмент которой мы привели), в частности упоминание о «дважды похищенной» Елене Троянской [11, с. 413–415].

В искусстве XX века возникло множество форм эксплуатации наследия Леонардо. В этой связи можно вспомнить «Портрет Амбруаза Воллара» Пикассо (из собрания ГМИИ им. А. С. Пушкина в Москве), входящий в исполненную испанским мастером в 1910 году серию портретов арт-дилеров. Осмелимся предположить, что наряду с портретами позднего Рембрандта «Мона Лиза», как один из архетипов европейской портретной живописи, стала ключевым объектом деконструкции в этой серии работ, относящихся к аналитическому периоду кубизма.

Подобно романтизму и импрессионизму, кубизм был основан на тематизации категории неясного. В теории анархизма к данной проблематике (в рамках критики позитивизма) обращается Жорж Сорель в своих «Размышлениях о насилии»:

Простое логическое рассуждение здесь бессильно потому, что сущностью искусства является загадка, нюансы, неопределенность; чем правильнее выстроено рассуждение, тем более способно оно уничтожить все достоинства шедевра, низводя его до уровня заурядного академического продукта [12, с. 144].

Рассмотрение трех «наиболее выдающихся», с точки зрения Сореля, проявлений человеческого духа — философии, религии и искусства — позволяет французскому мыслителю прийти к выводу, что

во всяком сложном целом надо отличать ясную область от области темной и что эта последняя, может быть, и есть самая важная. Люди посредственные заблуждаются, полагая, что с распространением просвещения она должна исчезнуть и что все в конце концов опустится на уровень «мелкой науки». Это заблуждение особенно оскорбляет искусство и, в частности, современную живопись, которая все более выражает сочетания таких оттенков, на какие раньше не стали бы обращать внимания ввиду их изменчивости, а значит, и трудности их словесного выражения [12, с. 144–145].

В культуре XX века категория неясного может иметь и политические коннотации, столь часто возникающие, к примеру, в связи с интерпретацией кубистической живописи [13]. Своеобразие аналитического кубизма заключается в интеллектуализации анархической концепции действительности, анархического принципа неустойчивого равновесия. Вместо размытых границ между сознанием и физическим миром, характерных для салонного кубизма, культа «спонтанного» восприятия действительности и энергетического слияния с ней, созвучного националистической коллективистской идеологии, Пикассо акцентирует элементы опосредования, проблематичности коммуникации, а также научные, рациональные аспекты опыта.

В европейской живописной традиции история концептуализации неясного начинается с Леонардо да Винчи. Итальянский художник проблематизирует ренессансную концепцию искусства как моделирования действительности (концепцию, являвшуюся неотъемлемой частью его собственного арсенала стратегий) и, обозначая границы рационального познания, по сути открывает следующий этап в развитии европейской художественной культуры — эпоху Нового времени.

В определенной мере Пикассо возвращается к ренессансному интеллектуализму, принципу конструирования действительности после долгого господства в искусстве сенсуалистических и импрессионистических версий «потока сознания»

или «потока впечатлений». Подобно Леонардо, Пикассо подчеркивает исследовательскую, экспериментальную, «лабораторную» природу своего искусства. Художник изучает законы визуального восприятия или, вернее, логику построения различных языков описания действительности. «Реальность» релятивизируется, препарирована с помощью различного когнитивного инструментария, становится подвижной и подвластной человеческому интеллекту.

При этом новое чувство безграничных возможностей субъекта, ощущение бесконечно изменчивого и подвижного воздушно-ментального поля, реагирующего на тончайшие флуктуации нашего сознания и как бы конструирующего мир заново, рождается одновременно с радикальными сомнениями в возможности познания действительности, инфляцией или девальвацией форм, которыми оперирует художник. Если творчество Леонардо обозначает высшую точку в развитии ренессансной демиургии и одновременно ее закат, связанный с появлением экстремистской концепции всепоглощающей природы (бессознательного) у флорентийского мастера, то аналитический кубизм, в свою очередь, символизирует уже «кризис» той новоевропейской тенденции «растворения в реальности», у истоков которой стоял Леонардо. С кубизмом рождается «новая демиургия», новый «магический» или «конструктивистский» метод в искусстве.

Среди великих художников XX века никто не был так близок к «мифу Леонардо» и никто так не страдал от «комплекса Леонардо», как Марсель Дюшан. Французский художник, находившийся в интеллектуальной оппозиции к «искусству ретины», включая самые радикальные направления авангарда, обращается к поэтике Леонардо в поисках некоей альтернативы магистральному направлению европейской живописи. Его привлекают интеллектуализм Леонардо, чувство дистанции по отношению к живописи, энигматизм и ирония флорентийского художника. Исследовательское любопытство в искусстве титана Возрождения трактуется Дюшаном как вуайеризм.

Леонардо изобретает «оптику» и сциентистский миф, пришедший на смену магической философии Ренессанса. Автономизация оптического начала у Леонардо открывает пути к реформе Караваджо. «Ирония безразличия» Леонардо связана с деонтологизацией понятия образа, воспринятого в оптическом «отчужденном» режиме. Ценностный компонент существенно девальвируется в искусстве флорентинца, статичный мир ценностей Культуры и Истории уступает место свободе интеллектуального поиска, кодифицированный текст — экивокам визуальной сферы.

Франкастель справедливо отмечает, что фантазию Леонардо неизменно питает платоновский миф о пещере: для великого флорентинца «живопись, при всем своем могуществе, принадлежит миру двусмысленности и незавершенности» [14, с. 290]. Вместе с тем, подчеркивая асоциальный, субъективистский и «индивидуалистический» характер «знаковых игр» в его живописи, французский историк искусства по сути отказывает искусству Леонардо в метаисторическом значении. Художник не подвергает пересмотру концепцию образа, сформулированную Мазолино и Мазаччо, не порывает с «системой» кватроченто: «Идет расширение, углубление изобразительной традиции, но не введение нового порядка — формального или сущностного» [14, с. 288].

От Одилона Редона до Макса Эрнста модернисты знали и ценили «своего» Леонардо — первооткрывателя подвижности и двойственности образов, создате-

ля виртуального пространства. Образ становится «процессом», потоком образов, игрой постоянных трансформаций [15, p. 61]. В искусство у Леонардо властно вторгается категория времени — именно это сближает его с кубизмом. Он словно превосхищает постмодернистское рассеяние образа, его временную двойственность, механизм различАния (differAnce) у Деррида. Образ сопрягается с категориями пустоты, ничто, машины интерпретации искусства Леонардо работают вхолостую вокруг этих «буддийских» коннотаций.

«Неясными предметами, — утверждает Леонардо, — ум побуждается к новым изобретениям:

Я не премину поместить среди этих наставлений новоизобретенный способ рассматривания; хоть он и может показаться ничтожным и почти что смехотворным, тем не менее он весьма полезен, чтобы побудить ум к разнообразным изобретениям. Это бывает, если ты рассматриваешь стены, запачканные разными пятнами, или камни из разной смеси. Если тебе нужно изобрести какую-нибудь местность, ты сможешь там увидеть подобие различных пейзажей <...> кроме того, ты можешь там увидеть разные битвы, быстрые движения странных фигур, выражения лиц, одежды и бесконечно много таких вещей, которые ты сможешь свести к цельной и хорошей форме; с подобными стенами и смесями происходит то же самое, что и со звоном колокола, — в его ударах ты найдешь любое имя или слово, какое ты себе вообразишь [9, с. 80, 79].

«Подвижные образы» Леонардо привлекали Дюшана, исследователя оптических иллюзий и сексуальных метафор. Автора «Моны Лизы с усами» интересовала гендерная неопределенность персонажей Леонардо, андрогинность его творчества. Главное произведение позднего Дюшана «Дано: 1. Водопад. 2. Светящийся газ» напрямую отсылает к наследию флорентийского художника. «Машинная» трактовка любви/религии в «Большом стекле» Дюшана подрывает один из центральных мифов европейской культуры, заставляя вспомнить конфликт Леонардо с неоплатонизмом.

Метаисторические интерпретации искусства Леонардо строились вокруг воображаемого прорыва художника во внеидеологическую сферу. «Смешение жанров», соединение опытного и теоретического в его научных и художественных поисках, по мнению Юбера Дамиша, «позволяет преодолеть пути магическо-поэтической ренессансной концепции природы» [16, с. 251]. Леонардо снимает «табу на бесконечность», выявляя противоречия живописной системы кватроченто. Дж. К. Арган отмечает, что Леонардо отвергает синтез церковных и светских идеологий, неоплатонических и богословских систем, представленный, в частности, в искусстве Рафаэля:

Опыт, почерпнутый в действительности, должен быть непосредственным, не замутненным каким-либо априорным знанием — мудростью Писания, логикой философских систем, «совершенством» античности [17, с. 330].

Леонардо подверг критике идею подражания искусству прошлого — основу академизма:

Я говорю живописцам, что никогда никто не должен подражать манере другого, потому что он будет называться внуком, а не сыном природы в отношении искусства. Ведь если природные вещи существуют в столь великом изобилии, то скорее хочется и следует прибегнуть к ней, чем к мастерам, которые научились у нее [9, с. 57].

Аналогичным скепсисом отмечено и отношение Леонардо к господствовавшим в его эпоху метанарративам. По замечанию Андре Шастеля, «эстетика светотени родилась как личная ересь Леонардо по отношению к невинной эстетике сияния»: когда художнику «понадобится найти идеальный символ человеческой неоднозначности и ожидания, он свяжет между собой “полусумрак, блуждающую улыбку” и “перст, наставленный во мрак”» [11, с. 424].

Открытая Леонардо красота — это красота отчуждения, особый режим визуальности, свободный от отождествления с Разумом, Моралью или Историей. Герменевтический код, «код да Винчи» чрезвычайно важен для понимания этого режима: целью художника было создание личной мифологии, сопротивляющейся однозначной интерпретации. Леонардо нуждается в дистанции и отстранении, он один из самых ауратичных (в терминологии Беньямина) художников в истории. Речь идет о сакрализации самого искусства, фетишизации внешнего и поверхностного: его образы, автоматы, реальные и живописные работы лишены второго измерения, это иллюзии, призраки, обманки.

Все созданное Леонардо несет на себе печать режиссуры, искусственности, «деланности». Гармонии Леонардо не только откровенно утопичны, но и рукотворны. При всей своей одушевленности образы художника остаются некими хитроумными механизмами, конструкциями, искусными манекенами, живущими собственной жизнью. Нигде демиургический элемент не силен так, как в творчестве Леонардо, всегда незримо присутствующего в своих шедеврах. Искусство для художника — это ложь. Туманные дали и вселенские просторы противостоят переднему плану, ласка и нежность — космическому холоду и бесконечности. Это отсутствие единства всеобщего и особенного спасает Леонардо от банальностей пантеизма.

Условность индивидуального в поэтике Леонардо не находит себе метафизического оправдания или религиозной компенсации. Св. Анна и Мадонна в луврской картине кажутся единым существом или одним и тем же человеком, показанным, словно в работах футуристов, в разных состояниях-положениях. Что касается лондонского картона, то здесь св. Анна и Мария напоминают трехглазого монстра с известного плаката Эль Лисицкого для выставки в Музее прикладного искусства в Цюрихе — это единое двухголовое существо, как бы порождающее из себя младенца Иисуса и Иоанна Крестителя. Человек — рябь на поверхности воды, пятно на стене, улыбка Джоконды. Но экстремистский проект слияния человека с природой, деконструкция личности, сюрреалистический/психоаналитический компонент искусства Леонардо не имеют «позитивной» «идеологической» программы.

Для модернистов мир флорентинца находился по ту сторону добра и зла, был чужд обыденным представлениям о человеческом уделе. Его искусство объединяет «террор» и «грезы», «нежнейшие переживания души» (Вельфлин) и цинизм «чистого зрения», отстраненного «кинематографического» созерцания. Мы коснулись лишь некоторых аспектов модернистской рецепции творчества Леонардо. Проанализированные нами метафоры и риторические приемы стали частью метаисторических концепций, по сей день определяющих наши представления о переходе от классического искусства к современному [18; 19; 20; 21; 22; 23; 24]. Деконструкция этих метанарративов, критический анализ их ключевых тропов — важнейшая задача современного искусствознания.

Литература

1. *Пейтер У. Ренессанс. Очерки искусства и поэзии* / пер. С. Займовского. М.: БСГ-ПРЕСС, 2006. 399 с.
2. *Рыков А. В. Искусство модернизма: основные принципы* // Вестник СПбГУ. Сер. 2. История. 2011. Вып. 4. С. 51–57.
3. *Рыков А. В. Проблемы формы и материала в современном искусстве* // Вестник СПбГУ. Сер. 2. История. 2012. Вып. 3. С. 115–122.
4. *Рыков А. В. Искусство модернизма и идея прогресса* // Вестник СПбГУ. Сер. 2. История. 2014. Вып. 3. С. 73–82.
5. *Рыков А. В. Дискурс эстетизма/тоталитаризма. (К социополитической теории авангарда) // Актуальные проблемы теории и истории искусства: Сб. науч. статей / под ред. А. В. Захаровой, С. В. Мальцевой. СПб.: НП-Принт, 2014. Вып. 4. С. 381–391.*
6. *Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. Исторический смысл эстетики Возрождения.* М.: Мысль, 1998. 750 с.
7. *Мережковский Д. С. Воскресшие боги (Леонардо да Винчи).* М.: Панорама, 1993. 576 с.
8. *Адорно Т. В. Эстетическая теория* / пер. А. В. Дранова. М.: Республика, 2001. 527 с.
9. *Леонардо да Винчи. О науке и искусстве* / пер. А. А. Губера, В. П. Зубова, А. М. Эфроса. СПб.: Амфора, 2006. 414 с.
10. *Пановский Э. Этюды по иконологии: гуманистические темы в искусстве Возрождения* / пер. Н. Г. Лебедевой, Н. А. Осминской. СПб.: Азбука-классика, 2009. 432 с.
11. *Шастель А. Искусство и гуманизм во Флоренции времен Лоренцо Великолепного. Очерки об искусстве Ренессанса и неоплатоническом гуманизме* / пер. Н. Н. Зубкова. М.; СПб.: Университетская книга, 2001. 622 с.
12. *Сорель Ж. Размышления о насилии* / пер. Б. Скуратова, В. Фриче. М.: Фаланстер, 2013. 293 с.
13. *Рыков А. В. Скромное обаяние предательства. Вопросы политико-философской интерпретации искусства Пикассо* // *Испанские темы и формы: искусство, культура и общество / Temas y formas hispanicas: arte, cultura y sociedad: Сб. тез. докл. Междунар. науч. конф.* СПб., 2013. С. 45–47.
14. *Франкастель П. Фигура и место. Визуальный порядок в эпоху кватроченто* / пер. А. В. Шестакова. СПб.: Наука, 2005. 338 с.
15. *Gombrich E. H. Leonardo's method for working out compositions* // *Gombrich E. H. Norm and Form. Studies in the Art of the Renaissance.* London: Phaidon Press, 1966. P. 58–63.
16. *Дамши Ю. Теория /облака/. набросок истории живописи* / пер. А. В. Шестакова. СПб.: Наука, 2003. 360 с.
17. *Арган Дж. К. История итальянского искусства* / пер. Г. П. Смирнова. М.: Радуга, 2000. 533 с.
18. *Рыков А. В. Происхождение и философские основы современного искусства. Ч. 1* // Вестник СПбГУ. Сер. 2. История. Вып. 2. 2009. С. 287–294.
19. *Рыков А. В. Происхождение и философские основы современного искусства. Ч. 2* // Вестник СПбГУ. Сер. 2. История. Вып. 3. 2009. С. 122–129.
20. *Рыков А. В. К вопросу о происхождении и сущности «современного искусства»* // *Искусствознание.* 2009. № 1–2. М., 2009. С. 110–132.
21. *Рыков А. В. Искусство и кризис современной культуры* // *Обсерватория культуры: Журнал-обозрение.* 2009. № 3. С. 44–52.
22. *Рыков А. В. Об историческом значении творчества Боттичелли: понятие эстетической формы* // Вестник СПбГУ. Сер. 2. История. Вып. 2. 2010. С. 115–122.
23. *Рыков А. В. К вопросу об историческом значении искусства кватроченто (Боттичелли и Мантенья)* // *Искусствознание.* 2010. № 3–4. С. 219–243.
24. *Рыков А. В. К вопросу о становлении модернистской парадигмы в искусстве XIX в.* // Вестник СПбГУ. Сер. 2. История. 2013. Вып. 3. С. 123–132.

References

1. *Peiter U. Rennassans. Oчерki iskusstva i poezii [The Renaissance. Studies in Art and Poetry].* Transl. by S. Zaimovsky. Moscow: BSG-PRESS Publ., 2006. 399 pp. (In Russian)
2. *Rykov A. V. Iskusstvo modernizma: osnovnye printsipy [Modernist art: the main principles]. Vestnik of Saint-Petersburg University. Series 2. History.* 2011. Issue 4, pp. 51–57. (In Russian)

3. Rykov A. V. Problemy formy i materiala v sovremennom iskusstve [Issues of form and medium in Modern and Contemporary art]. *Vestnik of Saint-Petersburg University. Series 2. History*. 2012. Issue 3, pp. 115–122. (In Russian)
4. Rykov A. V. Iskusstvo modernizma i ideia progressa [Modernist art and the idea of Progress]. *Vestnik of Saint-Petersburg University. Series 2. History*. 2014. Issue 3, pp. 73–82. (In Russian)
5. Rykov A. V. Diskurs estetizma-totalitarizma. (K sotsiopoliticheskoi teorii avangarda) [Discourse of aestheticism-totalitarianism (Toward a sociopolitical theory of avant-garde)]. *Aktual'nye problemy teorii i istorii iskusstva [Actual Problems of Theory and History of Art]*: Sb. nauch. statei. Eds A. V. Zakharova, S. V. Mal'tseva. St. Petersburg: NP-Print Publ., 2014. Issue 4, pp. 381–391. (In Russian)
6. Losev A. F. *Estetika Vozrozhdeniia. Istoricheskii smysl estetiki Vozrozhdeniia [Aesthetics Renaissance. Historical Meaning of Renaissance Aesthetics]*. Moscow: Mysl' Publ., 1998. 750 pp. (In Russian)
7. Merezhkovskii D. S. *Voskresshie bogi (Leonardo da Vinchi) [The Resurrection of the Gods (Leonardo da Vinci)]*. Moscow: Panorama Publ., 1993. 576 pp. (In Russian)
8. Adorno T. V. *Esteticheskaia teoriia [Aesthetic Theory]*. Transl. by A. V. Dranov. Moscow: Respublika Publ., 2001. 527 pp. (In Russian)
9. Leonardo da Vinchi. *O nauke i iskusstve [On Science and Art]*. Transl. by A. A. Guber, V. P. Zubov, A. M. Efros. St. Petersburg: Amfora Publ., 2006. 414 pp. (In Russian)
10. Panofskii E. *Etiudy po ikonologii: gumanisticheskie temy v iskusstve Vozrozhdeniia [Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance]*. Transl. by N. G. Lebedeva, N. A. Osminskaya. St. Petersburg: Azbuka-klassika Publ., 2009. 432 pp. (In Russian)
11. Shastel' A. *Iskusstvo i gumanizm vo Florentsii vremen Lorentso Velikolepnogo. Ocherki ob iskusstve Renessansa i neoplatonicheskom gumanizme [Art and Humanism in Florence during the Time of Lorenzo the Magnificent. Essays on the Art of the Renaissance and Neoplatonic Humanism]*. Transl. by N. N. Zubkov. Moscow; St. Petersburg: Universitetskaia kniga Publ., 2001. 622 pp. (In Russian)
12. Sorel' Zh. *Razmyshleniia o nasilii [Reflections on Violence]*. Transl. by B. Skuratov, V. Friche. Moscow: Falanster Publ., 2013. 293 pp. (In Russian)
13. Rykov A. V. Skromnoe obaianie predatel'stva. Voprosy politiko-filosofskoi interpretatsii iskusstva Pikasso [The Discreet Charm of Betrayal. Issues of Politico-Philosophical Interpretation of Picasso's Art]. *Ispanskie temy i formy: iskusstvo, kul'tura i obshchestvo. Temas y formas hispanicas: arte, cultura y sociedad: Sb. tez. dokl. Mezhdunar. nauch. konf. St. Petersburg [Spanish Themes and Forms: Art, Culture and Society. Proceedings of the International Scientific Conference]*, 2013, pp. 45–47. (In Russian)
14. Frankastel' P. *Figura i mesto. Vizual'nyi poriadok v epokhu kvattrocento [Figure and place. The Visual Order of Quattrocento]*. Transl. by A. V. Shestakov. St. Petersburg: Nauka Publ., 2005. 338 pp. (In Russian)
15. Gombrich E. H. Leonardo's method for working out compositions. *Gombrich E. H. Norm and Form. Studies in the Art of the Renaissance*. London: Phaidon Press, 1966, pp. 58–63.
16. Damish Iu. *Teoriia (oblaka). Nabrosok istorii zhivopisi [A Theory of (Cloud). Toward a History of Painting]*. Transl. by A. V. Shestakov. St. Petersburg: Nauka Publ., 2003. 360 pp. (In Russian)
17. Argan Dzh. K. *Istoriia ital'ianskogo iskusstva [History of Italian Art]*. Transl. by G. P. Smirnov. Moscow: Raduga Publ., 2000. 533 pp. (In Russian)
18. Rykov A. V. Proiskhozhdenie i filosofskie osnovy sovremennogo iskusstva [The Origins and philosophical foundations of Modern and Contemporary art]. Part 1. *Vestnik of Saint-Petersburg University. Series 2. History*. Issue 2. 2009, pp. 287–294. (In Russian)
19. Rykov A. V. Proiskhozhdenie i filosofskie osnovy sovremennogo iskusstva [The Origins and philosophical foundations of Modern and Contemporary art]. Part 2. *Vestnik of Saint-Petersburg University. Series 2. History*. Issue 3. 2009, pp. 122–129. (In Russian)
20. Rykov A. V. K voprosu o proiskhozhdenii i sushchnosti «sovremennogo iskusstva» [On the origin and “essence” of Modern and Contemporary art]. *Iskusstvoznanie [Art History]*. 2009, no. 1–2. Moscow, 2009, pp. 110–132. (In Russian)
21. Rykov A. V. Iskusstvo i krizis sovremennoi kul'tury [Art and the crisis of contemporary culture]. *Observatoriia kul'tury: Zhurnal-obozrenie [“Observatory of Culture” Journal]*. 2009, no. 3, pp. 44–52. (In Russian)
22. Rykov A. V. Ob istoricheskom znachenii tvorchestva Botticelli: poniatie esteticheskoi formy [On the historical interpretation of Botticelli's art: the concept of «aesthetic form»]. *Vestnik of Saint-Petersburg University. Series 2. History*. Issue 2. 2010, pp. 115–122. (In Russian)
23. Rykov A. V. K voprosu ob istoricheskom znachenii iskusstva kvattrocento (Botticelli i Manten'ia) [On the historical interpretation of Quattrocento art (Botticelli and Mantegna)]. *Iskusstvoznanie [Art History]*. 2010, no. 3–4, pp. 219–243. (In Russian)

24. Rykov A. V. K voprosu o stanovlenii modernistskoi paradigmy v iskusstve XIX v. [On the origins of Modernist paradigm in the art of the nineteenth century]. *Vestnik of Saint-Petersburg University. Series 2. History*. Issue 3. 2013, pp. 123–132. (In Russian)

Статья поступила в редакцию 3 июня 2015 г.

Контактная информация

Рыков Анатолий Владимирович — доктор философских наук, кандидат искусствоведения;
a.v.rykov@spbu.ru

Rykov Anatolii V. — Doctor Habil. in Philosophy, PhD in Art History; a.v.rykov@spbu.ru