

УДК 7.067  
ББК 85.14  
DOI 10.18688/aa2414-7-37

А. В. Рыков

## «Неведомый шедевр» Оноре де Бальзака и теория авангарда

«Неведомый шедевр» (1831, 1837, 1846, 1847) Оноре де Бальзака традиционно считается произведением «пророческим», предвосхитившим основные вехи истории авангарда. Кубизм, абстрактное искусство, сюрреализм, концептуализм — все эти радикальные направления авангардистского движения упоминаются в связи с новеллой французского писателя [14; 25; 13; 22; 23; 27; 17]. Дополнительные трудности в интерпретации этого «философского этюда» определяются тем, что он буквально соткан из цитат, заимствованных из текстов об искусстве классической эпохи. «Неведомый шедевр» не только предвещает собою теорию авангарда, но и подводит итог размышлениям об образе в европейской эстетике XVI–XIX веков.

В данной работе мы сконцентрируемся на тех прагматических аспектах новеллы Бальзака, которые оказались в тени утопической версии авангарда и классического искусства. Параллели между творчеством французского писателя и эстетикой модернизма будут рассмотрены в контексте прагматической теории искусства (то есть в связи с «манипулятивными» концепциями знака и коммуникации). «Скептический романтизм» Бальзака открывает двери для нового понимания искусства авангарда начала XX века, самые радикальные концепции которого не были чужды ироническим стратегиям симуляции и деконструкции. Условно, мы выделим два аспекта прагматической стороны новеллы — синхронический и диахронический. Оба они определяются «институциональной» интерпретацией искусства у Бальзака.

Изобретение «романтики» сопровождалось созданием наиболее изощрённых способов художественного и политического «гипноза». В рамках романтической парадигмы искусство рассматривалось не столько как выражение некой незыблемой истины, сколько как средство производства спецэффектов, в том числе «эффекта реальности» (Ролан Барт) и «иллюзии истины». Искусство воспринимается как способ имитации, симуляции и обмана. Поскольку акцент переносится в заведомо виртуальную сферу коммуникации, то выходящая за рамки онтологических и моральных ограничений симуляция (и ее художественная оболочка) акцентируется не только в искусстве, но и в политике, религии, науке. Исторический авангард начала XX века стал наследником романтической системы мышления. Это были периоды господства научной истины, всегда относительной, противостоящей истине абсолютной — религиозной или онтологической. Гений (пророк, вождь) все чаще трактовался как художник, то есть как создатель вымышленного мира, своего рода безумец. Эстетизм и игровые концепции искусства девальвировали онтологические интерпретации реальности.

Значение «Неведомого шедевра» Бальзака определяется в том числе и тем, что, помимо исследования проблемы разрыва между видимостью и сущностью, в новелле

представлены и основные формы «утопического слияния» знака и референта. «Магический идеализм» Новалиса как бы сопрягается в этом произведении с концепцией иронии Фридриха Шлегеля. Реалистическая установка Гюстава Курбе, предполагающая устранение различий между «первым планом» и действительностью (Майкл Фрид) соединяется с «чистым искусством» Эдуарда Мане. При этом все указанные стратегии доводятся до абсурда. Своего рода прото-психоаналитический подход Бальзака дискредитирует мечту Френхофера о творчестве «новой жизни» («прекрасной куртизанки»). Это концептуализм, который терпит крах при утрате «веры», вскрывает архаические корни авангарда и его теорий жизнестроительства [4].

С аналогичными противоречиями мы сталкиваемся при интерпретации теории искусства Василия Кандинского. Чрезвычайно характерно возникновение «магических» концепций искусства русского художника и его близости к шаманизму [26]. Аналогичную интерпретацию получило и творчество Александра Габричевского, принадлежавшего к кругу Кандинского в Москве и Мюнхене [8]. Но магизм русского художника может быть прочитан и как игровая протосюрреалистическая стратегия, родственная рассуждениям Леонардо о пятнах на стене. «Форма» у Кандинского оказывается гораздо более деструктивной при новом сопоставлении с сюрреалистическим искусством, враждебным онтологическим видам формализма. Техники остранения русского художника, его стремление обмануть разум в некоем спонтанном формообразовании — аналоги концепции бесформенного Ива-Алена Буа и Розалинд Краусс [15]. Но именно эту «постмодернистскую» стратегию мы и находим в «Неведомом шедевре», в котором картина Френхофера описывается как своего рода коммуникационный тупик, «бесформенная туманность», «руины сожжённого города», «хаос красок, тонов, неопределённых оттенков» [2, с. 100].

Когда Кандинский в своей «Точке и линии на плоскости» пишет о «сложнейших линейных комплексах» в фотографиях цветения клематиса или линейного образования молнии [6, с. 181–183], его интересует эксцентрическая иррациональная форма, форма-движение, форма-трансгрессия, аналог «грации» маньеристической теории искусства и «линии красоты» Хогарта. Это отрицание формы в привычном её понимании. Как и в «Неведомом шедевре» эта форма-ускользание в равной мере враждебна ортодоксальным видам формализма и концептуализма, «чистой жизни» и чистого искусства. Универсальность новеллы Бальзака и её концепции искусства заключается в том, что, объединяя в риторике Френхофера романтические и реалистические интуиции, она соединила дадаистскую критику институций и сюрреалистическую апологию «веры в бессознательное».

Только на первый взгляд Френхофер следует классической теории мимесиса. Претендуя на «богоравное» творение новой сущности — «прекрасной куртизанки» Нуазезы (Катрин Леско), Френхофер оказывается персонажем определённого жанра фантастической литературы и киноискусства (от «Франкенштейна» Мэри Шелли и «Песочного человека» Гофмана до «Евы будущего» Вилье де Лиль-Адана и «Метрополиса» Фрица Ланга). В этом движении (от реализма — к живописности венецианской школы и затем — к протокубистической «второй реальности») Френхофер отстаивает концепцию живописи как сексуальной метафоры, ключевую для авангарда (достаточно вспомнить футуристические эксперименты и концептуализма Дюшана).

Эта концепция достигла необычайной рафинированности в «романтическом неobarocco» Делакруа/Бальзака. Концепции либидо и палингенеза, у Балланша («Опыты

социальной палингенезии» (1827–1829)), Фрейда или Бергсона девальвировали идеологическую составляющую реальности. Концепция искусства как роскоши у Бальзака и Делакруа неразрывно связана с этим «энергетическим» (нигилистическим) пониманием действительности [10]. Последний перформанс Френхофера — уничтожение всех своих работ — окончательно переводит его творчество в регистр гипотетического — виртуальный режим «чистого ничто».

В синхроническом плане, в картине Френхофера («неведомом шедевре») важен разрыв между фигуративным изображением и его абстрактными средствами. В конечном итоге именно средства выражения у Бальзака приобретают реальность: реализм изображения сменяется реализмом формальных живописных средств. Это соответствует и основной направленности теории искусства Кандинского, в которой художественный эффект (эффект остранения) обусловлен именно этим разрывом. Разумеется, «растворение образа» — один из мотивов «Неведомого шедевра», который часто связывают с теорией абстракционизма — вовсе не был «изобретением» Бальзака. Концепция спонтанного формообразования Александра Козенса и выступающая её философским альтер эго теория иронии Фридриха Шлегеля — лишь частные примеры подобного рода романтических стратегий, игравших едва ли не центральную роль и в классическую эпоху [5, с. 287]. Вне сомнения, данные стратегии основывались на давней традиции «открытой формы» от маньеризма до рококо (от рассуждений Вазари о манере Тициана до парадоксов «Опыта о живописи» Дидро).

В диахроническом плане «Неведомый шедевр» связан с институциональными аспектами интерпретации художественного творчества. Здесь ближайшим аналогом новеллы становится «Племянник Рамо» Дидро [23]. Кстати сказать, теория живописи французского просветителя также трактуется как один из главных источников «Неведомого шедевра» [27]. Новелла Бальзака меняет наш взгляд на историзм и его проблемы. В дарвинистской борьбе за существование победу одерживают отнюдь не самые гениальные художники. Механизмы рецепции произведения искусства очень консервативны и оставляют мало шансов подлинным новаторам.

Несмотря на то, что институциональные ограничения исключительно важны для Бальзака — он своего рода «поэт детерминизма» [21; с. 763] и, возможно, этим заслужил расположение Маркса — писателя более всего интересует почти невозможная попытка ускользания от рока. Новелла как бы аннулирует однолинейные версии исторического прогресса, незыблемые иерархии, «вечные ценности», «закономерности», «истины». Вместо схемы — подвижный, мерцающий, многомерный мир, в котором нет «правильного» и «неправильного». Искусство — это редкость, которая не вписывается в контексты и закономерности. Это роскошь, исключение вне правил. Близкими можно считать концепции Ортеги-и-Гассета [7], Ренато Поджоли [24], Клемента Гринберга [20; 9]. Авангард в этом понимании — такая же «роскошь», как и классическое искусство.

«Неведомый шедевр», подобно «Племяннику Рамо», кардинальным образом смещает фокус восприятия искусства. Искусство перестает быть объектом и становится системой отношений. Нефункциональное, не встроенное в систему социальных символов искусство никому не нужно и является роскошью, которая с трудом адаптируется к общественным стандартам и научной истории искусства. Вот почему трудно переоценить влияние «Неведомого шедевра» на стратегии поведения и мифологию артистической, богемной жизни.

В подчеркнуто элитистском мире Бальзака неизвестный шедевр — это вызов немецкому идеализму и его общеобязательным концепциям «духовной эволюции». Невидимый шедевр, подобно неизвестному Богу или тайному правителю — это парадокс, вступающий в противоречие с онтологическими концепциями действительности. Это романтическое как болезненное, декадентское, незавершённое в представлении Гёте и Гегеля. Бальзак, напротив, как будто предусматривает возможность бесконечного множества «историй искусства», ни одна из которых не может претендовать на онтологическую верность.

Известно, что дадаизм и конструктивизм заново открыли институциональные аспекты искусства [4], подобно тому, как кубизм и абстракционизм вновь открыли его знаковую обусловленность. Соблюдение формальных и социальных условностей делает искусство видимым или незаметным, подобно тому, как людей формируют институции, привычки, стереотипы. Если ранее шедевр ассоциировался с сакральными дискурсами, то теперь всё самое ценное оказывается сокрытым и разорванным, внутренне противоречивым. На авангард, как и на классическое искусство, мы смотрим сквозь призму концепции массовой культуры и начинаем сомневаться как в общепризнанно-плохом, так и в общепризнанно-гениальном. Этим и интересна ультраконсервативная в политическом отношении позиция Бальзака.

В мюнхенское окружение Василия Кандинского входил один из будущих лидеров и ведущих теоретиков дадаизма Хуго Балль. Страницы его книги-дневника «Бегство из времени» пестрят именами русских философов, писателей, политических теоретиков. Получившие широкую известность мистические поиски Хуго Балля сочетались со скептическим настроем: «Абсолютный скепсис открывает дорогу абсолютной свободе» [1, с. 418]. Подобно Бальзаку в «Неведомом шедевре», немецкий теоретик исследовал романтическую категорию хаоса. То, что, по сути, тем же путем идет Кандинский, показывает, насколько условными остаются границы между дадаизмом, экспрессионизмом и беспредметным искусством. «Скептическое» Хуго Балля находится в области «ничейного», фантастического, бесформенного, что роднит его с романтической иронией: «При ближайшем рассмотрении вещи расплываются, превращаются в фантазмы» [1, с. 406]. Скептицизм в этом понимании синонимичен фантастике [1, с. 428]. Вот почему финал «Неведомого шедевра» так многозначительно перекликается с рассуждениями Балля: «... если рушится вера в какой-то предмет или дело, то эти предмет или дело возвращаются в хаос, становятся ничейными» [1, с. 418].

В своей новелле Бальзак представил утопическую ситуацию — искусство вне институций и знаковых систем. Ускользящая от семиотических, идеологических кодов картина становится невидимой, несуществующей, бесформенной. Радикальный эстетизм (мифологема чистого листа бумаги у Малларме) смыкается здесь с постмодернистской концепцией отсутствия («Правда в живописи» Деррида). Авангард был прекрасно осведомлен о подобного рода стратегиях. Но в своих наиболее интересных проявлениях искусство авангарда не лишено скептического компонента.

Для понимания этой преемственности между «скептическим романтизмом» Бальзака и «скептическим авангардом» чрезвычайно важна концепция бесформенного Ива-Алена Буа и Розалинд Краусс. Пример Василия Кандинского и Хуго Балля, представляющий собой своего рода связующее звено между формалистической и концептуальной ветвями авангарда, кажется особенно показательным. Весьма характерно,

что фигура Френхофера оказывается определяющей в символическом отношении как для «формалиста» Сезанна, стоявшего у истоков искусства XX века, так и для концептуалиста Дюшана. Дело в том, что иконологические аспекты авангардистского творчества остаются малоизученными, а связи с классическими и романтическими дискурсами — недооценёнными.

Проблему отношения Бальзака к живописи [3; 11; 16] следует рассматривать в общем контексте его прагматической эстетики. Не случайно, «Неведомый шедевр» занимает центральное положение в современной философии искусства [12; 18; 19]. Изобретатель декаданса и массовой культуры, Бальзак предлагает свою стратегию «двойного кодирования», важной составляющей которой была концепция литературы как живописи (музыки). «Музыкальное» у Бальзака — это и есть «бесформенное» в понимании Розалинд Краусс и Ива-Алена Буа. Иначе говоря, это «эстетическое», в котором на первый план выходит деструктивное «бессмыслие». В определённом отношении эта прото-абстракционистская или прото-формалистическая концепция Бальзака близка Делакруа [10]. В своем предвосхищении Маркса, Ницше и Фрейда, Бальзак перемещает искусство из сферы «истины» и «рациональности» в сферу «бессознательного».

В «Неведомом шедевре» Бальзак создал апологию эксперимента, эксцентричного и случайного, который «никуда не ведёт» и как бы выпадает из «духовной истории», как и всё наиболее ценное и интересное. Тем самым искусство как сексуальная метафора у Бальзака (как и у Пушкина, например, в стихотворении «Жил на свете рыцарь бедный» (1829)) оказывается вызовом «циничному фасаду» немецкой классической философии. Подобно политике, искусство осознаётся как «искусство возможного» и вместе с тем, парадоксальным образом, как «искусство невозможного». Искусство, в самом сердце которого отныне поселилась неизвестность («безумие», «вера»), выходит за рамки предсказуемости формалистических генетических цепочек, институциональных ограничений или массовых движений-измов. Подобная оптика дает возможность увидеть историю авангарда в новом свете. Авангардисты не отрекаются от изощрённых стратегий маньеризма и эстетизма, скептического романтизма или рококо, а, напротив, доводят игровую природу искусства до высшей степени изысканности и искусственности.

## Литература

1. *Балль Х.* Из книги-дневника «Бегство из времени» / Пер. В. Д. Седельника // Седельник В. Д. Дадаизм и дадаисты. — М.: ИМЛИ РАН, 2010. — С. 397–438.
2. *Бальзак О.* Неведомый шедевр / Пер. И. Брюсовой // Бальзак О. Собрание сочинений в 24 т. Т. 19. — М.: Правда, 1960. — С. 75–103.
3. *Барт Р. S/Z* / Пер. с фр. Г. К. Косикова, В. П. Мурат. — М.: Академический Проект, 2009. — 373 с.
4. *Бюргер П.* Теория авангарда / Пер. С. Ташкенова. — М.: V-A-C press, 2014. — 200 с.
5. *Дамиш Ю.* Теория облака. набросок истории живописи / Пер. А. Шестакова. — СПб.: Наука, 2003. — 359 с.
6. *Кандинский В.* Точка и линия на плоскости. К анализу живописных элементов / Пер. Н. И. Дружковой // Кандинский В. В. Избранные труды по теории искусства. В 2 т. — Т. 2. — М.: Гилея, 2001. — С. 99–252.
7. *Ортега-и-Гассет Х.* Дегуманизация искусства / Пер. С. Л. Воробьева // Эстетика и теория искусства. Хрестоматия / Ред. Н. А. Хренов, А. С. Мигунов. — М.: Прогресс-Традиция, 2007. — С. 86–111.
8. *Раппапорт А.* Тунгусский метеорит отечественного архитектуроведения. Маргиналии об А. Г. Габричевском // Искусствознание. — № 3. — 2008. — С. 96–144.
9. *Рыков А. В.* Политика авангарда. — М.: НЛЮ, 2019. — 204 с.

10. Рыков А. В. «Скептический романтизм» Эжена Делакруа. Вопросы теории искусства // Новое искусствознание. — 2022. — № 2. — С. 6–11.
11. Яворская Н. В. Делакруа и Бальзак // Яворская Н. В. Из истории советского искусствознания. О французском искусстве XIX–XX веков. — М.: Советский художник, 1987. — С. 120–145.
12. Ямпольский М. О близком. Очерки немиметического зрения. — М.: НЛЮ, 2001. — 238 с.
13. Ashton D. A Fable of Modern Art. — Berkeley, University of California Press, 1991. — 128 p.
14. Belting H. The Invisible Masterpiece / Trans. by H. Atkins. — Chicago: University of Chicago Press, 2001. — 480 p.
15. Bois Y.-A., Krauss R. E. Formless. A User's Guide. — New York: Zone Books, 1997. — 296 p.
16. Bonard O. La peinture dans la création balzacienne. Invention et vision picturale de La Maison du Chat-qui-pelote au Père Goriot. — Geneve: Droz, 1969. — 188 p.
17. Damisch H. Fenêtre jaune cadmium ou les dessous de la peinture. — Paris: Seuil, 1984. — 319 p.
18. Danto A. Introduction // Balzac H. The Unknown Masterpiece / Transl. R. Howard. — New York, New York Review of Books, 2001. — P. VII–XXVII.
19. Didi-Huberman G. La Peinture incarnée. — Paris: Minuit, 1985. — 169 p.
20. Greenberg C. Art and Culture. — London: Thames and Hudson, 1973. — 278 p.
21. Hauser A. The Social History of Art. — New York: Knopf, 1952. — Vol. 2. — 521 p.
22. Kear J. 'Frenhofer, c'est moi': Cézanne's Nudes and Balzac's Le Chef-d'œuvre inconnu // The Cambridge Quarterly. — Vol. 35. — October, 2006. — P. 345–360.
23. Laubriet P. Un catéchisme esthétique: Le Chef-d'œuvre inconnu de Balzac. — Paris: Didier, 1961. — 258 p.
24. Poggioli R. The Theory of the Avant-Garde / Transl. G. Fitzgerald. — Cambridge (Mass.), London: The Belknap Press, 1968. — 250 p.
25. Roberts D. The Total Work of Art in European Modernism. — Ithaca, New York: Cornell University Press, 2011. — 304 p.
26. Weiss P. Kandinsky and Old Russia: The Artist as Ethnographer and Shaman. — New Haven: Yale University Press, 1995. — 312 p.
27. Zenkin S. Le chef-d'œuvre et son modèle: Balzac et ses continuateurs // The Balzac Review / Revue Balzac, France. — 2019. — No. 2. — P. 167–207.

**Название статьи.** «Неведомый шедевр» Оноре де Бальзака и теория авангарда

**Сведения об авторе.** Рыков, Анатолий Владимирович — доктор философских наук, кандидат искусствоведения, профессор. Санкт-Петербургский государственный университет. Университетская наб., д. 7–9, Санкт-Петербург, Российская Федерация, 199034; a.v.rykov@spbu.ru; SPIN-код: 5685-2244; ORCID: 0000-0002-5799-3010; Scopus ID: 57192373919

**Аннотация.** Скептические и прагматические концепции приобретают все большее значение в контексте интерпретации искусства авангарда. «Неведомый шедевр» Оноре де Бальзака рассматривается в статье как один из ключевых для понимания европейской теории искусства текстов. Прагматической концепции искусства авангарда неразрывно связана с движением теоретической мысли от маньеризма к XIX столетию. Хотя и романтизм, и авангард часто ассоциируются с энтузиастическими версиями культуры и искусства, нельзя исключать из поля зрения и более циничные, инструментальные стратегии в рамках данных направлений. Прежде всего обращают на себя внимание манипулятивные концепции художественной формы (признание ее относительности) и социологические концепции искусства как развлечения. «Неведомый шедевр» Оноре де Бальзака уникальным образом соединяет наиболее радикальные утопические и прагматические концепции романтизма. Именно поэтому он может рассматриваться в качестве важного источника авангардистских прагматических стратегий. «Деструктивные» методы авангарда интерпретируются как «реалистические», превосходящие более поздние научные стратегии деконструкции. Институциональные и семиотические аспекты теории образа, предложенные Бальзаком, превосходят концепцию бесформенного Ива-Алена Буа и Розалинд Краусс. Сближение скептических концепций романтической и авангардистской культуры позволяет дать новую интерпретацию истории современного искусства. «Маньеристические» черты изощренных теоретических концепций Бальзака, Кандинского, Хуго Балля расширяют поле иконологических прочтений искусства абстракционизма и дадаизма. «Музыкальное» и бесформенное у Бальзака и Кандинского оказывается маской для глубочайшего скептицизма. С аналогичными прагматическими дискурсами можно связать и категорию фантастического у Бальзака и Хуго Балля.

**Ключевые слова:** Оноре де Бальзак, Неведомый шедевр, история искусства, романтизм, модернизм, авангард

**Title.** Honore de Balzac's "The Unknown Masterpiece" and the Avant-garde Theory of Art

**Author.** Rykov, Anatolii V. — Dr. habil. (Philosophy), Ph. D. (Art History), professor. Saint Petersburg State University, Universitetskaia nab., 7/9, 199034 St. Petersburg, Russian Federation; a.v.rykov@spbu.ru; SPIN-code: 5685-2244; ORCID: 0000-0002-5799-3010; Scopus ID: 57192373919

**Abstract.** Skeptical and pragmatic concepts are becoming increasingly important in the context of the interpretation of avant-garde art. The article considers Honore de Balzac's "The Unknown Masterpiece" as a key text for understanding the European theory of art. The pragmatic concept of avant-garde art is inextricably linked with the movement of theoretical thought from mannerism to the 19<sup>th</sup> century. Although both Romanticism and avant-garde art are often associated with enthusiastic versions of culture and art, more cynical and instrumental strategies within these trends cannot be excluded from our view. First of all, attention is drawn to the manipulative concepts of the art form (the recognition of its relativity) and the sociological concepts of art as entertainment. "The Unknown Masterpiece" uniquely combines the most radical utopian and pragmatic concepts of Romanticism. That is why it can be regarded as an important source of avant-garde pragmatic strategies. The "destructive" methods of the avant-garde are interpreted as "realistic", anticipating later scientific strategies of deconstruction. The institutional and semiotic aspects of the image theory proposed by Balzac anticipate the concept of the formlessness invented by Yves-Alain Bois and Rosalind Krauss. The convergence of skeptical concepts of romantic and avant-garde cultures allows us to give a new interpretation of the history of contemporary art. The "manneristic" features of the sophisticated theoretical concepts of Balzac, Kandinsky, and Hugo Ball expand the field of iconological readings of abstractionism and Dadaism. The "musical" and the formless in the works of Balzac and Kandinsky turn out to be a mask for the deepest skepticism. Similar pragmatic discourses can be associated with the category of the fantastic in Balzac's and Hugo Ball's oeuvre.

**Keywords:** Honore de Balzac, The Unknown Masterpiece, art history, romanticism, modernism, avant-garde

## References

- Ashton D. *A Fable of Modern Art*. Berkeley, University of California Press, 1991. 128 p.
- Ball H. Flight Out of Time: A Dada Diary. Sedel'nik V. D. *Dadaizm i dadaisty (Dada and Dadaists)*. Moscow, Russian Academy of sciences Publ., 2010, pp. 397–438 (in Russian).
- Balzac H. The Unknown Masterpiece. *Balzac H. Collected works in 24 vols., vol. 19*. Moscow, Pravda Publ., 1960. pp. 75–103 (in Russian).
- Barthes R. *S/Z*. Moscow, Akademicheskii Proekt Publ., 2009. 373 p. (in Russian)
- Belting H. *The Invisible Masterpiece*. Chicago, University of Chicago Press Publ., 2001. 480 p.
- Bois Y.-A.; Krauss R. E. *Formless. A User's Guide*. New York, Zone Books Publ., 1997. 296 p.
- Bonard O. *La peinture dans la création balzacienne. Invention et vision picturale de La Maison du Chat-qui-pelote au Père Goriot*. Geneve, Droz Publ., 1969. 188 p. (in French)
- Burger P. *Teoriia avangarda (Theory of avant-garde)*. Tashkenova S. (transl.). Moscow: V-A-C press Publ., 2014. 200 p. (in Russian).
- Damisch H. *Fenêtre jaune cadmium ou les dessous de la peinture*. Paris, Seuil, 1984. 319 p.
- Damisch H. *Teoriia oblaka. Nabrosok istorii zhivopisi (A Theory of Cloud: Toward a History of Painting)*. Shestakov A. (transl.). Saint-Petersburg, Nauka Publ., 2003. 359 p. (in Russian).
- Danto A. Introduction. Balzac H. *The Unknown Masterpiece*. New York, New York Review of Books, 2001, pp. VII–XXVII.
- Didi-Huberman G. *La Peinture incarnée*. Paris, Minuit Publ., 1985. 169 p.
- Greenberg C. *Art and Culture*. London, Thames and Hudson Publ., 1973. 278 p.
- Hauser A. *The Social History of Art, vol. 2*. New York, Knopf Publ., 1952. 521 p.
- Iampol'skii M. *O blizkom. Ocherki nemimeticheskogo zreniia (Close. Essays on non-mimetic vision)*. Moscow, New literary observer Publ., 2001. 238 p. (in Russian).
- Iavorskaia N. V. Delacroix and Balzac. Iavorskaia N. V. *Iz istorii sovetskogo iskusstvovedeniia. O frantsuzskom iskusstve 19–20 vekov (From the History of Soviet Art Criticism. On French Art of 19<sup>th</sup>–20<sup>th</sup> centuries)*. Moscow, Sovetskii khudozhnik Publ., 1987. pp. 120–145 (in Russian).

Kandinskii V. Point and Line to Plane. *Kandinskii V. V. Collected works on theory of art, vol. 2*. Moscow, Gileia Publ., 2001, pp. 99–252 (in Russian).

Kear J. 'Frenhofer, c'est moi': Cézanne's Nudes and Balzac's Le Chef-d'oeuvre inconnu. *The Cambridge Quarterly*, vol. 35, October 2006, pp. 345–360.

Laubriet P. *Un catéchisme esthétique: Le Chef-d'oeuvre inconnu de Balzac*. Paris, Didier, 1961. 258 p. (in French)

Ortega y Gasset J.; Vorob'eva S. L. (trans.) The Dehumanization of Art. Khrenov N. A.; Migunov A. S. (eds). *Estetika i teoriia iskusstva. Khrestomatiia (Aesthetics and Art Theory)*. Moscow, Progress-Tradition Publ., 2007, pp. 86–111 (in Russian).

Poggioli R. *The Theory of the Avant-Garde*. Cambridge (Mass.), London, The Belknap Press Publ., 1968. 250 p.

Rappaport A. Tunguska Meteorite of Russian Architectural Studies. Marginal about A. G. Gabrichevsky. *Iskusstvoznanie (Art Studies Magazine)*, no. 3, 2008, pp. 96–144 (in Russian)

Roberts D. *The Total Work of Art in European Modernism*. Ithaca, New York, Cornell University Press, 2011. 304 p.

Rykov A. V. Eugene Delacroix's Sceptical Romanticism. *Issues of Art Theory. Novoe iskusstvoznanie (New Art Studies. History, Theory and Philosophy of Art)*, 2022, no. 2, p. 6–11 (in Russian).

Rykov A. V. *Politika avangarda (Politics of avant-garde)*. Moscow, New literary observer Publ., 2019. 204 p. (in Russian).

Weiss P. *Kandinsky and Old Russia: The Artist as Ethnographer and Shaman*. New Haven, Yale University Press, 1995. 312 p.

Zenkin S. Le chef-d'oeuvre et son modèle: Balzac et ses continuateurs. *Revue Balzac*, 2019, no. 2, pp. 167–207 (in French).