

RU

Река забвения, или Идентификация Рубенса: декадентские метафоры в ранней рецепции творчества художника

Рыков А. В.

Аннотация. Целью работы является выявление элементов декадентского дискурса в ранней рецепции творчества Питера Пауля Рубенса. Труды Роже де Пиль и других представителей эстетики и теории искусства XVII-XVIII веков анализируются с учетом метаморфоз декадентской культуры (Эдгар По, Бодлер). Статья посвящена ранней рецепции творчества Рубенса (Роже де Пиль) и ее рассмотрению в контексте современной теоретической литературы о великом фламандском художнике (Светлана Альперс). Данная публикация развивает ряд общих положений о природе классического искусства, высказанных автором в серии работ о происхождении современной эстетики (Рыков, 2023а; 2023b; 2022). Научная новизна: имеющиеся в отечественном и зарубежном искусствознании теоретические концепции творчества Рубенса дополняются за счет новой интерпретации ряда ключевых источников. Барочная метафора универсального гения впервые анализируется в связи с романтической поэтикой преступления (Бодлер, Эдгар По) и ее отголосками в классическом искусстве. Впервые прослеживается декадентская родословная метафорической ткани интерпретаций Рубенса. Маньеристическая (декадентская) линия в европейском искусствознании выявлена на конкретном примере формирования одной мифологемы (беспамятство).

EN

The river of oblivion, or identifying Rubens: decadent metaphors in the early reception of the artist's work

A. V. Rykov

Abstract. The aim of this study is to identify elements of decadent discourse in the early reception of Peter Paul Rubens' work. The writings of Roger de Piles and other representatives of 17th–18th-century aesthetics and art theory are analyzed in light of the metamorphoses of decadent culture (Edgar Allan Poe, Baudelaire). The article focuses on the early reception of Rubens' art (Roger de Piles) and its consideration within the context of contemporary theoretical literature on the great Flemish painter (Svetlana Alpers). This publication develops several general propositions about the nature of classical art previously advanced by the author in a series of works on the origins of modern aesthetics (Rykov, 2023a; 2023b; 2022). The scientific novelty lies in supplementing existing theoretical concepts of Rubens' work in both domestic and foreign art studies through a new interpretation of several key sources. The Baroque metaphor of the universal genius is analyzed for the first time in connection with the romantic poetics of crime (Baudelaire, Edgar Allan Poe) and its echoes in classical art. For the first time, the decadent genealogy of the metaphorical fabric of Rubens' interpretations is traced. The mannerist (decadent) line in European art studies is revealed through the concrete example of the formation of one mythologeme (amnesia).

Введение

Актуальность исследования связана с отсутствием работ о трансформации классической эстетики и, в частности, текстов XVII-XVIII веков о Рубенсе, в эстетику декадентскую.

К числу важнейших задач статьи относится интерпретация фундаментальной монографии о Рубенсе Светланы Альперс (Alpers, 1995) в контексте дискурса декаданта XIX века и обогащение ее теоретических построений материалом эпохи романтизма. Существенной задачей работы следует признать переоценку темы идентичности, способной объединить смысловые структуры барокко, декаданта и постмодернизма. Наконец, пересмотр традиционных для отечественного искусствознания структур – классицизм/барокко и Пуссен/Рубенс – также входит в область первоочередных задач данной публикации. Маньеристические черты (во многом близкие декадансу (Hauser, 1986)) творчества Рубенса заставляют еще раз усомниться в правомерности догматического разделения различных форм культуры XVII века.

Методология исследования опирается на современную традицию визуальных исследований (Баль, 2012) и иконологии. Текстологический анализ занимает важное место в современных искусствоведческих штудиях и выходит за рамки детерминистских и историцистских (эссенциалистских) концепций понимания образа. Изображение в визуальных исследованиях понимается как текст, согласно традициям семиотики искусства.

Теоретическая база исследования включает в себя работы о влиянии декаданса на культуру (Călinescu, 1987; Hauser, 1986; Рыков, 2024), а также труды, посвященные обоснованию понятия дискурса (Фуко, 2004) и критике историцизма (Фуко, 2004).

Материалы исследования включают в себя источники из истории античной поэзии и философии, важные для понимания образного строя произведений Рубенса:

- Вергилий. Эклога VI / пер. С. Шервинского // Вергилий. Буколики. Георгики. Энеида. М.: Художественная литература, 1971;
- Платон. Пир / пер. С. К. Апта // Платон. Собрание сочинений: в 4 т. М.: Мысль, 1990. Т. 2.

Кроме того, к материалам исследования относятся источники из области декадентской и романтической литературы и эстетики XIX века, а также роман Роберта Музиля «Человек без свойств»:

- Бодлер Ш. Цветы зла / сост. Г. К. Косиков. М.: Высшая школа, 1993;
- Музиль Р. Человек без свойств: в 2 т. / пер. С. Апта. М.: Ладомир, 1994. Т. 1;
- Ницше Ф. Происхождение трагедии из духа музыки / пер. Г. Бергельсона // Ницше Ф. Стихотворения. Философская проза. СПб.: Художественная литература, 1993;
- По Э. Человек толпы / пер. М. Беккер // По Э. Рассказы. М.: Художественная литература, 1980;
- Шатобриан Ф.-Р. де. Замогильные записки / пер. О. Э. Гринберг, В. А. Мильчиной. М.: Издательство им. Сабашниковых, 1995.

Практическая значимость исследования заключается в том, что новая трактовка творчества Рубенса, предложенная в статье, позволяет увидеть (сквозь призму декадентского дискурса) классическую культуру в контексте актуальных проблем культуры современной, причем как массовой, так и элитарной. Декадентский дискурс и романтическая культура XIX века перекликаются как с маньеристически-барочной культурой XVI-XVII веков, так и с постмодернизмом и метамодернизмом современности. Таким образом, изучение психологии современного человека в практическом и научном аспектах, стремление к социальному взаимопониманию и устойчивому развитию немыслимы без понимания классического искусства.

Обсуждение и результаты

В знаменитом рассказе Эдгара По «Человек толпы» (1840) публичная сфера середины XIX века, жизнь больших городов и фигура фланера неожиданным образом рассматриваются сквозь призму поэтики преступления. Анонимность, качество преуспевающего преступника, чьи злодеяния остаются нераскрытыми, вместе с тем относятся к области массовой культуры как таковой, нивелирующей индивидуальные особенности личности.

Толпа для Эдгара По – «река забвения», пространство утраты памяти и идентичности, и парадоксальность ситуации заключается в том, что отказ от своего «внутреннего мира», своего «я» (то есть на первый взгляд чисто негативные метафоры массовой культуры) приобретает в декадентской эстетике Эдгара По положительные коннотации. Таинственный незнакомец из «Человека толпы», совершивший чудовищные преступления и неспособный оставаться наедине с самим собой, не только «величайший» преступник, но и величайший художник, создающий «неведомые шедевры», «нераскрытые преступления». Анонимность отождествляется с загадочностью и «поэтикой преступления».

Именно в контекст романтической поэтики преступления следует поместить метафору «река забвения» («fleuve d'oubli»), с которой начинается посвященная Рубенсу первая строфа стихотворения Бодлера «Маяки» (конец 1840-х гг.). В интерпретации французского поэта Рубенс – прежде всего певец неуловимого, поэт стихий и бессознательного, «жизни без границ», но в ее декадентском понимании (хаос, энтропия, трансгрессия).

Автор «Цветов зла», поклонник и переводчик Эдгара По, превращает Рубенса в предтечу европейского декаданса: его творчество наделяется у Бодлера «плотскими» («chair fraîche», «свежая плоть») и одновременно «упадочными» характеристиками («сад лени» («jardin de la paresse»), пространство «где нельзя любить» («où l'on ne peut aimer»). «Река забвения» – это своего рода «раскодированные потоки» Жюль Делеза и Феликса Гваттари, тяготеющие к распаду, бессилию. «Свежая плоть-мясо» у Рубенса неуловима и хаотична, подобно людской стихии в «Человеке толпы» («Где кровь, биясь, бежит, бессменно приливая, // Как воздух, как в морях морей подводных бег!» (Бодлер, 1993, с. 49-51), выполняя схожую наркотическую/эротическую функцию.

«Декадентский Рубенс» не был изобретением Бодлера. Многие аспекты его рецепции были предсказаны классической эпохой. Роже де Пиль (1635-1709), один из наиболее «романтических» авторов царствования Людовика XIV, в своей характеристике творчества фламандского художника предвосхищает интуиции Бодлера. Роже де Пиль представляет Рубенса одновременно многоликим и безликим «мастером перевоплощения»: «Действительно, – заметил Дамон (один из персонажей сочиненного Роже де Пилем диалога о Рубенсе), – я никогда не видел у других художников того удивительного разнообразия живописных манер, которое заметно в этой коллекции. Кажется, что художник, написав картину в одном вкусе, изменил свой дар и склад ума, чтобы написать следующую в другом» (Пиль, 1977, с. 379-380).

«Парадокс Рубенса» в описании Роже де Пилля повторяет странности «человека толпы» у Эдгара По: у фламандского художника множество манер и нет «своей» манеры. Нет «улик», указывающих на его «индивидуальность»,

его «ограниченность», он универсальный, «божественный» художник-хамелеон: «Дело в том, – сказал Филарх (еще один участник диалога Роже де Пиль), – что другие художники действуют более рукой, чем разумом, а склад ума труднее почувствовать и различить, нежели почерк руки. У Рубенса почти не было личной манеры работать кистью или привычки постоянно употреблять одни и те же краски и оттенки; он полностью проникался теми сюжетами, которые изображал, и потому дух его соответственно менялся, при каждом новом сюжете он становился новым человеком» (Пиль, 1977, с. 380).

При всей «эклектичности» и «инклюзивности» Роже де Пиль, проявлявшего «чудеса дипломатии» в области теории искусства (Базен, 1995, с. 54–57), именно «гениальность» Рубенса – главная тема для французского теоретика. Не природа, не правила, не античность, не традиция, не мимесис, но то, что отличает искусство Рубенса от школ и академий, сухих предписаний и законов живописи, природы как обыденности и заурядности, интересует Роже де Пиль. Гениальность создает «чудесное» – именно в этом главная заслуга мастера, согласно концепции французского теоретика.

«Свет и рефлексы у Рубенса сильнее чем в природе», – утверждает Роже де Пиль (1977, с. 391–392). Поэтому для него Рубенс – художник чудесного. Менее одаренные художники, «не умея распределить освещение с тем же искусством, с тем же тонким пониманием светотени, они не могли достичь ощущения изысканного, удивительного и необычайного, каковое присуще его произведениям» (Пиль, 1977, с. 389). Это определение повторяет Винкельман столетие спустя: «Рубенс творил, по неисчерпаемой плодovitости своего гения, подобно Гомеру: он богат до расточительности. Подобно Гомеру, подобно вообще всякому поэтическому и всестороннему живописцу, он стремился к чудесному, особенно в области композиции и света и тени. Фигуры свои он размещал сообразно неизвестной до него манере распределять света, и эти света, сосредоточенные на главной массе, он сочетал с большей силой, чем в самой природе, тем самым еще сильнее оживляя свои произведения и вкладывая в них нечто необычное» (Винкельман, 1935, с. 152).

Гениальность и безумие – темы «Пьяного Силена» Рубенса (Иллюстрация 1), заново воплотившего философские и поэтические интуиции Платона, Вергилия и других античных авторов, поразительно близких романтической и декадентской литературе Нового времени.



Иллюстрация 1. Питер Пауль Рубенс. Пьяный Силен. 1616–17. 212х214. Старая пинакотекка Мюнхен.

Источник: <https://www.sammlung.pinakothek.de/en/artwork/6kLaZjoG8V>

Пророк и декадент, чудовище и дионисийское божество, монстр и гений – уродство Сократа-Силена у Рубенса не вписывается в ту «рационалистическую» трактовку творчества греческого философа, которую дает Ницше в «Происхождении трагедии из духа музыки» (1872). Силен у Рубенса монструозен и пассивен, беспомощен и отчужден от «смеховой культуры» своего окружения. Декаданс пестовал мотивы сна, забытья, смерти. У Рубенса они связаны с дионисийской традицией, вакхическим опьянением и неистовством.

В мюнхенском «Пьяном Силене» мы сталкиваемся, скорее, со скотством толпы и сосредоточенностью гения. Сосредоточенность и серьезность, упорство и злоба гения, грусть затравленного зверя противопоставлены безудержному веселию толпы. Этот контраст героя и толпы напоминает иконографическую схему «Осмеяния Христа».

В конце своей речи Алкивиад (в платоновском «Пире») возвращается к сравнению своего учителя Сократа с силенами и сатирами, отмечая, что Сократ «не похож ни на кого из людей» (Платон, 1990, с. 132). Мотивы глумления и надругательства, впрочем, отсылают и к двойственной природе Силена, сочетающей высокое и низкое.

Образы трагического шута – сохраняющего серьезность Силена – и противостоящей ему агрессивной веселящейся толпы опровергают представления о гомогенном мире барокко. Шестая эклога Вергилия («Буколики») (1971, с. 46–48) представляет Силена как олицетворение поэзии, творческого вдохновения, музыки

и дионисийской стихии. Едва стоящий на ногах, осмеянный и поруганный Силен Рубенса – гениален, безумен, агрессивен, сосредоточен в своем поэтическом безумии и неистовстве. Трудно придумать более точный образ отчуждения и одиночества. Окружение глумится над ним. «Свита» издевается над «королем» и учителем.

Униженный и величественный Силен олицетворяет собой бездействие, безволие, безмыслие, неспособность любить. К такому же типу образов относится и эрмитажный «Вакх» Рубенса (1638–1640), символизирующий собой отказ от традиционных атрибутов активной маскулинности. «Река забвения» у Бодлера неотделима от «сада лени» – апатия, резиньяция, упадок сил, бездействие или неспособность к активности ассоциируются у поэта с «живой плотью», «свежим мясом». Выстраивается цепочка: телесность – забвение – прекращение активности, упадок сил, смерть. Тело – поток и вместе с тем – покой и беспамятство.

Роже де Пиль связывает «неуловимость» Рубенса с его интеллектуализмом. Рубенс – интеллектуал, а не ремесленник: он создает свои полотна при помощи разума и его почерк невозможно опознать. Натруженная рука ремесленника инертнее молниеносного разума, растворяющегося в объекте подражания и становящегося прозрачным. «Так что не удивляйтесь разнообразию картин, находящихся у вас перед глазами», – указывает один из персонажей Роже де Пили в диалоге о Рубенсе (1977, с. 380).

Индивидуальный почерк в искусстве и жизни – всегда опасная улика. Однообразие и гениальность несовместны. Гений должен быть «нейтральным», «пустым», в известном смысле «негативным». Небытие гения – залог его божественной объективности, один из атрибутов божественного. «Человек без свойств состоит из свойств без человека» (1994, с. 180–181), – такую черту подводит Роберт Музиль под своими рассуждениями о гениальности. «Рука» – это ремесло, инерция, материя: легко «поймать за руку», «рука» скорее выдаст, быстрее обнаружит себя, нежели разум: «почерк ремесленника», его шаблоны проще почувствовать и опознать, чем стремящегося к новизне гения. В неоплатоническом, классицистически-барочном образе гения у Роже де Пили разум олицетворяет возвышенную и подвижную природу гения. «Быстрый разумом» Рубенс – так, перефразируя Михаила Ломоносова, можно сформулировать основную идею французского концептуалиста. Новая картина – следствие стертой из памяти картины старой. Возвращаясь к известному афоризму Вальтера Беньямина (2012, с. 241), можно сказать, что любой памятник цивилизации – памятник варварству. Беспамятство, «кризис идентичности» – условие успешности артистического перевоплощения и импрессионистической восприимчивости. «Божественность» подразумевает разнообразие и беспристрастность. Великий актер – универсальный актер.

Так возникает сходство эстетики Роже де Пили с реконструируемой Эдгаром По поэтикой преступления. Как указывает американский автор, «сущность всякого преступления остается неразгаданной» (По, 1980, с. 109). Близость Рубенса к «человеку толпы» заключается в том, что «бесполезно следовать за ним, ибо я все равно ничего не узнаю ни о нем, ни об его деяниях» (По, 1980, с. 116). Эдгар По варьирует в своем творчестве «социальную» концепцию искусства, характерную для барокко и рококо. Ватто, которого постоянно сравнивают с Рубенсом, растворил человека в диалоге, в реакции на окружающее: эту концепцию искусства, по сути, описал Алоиз Ригль (Riegl, 1999) в своей книге о голландском групповом портрете.

Эта теоретическая традиция (Алоиз Ригль, Артур Шопенгауэр) в конечном счете и позволяет Светлане Альперс (Alpers, 1995) говорить о «разрушении» в искусстве Рубенса концепции героической и волевой личности, ее «укрощении» и «социализации» (последующая традиция Ватто и Ренуара). Разумеется, подобная «феминизация» творчества Рубенса у Светланы Альперс, тесно связанная с постмодернистской культурой 1980–1990-х годов, на первый взгляд, кажется неожиданной. Но в действительности она продолжает линию аристократического (монтеневского, «эссеистического») понимания личности, господствовавшую в европейской культуре от эпохи маньеризма до импрессионистического культа фланера.

Подобно агенту спецслужб, потерявшему память сверхчеловеку в «Идентификации Борна» (роман Роберта Ладлэма 1980 года, экранизации 1988 и 2002 годов), Рубенс, согласно Светлане Альперс (Alpers, 1995), не обладает единством личности, устойчивой гендерной, языковой, культурной идентичностью. Его декадентская отрешенность сродни стоицизму и дендизму – двум европейским доктринам, подчеркивавшим дистанцию между человеком и миром, независимость культурного героя и его непроницаемость для внешнего мира. Декадентский Рубенс, плоть от плоти маньеристической эстетики, оказал влияние на культуру рококо. Не случайно наиболее яркие характеристики его творчества возникают именно в эту эпоху (Дюбо, 1976; Heinse, 1914; Винкельман, 1935; Шидловская, 2025). Они существенно дополняют присутствующую в литературе «классическую» трактовку его творчества (Буркхардт, 2000; Лазарев, 1974; Чечот, 2016).

Отказ от устойчивой идентичности имел программное значение для классической культуры. Универсальность, всемогущество гения (монарха, идеального человека), его сверхчеловеческий масштаб достигаются за счет отказа от привычных форм ограниченности и индивидуальных «особенностей». Дистанцирование от подражания природе – другая программная установка для теории классического искусства – обусловлена теми же причинами. «Адский блеск рубенсовских красок», о котором писал Байрон, связан именно с этой тенденцией (Шатобриан, 1995, с. 544).

Центробежные силы господствуют у Рубенса и в природе. Природа уныла и однообразна в актуальности, но интересна в потенции. Как теоретик эпохи классицизма, Роже де Пиль относится к природе свысока. Природа несовершенна, и подражать следует не «повседневности», а скрывающейся за серым однообразием будней фантастике. Поэтому природа-мечта Рубенса носит антинормативистский характер, она разнообразна и монструозна, подобно гению.

У Платона (в его диалоге «Пир») Сократ-Силен – это «сирена», дурманивший молодежь «наркотик», доводящий до экстаза – священного неистовства: «Когда я слушаю его, сердце у меня бьется гораздо сильнее,

чем у беснующихся корибантов» (Платон, 1990, с. 126). Платоновский Сократ-Силен околдовывает и соблазняет своих слушателей. Повергая своих учеников в состояние безумия, греческий мыслитель выступает как «музыкальный», «иррациональный» (в терминологии Шопенгауэра и Ницше) гений, близкий романтизму. Именно этот романтический образ привлекает Рубенса (как свидетельствует его «Пьяный Силен»). Он соответствует той романтической концепции творчества Рубенса, которую создал Роже де Пиль. Одновременно низменный и возвышенный декадент Сократ-Силен связан с той же мифологемой вакхического опьянения, что и трагический греческий театр. Гипнотическое воздействие его музыки пронизывает всю природу, подобно игре Орфея.

У Эдгара По рассеянность, амнезия, растворение в толпе – «божественный наркоз», избавление от мук для преступника и человека вообще. В декадентской эстетике искусство дарует «забвение», выступая как обезболивающее. Анонимность прохожего вызывает ассоциации с конспирацией преступника, но речь идет о гораздо более сложной метафорической трансформации декадентского дискурса, связанной со сферой бессознательного. Толпа для преступника оказывается Летой, избавляющей его от душевных мук, стирающей его память и идентичность. Пребывание в толпе становится своего рода «коллективным самоубийством», погружением в стихию бессознательного.

«Таинственное» в преступлении – это его «мерзкое», «отвратительное» (Кристева, 2003). То, что невозможно выразить или высказать, чудовищная изнанка современной жизни, о которой заставляют забыть сон, вино, искусство и толпа. Никогда и ничего не узнаем мы о личности «великого преступника» – «человека толпы» Эдгара По или «великого художника» Роже де Пилия, не поймает его «с личным», поскольку личность в привычном ее понимании здесь отсутствует. Скрываясь от властей, «идеальный преступник» прежде всего скрывается от самого себя. Он – идеальный «импрессионист», живущий «впечатлениями», эфемерным настоящим, ежеминутно убивая собственную память. Человек толпы – «человек без свойств» (Музиль, 1994), inferнальное существо без прошлого и будущего, имеющее лишь одну цель – забыть, уничтожить собственную идентичность.

Закключение

Биологический дискурс, с которым работал Рубенс, имеет выходы к декадентской культуре. На мюнхенском полотне Рубенса образ Силен-вырожденца сократовского типа превосходит концепцию декаданта Фридриха Ницше. Отчуждение Силен от своего окружения символизирует артистическую меланхолию и изоляцию. Романтический культ гения приобретает сакральные коннотации, отсылая к священному, платоническому безумию и иконографии «Осмеяния Христа».

Отмеченная Эдгаром По тема неуловимости присутствует и у Бодлера в его афористичной характеристике творчества Рубенса: «Где кровь, биясь, бежит, бессменно приливая, / Как воздух, как в морях морей подводных бег!» (1993, с. 49-51) (перевод Вяч. Иванова здесь близок оригиналу). Присутствует она и у Роже де Пилия. В его интерпретации Рубенс (вполне как романтический художник) кажется более естественным, нежели сама природа. Преувеличение – главный термин в этой концепции, где быстрота исполнения, эскизность и непосредственность – все чрезмерно и отсылает одновременно к «живописи действия» (action painting) современного искусства и платоновской, «классической», концепции поэтического неистовства.

Гениальность, согласно Роже де Пилию (и это сближает его с Бодлером), проявляется в шоковом воздействии произведения искусства как «чуда», чего-то необычайного. В этой связи важную роль играет размытая «авторская идентичность» («смерть автора»), то есть его непредсказуемость для зрителя: «Он тайно ненавидит, как смерть, все, что притворяется установленным раз навсегда, великие идеалы и законы и их маленький окаменевший слепок – ограниченного человека» (Музиль, 1994, с. 186). Гений, по Роже де Пилию (1977), стоит выше природы и правил, он пуст и нейтрален и, подобно преступнику у Эдгара По, боится «выдать себя». Таким образом, романтическая составляющая эстетики Роже де Пилия опиралась, в том числе, и на особую «поэтику конспирации», в которой гениальность ассоциировалась с анонимностью и таинственностью.

Сравнение текстов Роже де Пилия о Рубенсе с литературой XIX века и последующей традицией гендерных исследований (Светлана Альперс) демонстрирует элементы преемственности в западноевропейской культурной традиции. Традиционная номенклатура стилей западного искусства должна восприниматься не только в диахроническом, но и в синхроническом режиме. Классическая культура – основа современной культуры и ее богатство – подразумевает наличие альтернативных структур и ярких стратегий.

Перспективы исследования: дальнейшие исследования, опирающиеся на конкретные письменные примеры рецепции искусства в классическую эпоху, сделают наши представления о классике более гибкими и структурированными.

Источники | References

1. Базен Ж. История истории искусства / пер. К. А. Чекалова. М.: Прогресс, 1995.
2. Баль М. Визуальный эссенциализм и объект визуальных исследований / пер. Я. Левченко // Логос. 2012. № 1 (85).
3. Беньямин В. О понятии истории / пер. С. Ромашко // Беньямин В. Учение о подоби. Медиаэстетические произведения. М.: РГГУ, 2012.
4. Бурхардт Я. Рубенс / пер. И. Стребловой. СПб.: Академический проект, 2000.

5. Винкельман И. И. Пояснение к мыслям о подражании греческим произведениям в живописи и скульптуре // Винкельман И. И. Избранные произведения и письма / пер. А. А. Алявдиной. М. – Л.: Academia, 1935.
6. Дюбо Ж.-Б. Критические размышления о Поэзии и Живописи / пер. Ю. Н. Стефанова. М.: Искусство, 1976.
7. Кристева Ю. Силы ужаса. Эссе об отвращении / пер. А. Костиковой. СПб.: Алетейя, 2003.
8. Лазарев В. Н. Рубенс // Лазарев В. Н. Старые европейские мастера. М.: Искусство, 1974.
9. Пиль Р. Беседы о понимании живописи и о том, как должно судить о картинах. Здесь говорится также о жизни Рубенса и о некоторых его самых прекрасных произведениях (Париж, 1677) / пер. А. А. Ахматовой, Н. В. Брагинской, К. С. Егоровой // Петер Пауль Рубенс. Письма, документы, суждения современников / ред. К. С. Егорова. М.: Искусство, 1977.
10. Рыков А. В. «Бьюти-пространство» Боттичелли, поп-арт и гностики (к вопросу о становлении классического искусства) // Studia Culturae. 2023a. Вып. 4 (58). <https://doi.org/10.31312/2310-1245-2023-58-153-166>
11. Рыков А. В. Дискурс декаданса в «Истории византийского искусства...» (1876) Никодима Кондакова // Манускрипт. 2024. № 3. <https://doi.org/10.30853/mns20240046>
12. Рыков А. В. Классическое искусство, или Универсальность лжи (к вопросу об интерпретации теоретического дискурса XVI-XVIII веков) // Новое искусствознание. История, теория и философия искусства. 2023b. № 2. <https://doi.org/10.24412/2686-7443-2023-2-87-90>
13. Рыков А. В. Лукиан, модернизм и интертекстуальность. К прагматической теории культуры // Вопросы философии. 2022. № 8. <https://doi.org/10.21146/0042-8744-2022-8-115-124>
14. Фуко М. Археология знания / пер. М. Б. Раковой, А. Ю. Серебрянниковой. СПб.: Университетская книга, 2004.
15. Чечот И. Д. «Вакх» Рубенса // Чечот И. Д. От Бекмана до Брекера. СПб.: Сеанс, 2016.
16. Шарикова Е. Б. Роже де Пиль и движение рубенсизма во французском искусстве: автореф. дисс. ... к. искусствоведения. М., 1987.
17. Шидловская Е. XVII век в западноевропейской культуре: первое современное (modern) столетие // Искусствознание 2025. № 1.
18. Alpers S. The Making of Rubens. New Haven – L.: Yale University Press, 1995.
19. Călinescu M. Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism, Durham: Duke University Press, 1987.
20. Hauser A. Mannerism: the crisis of the Renaissance and the origin of modern art. L.: Belknap Press, 1986.
21. Heinse W. Briefe aus der Düsseldorfer Gemäldegalerie. Leipzig: Leipzig, Schmid, 1914.
22. Riegl A. The Group Portraiture of Holland / trans. by E. M. Kain, D. Britt. Los Angeles, 1999.

Информация об авторах | Author information



Рыков Анатолий Владимирович¹, д. филос. н., к. иск., проф.

¹ Санкт-Петербургский государственный университет



Anatolii Vladimirovich Rykov¹, Dr, PhD

¹ Saint Petersburg State University

¹ anatoliy.rikov.78@mail.ru

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 27.06.2025; опубликовано online (published online): 04.07.2025.

Ключевые слова (keywords): декадентский дискурс; творчество Рубенса; изобразительное искусство эпохи барокко и классицизма; метафора универсального гения; романтическая поэтика преступления; decadent discourse; Rubens' oeuvre; Baroque and Classicism visual art; metaphor of the universal genius; romantic poetics of crime.