

УДК 7.01

DOI: 10.24412/2686-7443-2023-2-87-90

Рыков Анатолий Владимирович, доктор философских наук, кандидат искусствоведения, профессор. Санкт-Петербургский государственный университет, Россия, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7–9. 199034. ORCID 0000-0002-5799-3010. anatoliy.rikov.78@mail.ru

Rykov, Anatoli Vladimirovich, Dr. Habil. in Philosophy, PhD in Art History, professor. Saint Petersburg State University, 7–9 Universitetskaya Emb., 199034 Saint Petersburg, Russian Federation. ORCID ID 0000-0002-5799-3010. anatoliy.rikov.78@mail.ru

КЛАССИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО, ИЛИ УНИВЕРСАЛЬНОСТЬ ЛЖИ (К ВОПРОСУ ОБ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ТЕОРЕТИЧЕСКОГО ДИСКУРСА XVI–XVIII ВЕКОВ)

CLASSICAL ART, OR THE UNIVERSALITY OF LIES (TO THE ISSUE OF THE INTERPRETATION OF THEORETICAL DISCOURSE OF THE 16TH–18TH CENTURIES)

Аннотация. Статья посвящена проблемам интерпретации классического искусства XVI–XVIII вв. В фокусе внимания автора теоретические тексты этого периода, посвященные изобразительному искусству. Если риторическая, восходящая к Аристотелю, традиция этого времени рассматривается в контексте современных семиотических теорий, то неоплатонические тенденции классической эпохи интерпретируются в связи с психологическими и психоаналитическими вопросами. Трактат Бальдассаре Кастильоне «Придворный» важен для изложения авторской концепции классического искусства, поскольку центральное понятие этого сочинения “sprezzatura” («раскованность») позволяет соотнести классические, романтические и современные дискурсы. В статье также анализируются понятия манеры и стиля в контексте различных классических концепций индивидуальности. Автор приходит к выводу, что концепции децентрированной индивидуальности чрезвычайно существенны для искусства XVI–XVIII вв., что нашло отражение в теоретическом дискурсе той эпохи. Прослеживается тесное взаимодействие элитарных концепций в социальной и художественной сферах и влияние эксклюзивных стратегий на теоретическую область. Концепции придворного, денди, либертена, стоика изучаются в плане возможных реконструкций фигуры автора в изобразительном искусстве. Становление искусства как нейтральной, риторической и театральной области не противоречит пониманию художественного произведения в терминах влечения или желания. Статья развивает авторскую концепцию классического искусства в свете теорий мимикрии и фиктивности. «Универсальность лжи» понимается как сложный комплекс риторических программ и стратегий, унаследованных от античности и вступивших в XVI–XVIII вв. в период радикальных трансформаций.

Ключевые слова: классическое искусство, теория искусства, постструктурализм, постмодернизм, Бальдассаре Кастильоне, Рубенс, теория стиля.

Annotation. In the article, the researcher discussed the problems of classical art of the 16th–18th centuries interpretation. The author focused on theoretical texts of this period dedicated to the fine arts. He considered the rhetorical tradition of this time dating back to Aristotle in the context of modern semiotic theories. The researcher analyzed the Neoplatonic tendencies of the classical era in connection with psychological and psychoanalytic issues. He paid special attention to Baldassare Castiglione’s treatise “The Courtier” because its importance for presenting the author’s concept of classical art. The central idea of this work “sprezzatura” (“uninhibitedness”) allows us to correlate classical, romantic, and modern discourses. The researcher also studied the constructs of manner and style in the context of various classical concepts of individuality. The author concluded that the concepts of decentered individuality were extremely important for the art of the 16th–18th centuries, and the theoretical discourse of that era reflected it as well. He traced the close interaction of elite concepts in the social and artistic spheres and the influence of exclusive strategies on the theoretical field. The researcher studied the concepts of the courtier, dandy, libertine, and stoic in terms of possible reconstructions of the figure of the author in the fine arts. The emergence of art as a neutral, rhetorical and theatrical field does not contradict the understanding of a work of art in terms of attraction or desire. In the article, the researcher developed the author’s concept of classical art in the light of the theories of mimicry and fictitiousness. The author interpreted “the universality of lies” as a complex set of rhetorical programs and strategies inherited from antiquity and transformed radically in the 16th–18th centuries.

Keywords: classical art, theory of art, poststructuralism, postmodernism, Baldassare Castiglione, Rubens, style theory.

Классическое искусство Запада, которое долгое время ассоциировалось с нормативизмом, идеализмом и подражанием природе, приобретает прямо противоположные коннотации [12]. Теория искусства XVI–XVIII вв. родилась из контраста, столкновения контрастных личных мифологий. Казалось бы, нет ничего более очевидного: Рафаэль, Микеланджело, Леонардо да Винчи не только гениальны и феноменальны в каждом своем свершении; они не похожи друг на друга и живут в своих собственных, созданных ими самими мирах. Их не измерить единой мерой; и правила одного гения не распространяются на других. Эта простая и вместе с тем

шокирующая для постсредневекового сознания идея стала отправной точкой для развития европейской художественной теории Нового времени.

Бальдассаре Кастильоне писал: «Так, например, в живописи наиболее замечательны Леонардо да Винчи, Мантенья, Рафаэль, Микеланджело, Джорджо да Кастельфранко, тем не менее, в своих творениях они не похожи друг на друга; и нет ощущения, что кому-то из них чего-то недостает в его собственной манере — ибо каждый в своем стиле признан совершеннейшим» [7, с. 225].

Немецкоязычное искусствознание рубежа XIX–XX

вв., австрийские и германские формалисты, не обладавшие, впрочем, идейным и методологическим единством, взялись за доказательство, казалось бы, абсурдной идеи о стирании различий между гениальными живописцами XVI–XVIII вв. в рамках «стиля эпохи».

У Генриха Вельфлина эта концепция получила наиболее радикальное воплощение: «Но тут раздается возражение: как можно говорить о существовании общих форм созерцания там, где уживаются рядом такие противоположности, как Грюневальд и Дюрер? На это я отвечаю: почему же в искусстве дело должно обстоять иначе, чем в других областях исторической жизни!» [1, с. XIV].

Можно подумать, что немецкий искусствовед исповедовал характерную для XIX в. с его позитивизмом приземленную «теорию среды». В действительности его концепция стиля отчасти напоминает постмодернистские интеллектуалистские концепции «смерти автора» (Ролан Барт). Парадокс заключается в противоречии между популярной интуитивистской концепцией гения и научным интеллектуализмом. Как бы то ни было, немецкое искусствознание той эпохи и теория стиля приобрели жесткие детерминистские особенности. Отчасти эти черты отражали развитие немецкого философского идеализма, но интеллектуальная атмосфера XVI–XVIII вв. во многом была иной. Стиль понимался в духе античной риторической традиции как избрание, относящееся к виртуальной сфере. Постмодернистский интеллектуальный эксперимент Вельфлина, близкий концепции «Стиля Сталин» Бориса Гройса, на время изменил расстановку акцентов в нашем восприятии классики.

Концепция «стиля эпохи» как органического и исторического единства предполагает рассмотрение представителей того или иного периода как «зомби», бессознательно придерживающихся общих взглядов или способов мышления. Возможность такого подхода, конечно, нельзя отрицать, но следует отметить, что он мог возникнуть в условиях господства психоаналитических концепций «скрытых смыслов». Вне этих концепций он представляется весьма банальной гипотезой, согласно которой в определенные периоды «все думают одинаково», что, разумеется, не соответствует действительности.

Плюрализм художественных манер, лежащий в основе классической теории искусства XVI–XVIII вв., во многом сформировавшейся в ходе сравнительного анализа непохожих друг на друга творческих стратегий (к примеру, Микеланджело, Леонардо, Рафаэля, Тициана в XVI веке или Пуссена и Рубенса в XVII–XVIII вв.), заставляет усомниться в нормативистских подходах к классическому искусству. Субъективный психологический фактор, определяющий самоценность манеры великого художника, не имеющей ничего общего с манерой его не менее великих современников — общее место в рассуждениях об искусстве классической эпохи [3, с. 180–181; 4, с. 460; 5, с. 266–267]. «Иррациональная», не поддающаяся классификации индивидуальность оказывается на первом плане, как и термин «манера», несущий как положительные, так и отрицательные коннотации. На художественном рынке XVI–XVIII вв. покупается не абстрактное мастерство, а уникальная художественная манера, экстравагантный художественный стиль, неразрывно связанный с индивидуальностью автора-творца, несводимой к правилам. Эта романтическая и одновременно психоаналитическая концепция художественного творчества базировалась на платонической традиции.

Лодовико Дольче подчеркивает: «И хотя для того чтобы достичь высшего совершенства в живописи, необходимо очень много труда и напряжения, тем не менее совершенство — это милость щедрых небес, дарованная избранным (поистине необходимо, чтобы художник, как и поэт, родился и оставался сыном природы, а не ее пасынком), и его не следует понимать как некую единственно существующую форму изображения, но как различные манеры, подсказанные природными наклонностями каждого. Поэтому художники бывают столь различны, как мы это видим и у историков, поэтов и ораторов:

одни — нежные, другие — полны внутренней силы, третьи — грациозны и четвертые — полны блеска и величия [4, с. 471].

Концепция бессознательного, лежащая в основе немецкоязычного искусствознания рубежа XIX–XX вв., была прекрасно известна теоретикам классического периода. Термин «природа», ассоциирующийся с миметической установкой, в классической теории оказывается «разорванным» между риторической традицией, понимающей искусство как прием, и психологическими теориями романтического и популистского плана, опирающиеся на неоплатонизм. Вкус к эксклюзивному основывался на элитарных, буржуазных и аристократических моделях потребления, рафинированной культуре развитого художественного рынка и придворной культуре. Скепсис, «философия недоверия», нигилизм, прагматизм — неотъемлемые черты классической эпохи, эпохи Шекспира и Макиавелли. «Идеализм» искусства XVI–XVIII вв. имел различные источники, подчас плохо изученные, но уже сейчас можно сказать, его наиболее радикальные формы (Буало) имели (вопреки классицистическому и нормативистскому фасаду) романтическую природу [10]. Вместе с тем идеализм близко подходит к эстетизму и современному семиотическому прагматизму лингвистического толка.

В классической теории искусства недооценивают прагматический компонент, обусловленный развитым комплексом сенсуалистических и психологических теорий. Согласно классическим представлениям XVI–XVIII вв., искусство прежде всего должно быть «эффективным», то есть «эффектным», оно должно «производить впечатление». От «Жизнеописания Аполлония Тианского» до «Антония и Клеопатры» Шекспира центральная метафора визуального образа в европейской традиции — это метафора облака. Образы — облака. Они изменчивы, эфемерны, необъективны. В конечном счете они — наши впечатления, наши фантазии. Облака сами по себе — бесформенны, поэтому форму, образ мы создаем сами.

В этой парадигме искусство в конечном счете и есть «впечатление», «фантазия», «фантом». Оно «необъективно», это «химера», манипулятивный характер которой подразумевается. В классическую эпоху произведение искусства находится в сфере «видимости», «иллюзии», «восприятия». Со времен древнегреческих софистов в основе художественной теории лежит данный «импрессионистический» принцип. Реален не ноумен, а феномен. Отсюда метафора облака, мнимая фигуративность которого — тест Роршаха, проекция наших мыслей и ощущений.

Теория, которая скрывается за подобным импрессионизмом, может быть названа функциональной. Отточенный рационализм классической эпохи XVI–XVIII вв. был направлен на изучение механизма функционирования искусства [2]. В этом отношении классическая теория Возрождения и Нового времени продолжает риторическую традицию античности. Хорошим примером подобной стратегии является «Придворный» Балдассаре Кастильоне, трактат первой трети XVI в. Если искусство не «производит впечатление» — оно не работает. Не случайно Бен Джонсон сравнивал искусство с нарядом проститутки [3, с. 175]. Искусство может создавать эффект благопристойности или неблагопристойности, но принцип «соблазна», «воздействия на публику» остается прежним. Искусство должно «казаться», а не «быть». Это агрегат, производящий впечатления, машина, эффективность которой определяется количеством произведенных спецэффектов и силой их воздействия.

«Прекрасное» и «возвышенное» — лишь различные ипостаси этой, по сути, психоаналитической концепции. Конечным объектом воздействия становится бессознательное зрители. Искусство должно стать эффективным «раздражителем», воздействовать сенсорно, психосоматически. Поскольку эффективность во многом — следствие впечатления неожиданности, разрушение «канона» — основополагающий принцип классики. «Ирреализм» классического искусства базируется на различных психологических теориях, различных способах манипуляции с сознанием зрителя.

Концепция субъективности в классическую эпоху

имеет важную особенность. Поскольку гуманитарная теория опиралась в то время на риторическую традицию, субъективность воспринималась не как органическое единство, а скорее как одна из масок, то есть как своеобразное ограничение. С этим моментом была связана и категория новизны в искусстве. «Новое» этом контексте оказывается не мировоззренческой, а психологической категорией [2]. Человек испытывает потребность в новизне в искусстве и жизни. Он хочет изменить самого себя, он хочет изменить самому себе: поэтому концепция децентрированной субъективности приобретает чрезвычайную популярность в классическую эпоху. Человеку нужна маска [13]. Гений — это ненавязчивость, неопределенность, неуловимость. Его стезя — не маниакальное однообразие Клода Лантье, а разнообразие и эскизность.

Роже де Пиль писал: «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» [9, с. 380].

В этой связи «субъективные манеры» вступают в сложные отношения с понятием «стиль». Классика знает не только субъективность, но и нечто противоположное, однако говорить о нормативизме классического искусства следует с большой осторожностью. В классическую эпоху стиль понимается инструментально и психологически. Он — оружие и эффект, «миф», «иллюзия единства», которое не поддается однозначной интерпретации. Стиль виртуален, он не связан с объективностью передаваемой информации и может создавать лишь эффекты объективности. Теория стилей в классические эпохи на Западе сосредоточилась на соответствии различным психологическим типам. Концепция плюрализма стилей на Западе (начиная с античной эпохи) предполагает релятивистское отношение к форме, отражающей различные психологические установки [5, с. 266–267].

Согласно риторической теории, искренность — тоже маска (Оскар Уайльд). Коммуникация не может быть непосредственной, лишенной кодов и знаков, «от сердца к сердцу». Стиль исключает искренность. Он заключает содержание сообщения в скобки; истинное «мнение» или «внутренний настрой» автора-исполнителя также вторичен по сравнению со «стилем игры», «стилем письма». Это опосредующий механизм, набор приемов, создающий определенное, нужное впечатление.

Определенная дискредитация термина «манера» в европейской теории XVI–XVIII вв. отчасти объясняется тем, что манера более «искренна», чем стиль. Манера понимается как шаблон, но в рамках классической парадигмы аналогичным образом трактуется и «центрированная субъективность». Получается, что манера — это такая зависимость от собственной индивидуальности, неумение ретушировать ее ограниченность.

Привилегированным положением в рамках классической парадигмы обладает децентрированная субъективность, которую не следует отождествлять с нормативизмом. Это универсальность, анонимность и ирония в монтеньевском духе [14]. Отсюда — необходимость для крупного мастера иметь «множество манер» (Веласкес, Рубенс) [6, с. 138].

Классика, таким образом, стремится к своего рода «универсальности лжи». Риторическая парадигма извлекается от улик, указывающих на субъективность (и ограниченность) творца. В определенном смысле ничто не должно «изобличить» автора как индивидуальность, поскольку «гениальное», как и «божественное», не имеет границ [8]. Классика движется от субъективной «искренней» манеры к безличному стилю «патологическому лгуна», человека-артиста, художника-актера («Племянник Рамо»). Но эти концепции не только совместимы, но и неотделимы друг от друга.

Стиль — опосредование, имитирующее непосредственность. «Природа» в данной парадигме — это в том числе и «естественность», «спонтанность» самовыражения. Стиль может имитировать искренность, можно создать

специальный «стиль искренности», «носить маску» искренности (Оскар Уайльд). Но стиль остается инструментом и понимается функционально. Его используют для создания эффекта эскизности, беспечности, непринужденности, но риторическая парадигма все равно будет основываться на чувстве дистанции, беспристрастности и бесстрастии.

Хорошим примером подобной двойственности может служить «Придворный» Бальдассаре Кастильоне. Центральная категория этого трактата — «sprezzatura» («раскованность») — обозначает впечатление от творческой манеры или манеры поведения. Эта категория относится к описанию эффекта, который производит «фигура автора» в произведении искусства или человек в реальной жизни. Но она не относится к «сущности» субъекта или искусства.

«Sprezzatura» — иллюзия, которую необходимо создать, впечатление, которое необходимо произвести. На самом деле легкость — не легка, а непосредственность — опосредована. Поскольку, согласно Бальдассаре Кастильоне, впечатление старательности, трудоемкости и правильности — губительно для искусства, так как оно ассоциируется с уделом педантов и ремесленников, не имеющих ничего общего с искусством, изложенную в «Придворном» концепцию можно назвать «романтической» (при этом «романтический эффект» создается «умышленно» и согласно «правилу»): «Наедине с собой часто размышляя о том, откуда берется эта грация — я не имею в виду тех, кому ее даровали звезды, — я открыл одно универсальное правило, которое, мне кажется, более всякого другого имеет силу во всем, что бы люди не делали или ни говорили: насколько возможно, избегать, как опаснейшего подводного камня, аффектации и, если воспользоваться, может быть, новым словом, выказывать во всем своего рода раскованность (sprezzatura), которая бы скрывала искусство и являла то, что делается и говорится, совершаемым без труда и словно бы без раздумывания. Отсюда, полагаю я, в основном и происходит грация» [7, с. 212].

Художественная реальность интерпретируется Бальдассаре Кастильона как автономная и нейтральная сфера. Автор концентрируется на формалистических и психологических аспектах искусства, приближаясь к искусствознанию второй половины XX в. Теория Бальдассаре Кастильоне носит сенсуалистический характер; не абстрактные идеалистические принципы, а вполне конкретные и чувственные системы воздействия на публику интересуют теоретика. Одни «способы воздействия» надоедают, наступает пресыщение, и в моду входят другие спецэффекты и приемы — этот почти психофизиологический взгляд на проблему напоминает интеллектуальную атмосферу XX в.

Искусство в трактате Бальдассаре Кастильоне понимается как нарушение правил, отказ от привычного. Искусство должно казаться новым. Это — единственное правило, единственный закон, отрицающий все другие законы и каноны. Но новизна у итальянского автора не абсолютна: «новое» воспринимается на фоне «старого», поэтому эффект новизны относителен и зависит от контекста. «Новое» и «старое» могут меняться местами в различных контекстах. Подобную ситуацию описывали русские формалисты-литературоведы Виктор Шкловский и Юрий Тынянов. «Новая форма» имеет значение лишь в контексте «старой формы». Ничего не создается «непосредственно» и «с нуля». «Новая форма» — результат внесения изменений в предшествовавшие ей принципы формообразования.

Поскольку новизна в искусстве, по Бальдассаре Кастильоне, всегда относительна, она не встроена у него в некие детерминистские, всемирно-исторические метанарративы. Художественная новизна не зависит от победы какого-либо абстрактного идеологического принципа, хотя и остается весьма многозначительной в философском отношении. Художественная сфера у итальянского теоретика всегда сохраняет свою автономию.

Бальдассаре Кастильоне писал: «Совершают грубейшую ошибку, когда берут два совершенных консонанса один за другим, так как слуху нашему неприятно одно и то же ощущение, и он предпочитает часто секунду или септиму, что

само по себе является резким и нестерпимым диссонансом. Сие происходит потому, что такая последовательность совершенных [консонансов] порождает пресыщение и обнаруживает чересчур деланую гармонию. Этого избегают введением несовершенных звуко сочетаний как бы для сравнения, отчего слух наш, сильнее напрягаясь, с большим нетерпением ждет и вкушает совершенные, а подчас находит удовольствие в диссонансах секунды и септими как в чем-то непредумышленном» [7, с. 214].

«Непринужденность» в трактате Бальдассаре Кастильоне — далекий аналог сюрреалистического автоматизма или «живописи действия» — романтическая категория, интегрированная в смысловые комплексы, которые ассоциируются с классицистической и придворной культурой. Искусство, по Бальдассаре Кастильоне, «живописная свобода», «естественность» и эффект неожиданности. Но парадокс заключается в том, романтическая спонтанность в данном случае должна стать частью придворного этикета.

Придворный должен казаться непринужденным в некоем подобии театрального представления. Это вполне современная семиотическая концепция искусства и не менее современная прагматическая трактовка человеческого поведения. «Sprezzatura» связана с «живописным стилем» от Тициана до Делакруа [11], но она не тождественна искренности. Как косметическая стратегия, стиль виртуален и весьма условно связан с выражением некоей «внутренней формы», «индивидуальности» человека или эпохи. Стиль многолик и множествен.

«Sprezzatura» в XVI в. понимается как раскрепощение бессознательного. Классика знала о бессознательном все, и способы манипуляции, которые разрабатывала она в искусстве, учитывали, что сфера рационального — очень узкая сфера. «Противоестественность» классического искусства, отчасти предвосхищающая авангард — синоним социального престижа, оригинальности и новизны, созвучна некоторым направлениям в эстетике классицизма.

Список литературы:

1. Вельфлин Г. Основные понятия истории искусств / Пер. А. А. Франковского. СПб.: Мифрил, 1994. XVIII + 398 с.
2. Грасиан Б. Остроумие, или Искусство изощренного ума / Пер. Е. Лысенко, П. Грушко // Испанская эстетика. Ренессанс. Барокко. Просвещение / Ред. А. Л. Штейн. М.: Искусство, 1977. С. 169–464.
3. Джонсон Б. Заметки или наблюдения над людьми и явлениями, сделанные во время ежедневного чтения и отражающие своеобразия отношения автора к своему времени / Пер. В. Т. Олейника // Литературные манифесты западноевропейских классицистов / Ред. Н. П. Козлова. М.: Издательство Московского университета, 1980. С. 174–201.
4. Дольче Л. Трактат о живописи / Пер. О. Кудрявцева // Эстетика Ренессанса / Ред. В. П. Шестаков. М.: Искусство, 1980. Т. 2. С. 459–483.
5. Дюбо Ж.-Б. Критические размышления о поэзии и живописи / Пер. Ю. Н. Стефанова. М.: Искусство, 1976. 766 с.
6. Знамеровская Т. П. Веласкес. М.: Изобразительное искусство, 1978. 272 с.
7. Кастильоне Б. Придворный / Пер. О. Ф. Кудрявцева // Сочинения великих итальянцев XVI века / Ред. Л. М. Брагина. СПб.: Алетейя, 2002. С. 181–247.
8. Ортега-и-Гассет Х. Веласкес. Гойя / Пер. И. В. Ершовой, М. Б. Смирновой. М.: Республика, 1997. 351 с.
9. Пиль Р. Беседы о понимании живописи и о том, как должно судить о картинах / Пер. А. А. Ахматовой, Н. В. Брагинской, К. С. Егоровой // Петер Пауль Рубенс. Письма, документы, суждения современников / Ред. К. С. Егорова. М.: Искусство, 1977. С. 366–396.
10. Рыков А. В. «Спор о древних и новых» и теория модернизма // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2022. Вып. 1. С. 147–163.
11. Хофман В. Основы современного искусства. Введение в его символические формы. СПб.: Академический проект, 2004. 560 с.
12. Якимович А. К. Новое время. Искусство и культура XVII–XVIII веков. СПб.: Азбука-классика, 2004. 440 с.
13. Belting H. Face and Mask: A Double History / Transl. by Th. S. Hansen, A. J. Hansen. Princeton, Oxford: Princeton University Press, 2017. 270 p.
14. Small A. Essays in Self-Portraiture: A Comparison of Technique in the Self-Portraits of Montaigne and Rembrandt. New York: P. Lang, 1996.

References

- Belting, H. (2017) *Face and Mask: A Double History*. Princeton, Oxford: Princeton University Press.
- Castiglione, B. (2019) *The Book of the Courtier*. New Delhi: Gyan Publishing House.
- Dolce, L. (1770) *Aretin: A Dialogue on Painting*. London: P. Elmsley.
- Dubos, J.-B. (1748) *Critical Reflections on Poetry, Painting and Music*. London: J. Nourse.
- Hofmann, W. (2002) *Grundlagen der modernen Kunst: Eine Einführung in ihre symbolischen Formen*. Stuttgart: Kroener Alfred. (in German)
- Gracián, B. (1648) *Agudeza y arte de ingenio*. Huesca: Juan Nogués. (in Spanish)
- Jonson, B. (1892) *Timber, or Discoveries made upon men and matter*. Boston: Ginn & Company.
- Ortega y Gasset, J. (1997) *Velázquez. Goya*. Moscow: Respublika Publ. (in Russian)

Децентрированная субъективность, артистическая модель личности основывается на изменчивости. Денди должен быть воплощением «стиля», то есть анонимности [8]. Камуфляж «человеческого» создает дистанцию. Аристократ Нового времени, античный мудрец-стоик, либертен подобны бесчувственной машине. Аскетическое начало запрещает им наслаждаться жизнью и выставлять напоказ свою личность. Поэтому не следует интерпретировать «естественное» и «романтическое» в эволюционистском ключе как новую и более высокую ступень по сравнению с классицизмом и «противоестественным».

Классике не нужно было ждать романтизма, рококо или психоанализа для понимания иррациональности искусства. Шопенгауэр в этом отношении является таким же классиком, как и Гегель, при всей условности подобного рода классификаций. Элитарные и придворные модели мышления классической эпохи во многих отношениях близки современным. То, что раньше представлялось «эволюционной моделью» и постепенным нарастанием «современных» тенденций, теперь видится совершенно иначе. Структуры восприятия, господствующие в так называемом «современном искусстве», существуют в классическом искусстве в «готовом виде». Для правильной оценки классического искусства следует пересмотреть принцип историзма. Концепция «стиля эпохи» как органического целого уступает место более гибким теориям повторяющихся и вступающих в причудливые сочетания структур. Классическое искусство было чрезвычайно разнообразным — не менее мозаичным, чем современная эпоха. Оценить это разнообразие возможно лишь исходя из общей риторической концепции искусства, унаследованной от античности. Эта концепция во многом носит функциональный характер, напоминающий формалистические теории искусства XX века.