

В. В. Ипполитова

Основные концепции эстетической критики Уолтера Пейтера

Статья посвящена основным концепциям эстетической критики основоположника английского эстетизма У. Пейтера и его влиянию на его современников: О. Уайльда и других поздневикторианских писателей, а также искусство XX в.

Ключевые слова: Пейтер, Уайльд, Вордсворт, Платон, английский эстетизм, критика, Ренессанс, пассивность, сдержанность, стиль

Victoria V. Ippolitova

The basic concepts of aesthetic criticism Walter Pater

The article is devoted to basic conceptions of aesthetic criticism of the founder of English aestheticism W. Pater and his influence on his contemporaries: O. Wilde and other late Victorian writers and also the art of the XXth century.

Key words: Pater, Wilde, Wordsworth, Plato, English aestheticism, criticism, Renaissance, inactivity, moderateness, style

Прежде чем перейти к рассмотрению основных черт эстетической критики У. Пейтера, совершим краткий экскурс в историю художественной критики, что позволит лучше понять эстетику этого выдающегося английского критика искусства, выявить черты преемственности и то новаторское и позитивное, что она содержит.

Первые литературоведческие сочинения были созданы в Англии в середине века под влиянием идей античности. В VIII в. монах Беда Достопочтенный пишет труд о стихосложении. В эпоху Возрождения гуманисты выступают против нападок пуритан на искусство. В «Защите поэзии» (1595) Филип Сидни прославляет свободу фантазии поэта. В эпоху Просвещения в Англии появилась художественная критика как оценка произведений искусства, и даже делались попытки создать теорию критики, как, например, в «Опыте о критике (1711) Александра Поупа.

В середине XVIII в. немецкий философ А. Баумгартен ввел термин «эстетика», когда в 1850 и 1758 гг. вышел его двухтомный труд под этим названием. Именно с Баумгартена ведет начало новый термин «эстетическая ценность». До него термин «ценность» употреблялся только в морально-нравственном смысле. Баумгартен проявил диалектическую прозорливость, показывая невозможность сведения искусства и морали. Он высоко ценил роль воображения в поэтическом вымысле.

Одновременно с трудами Баумгартена в Англии публикуется ряд трудов по эстетике. Вот некоторые из них: «Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного» (1756) Э. Берка и трактат Уильяма Хогарта «Анализ красоты» (1753) – самый ранний вклад в научный анализ художественного опыта.

Век спустя в Англии люди, которых стали называть «эстетами», начали культивировать интерес к красоте ради нее самой и огромную роль воображения в художественном творчестве.

Викторианская эпоха, век наивысшего экономического и политического расцвета Великобритании, оставила блестящую литературу, в том числе и художественную критику. В начале XIX в. появились теоретические труды романтиков: С. Т. Кольриджа «Литературная биография» (1817), «Лекция о Шекспире» (1819), П. Б. Шелли «О возрождении литературы» (1815) и «Защита поэзии» (1821). Антипозитивистские настроения в художественной критике середины XIX в. связаны с Мэтью Арнольдом, автором труда «Культура и анархия», который предлагал искусство как руководство для жизни «magistae vitae» в эпоху кризиса религиозной веры. Джон Рескин, один из самых влиятельных критиков XIX в., автор пятитомного труда «Современные художники», также был сторонником активного воздействия на жизнь общества средствами искусства. Однако в 1870-е гг. их теории о том, что роль литературы и искусства в обществе – служить руководством и оказывать моральное воздействие на людей, был нанесен серьезный удар.

Скромный преподаватель философии в Оксфорде, но блестящий писатель и критик Уолтер Г. Пейтер выдвинул идею о «незаинтересованном» наслаждении прекрасным и о творчестве как свободном акте, безотносительном к моральному воздействию, которую он изящно и тонко сформулировал в своем Заключении к «Ренессансу», а также в других трудах. Его идеи были подхвачены и развиты его учеником, не менее блестящим Оскаром Уайльдом с его гим-

ном свободе, индивидуализму, субъективизму и самодовлеющему значению формы и стиля по отношению к содержанию, взбудоражившим умы своих современников.

Наметившийся во второй половине XIX в. в викторианском обществе распад традиционных религиозных, научных, нравственных и эстетических ценностей привел У. Пейтера и О. Уайльда к идее искусства как важнейшей альтернативы буржуазному прагматизму. Главным жанром искусства была объявлена художественная критика. Она сделала искусство философией, а философию – искусством. И так, в конце XIX в. в Англии на арену вышла Критика. «Не было эпохи, когда в критике нуждались бы как в наш век. Лишь с ее помощью Человечество может осознать, какой фазы оно теперь достигло. В критике культура эпохи находит свое высшее осуществление», – писал О. Уайльд в статье «Критик как художник».

Уолтер Горацио Пейтер (1839–1894) почти неизвестен в России, хотя именно он стоял в центре эстетического движения в Англии и оказал влияние не только на развитие современного ему искусства, но и на искусство XX в. Только два отрывка: Предисловие и Заключение из «Ренессанса» – это все, что было переведено на русский язык из творческого наследия Пейтера. Между тем, Оскар Уайльд называл Пейтера единственным из современных ему писателей, кто оказал на него влияние. Труд молодого Пейтера «Ренессанс», вышедший в 1873 г. (и выдержавший впоследствии много переизданий и переводов), познакомил его современников с Боттичелли и Леонардо да Винчи, которых знали тогда только избранные. Это была книга, особенно ее Заключение, в которых восторженные поклонники Прекрасного в искусстве – прерафаэлиты, Суинберн, Уайльд и многие другие – увидели выражение своих эстетических устремлений. Это был манифест новой эстетической школы, явившейся связующим звеном между романтизмом и модернизмом.

При жизни Пейтер издал всего пять книг: «Ренессанс. Очерки искусства и поэзии» (1873), «Марий Эпикуреец» (1885), «Воображаемые портреты» (1887), «Оценки» (1889), «Платон и платонизм» (1893). Еще четыре книги были присоединены к его канону после его смерти: «Очерки Греции» (1895), «Разные Эссе» (1895), «Эссе из „Гардиан“» (1901) и неоконченный роман «Гастон де Латур» (1888). Репутация Пейтера основана главным образом на его первой книге «Ренессанс». Именно она сделала его значительной фигурой в истории английской литературы. Книга состоит из Предисловия, девяти эссе и Заключения. Вот темы некоторых эссе из этой книги: Сандро Боттичелли, Поэзия Микеланджело, Ле-

онардо да Винчи, Школа Джорджоне. Интересно отметить, что очерк о Боттичелли объемом всего в 12 страниц имеет историческое значение, поскольку Пейтер был первым, кто открыл этого художника для своих современников.

В Предисловии к «Ренессансу» Пейтер говорит, что для него все школы и эпохи интересны, однако наиболее блестящим считает XV в. «Но бывают моменты, когда наступают более благоприятные условия, когда мысли людей сходятся между собой более обыкновенного и несходные устремления умов сливаются в законченный тип общей культуры. Таким счастливым периодом был XV в. в Италии... В нем художники и мыслители... дышат одним воздухом, получают свет и тепло каждый от мыслей другого... Именно этому тесному духовному родству, этой причастности к самым великим идеям века искусство Италии в XV столетии и обязано своим глубоким достоинством и влиянием»¹.

Роль, которую в эпоху Возрождения сыграла Италия XV в., в XX в. выпала на долю Англии. И это Возрождение в Англии началось с глубокой идейной подготовки, связавшей понимание Красоты с эстетическим идеалом, и с признания искусства самой достойной и высшей сферой человеческой деятельности. Это было время, когда эстетические силы собирались в Оксфорде, и Пейтер был в передовых кругах вместе с Россетти, Суинберном, Моррисом и Арнольдом, профессором поэзии, внесшим дух эллинизма в культуру своего времени. Всех их удручала скучная, лишенная взлета фантазии, серая действительность Англии того времени. Оскар Уайльд в одном из своих диалогов в «Упадке лжи» жаловался на то, что его век скучен и прозаичен до невозможности.

В то время, когда большие города Англии стремительно шли по пути материального прогресса, Оксфорд дышал духовной жизнью. Существование Оксфорда и Кембриджа объясняет, почему Англия, сделавшись царицей мировой цивилизации, могла в то же время стать во главе идейных движений, распространившихся затем на остальную Европу. Ведь именно в Оксфорде учились прерафаэлиты, там жили и работали Рескин и Моррис, Пейтер и Уайльд. Манифестом эстетизма и его концепцией стало Заключение Пейтера к «Ренессансу», которое О. Уайльд называл «Золотой Книгой» и знал наизусть.

Как уже отмечалось, творчество Пейтера остается в нашей науке наименее изученной главой истории и теории английского эстетизма. В связи с этим и ставятся задачи данного исследования – выявить основные концепции эстетической теории Пейтера, легшие в основу его критики искусства.

Исключительность места Пейтера в истории эстетической критики определяется тем, что он первым из английских писателей связно изложил теорию эстетизма, теорию поведения перед лицом искусства. Будучи наделен гораздо большей, чем большинство людей остротой восприятия, обладая огромной культурой и обширными знаниями в области искусства и умея облечь даже самые отвлеченные умозрительные теории в живые художественные образы, Пейтер занимает особое место в ряду основоположников английского эстетизма. Художественная критика Пейтера является порождением не только нескольких веков европейской культуры, но и продолжением ее развития.

У. Пейтер первым поставил вопрос о созерцании как творческом акте, подхваченный позже импрессионистами. Одной из основных ценностей художника он утвердил «впечатление» (*impression*) от переходящего момента и его способность запечатлеть этот ускользающий момент. Сам Пейтер замечательно умел это делать, за что Уайльд называл его «импрессионистом стиля».

Как истинный сын своего скептического века Пейтер заявлял, что научная правда – это вещь переходящая, относительная, полная тонких переходов, и в этом духе решал центральный вопрос эстетики – о природе Прекрасного. Он считает абстрактные определения Красоты несущественными, так как они не облегчают нам понимание и наслаждение хорошим искусством. В Предисловии к «Ренессансу» Пейтер пишет: «Видеть вещь такую, какая она в действительности, – вот что справедливо признается целью истинно критической деятельности. Но первым шагом эстетической критики к тому, чтобы видеть предмет таким, каков он в действительности, должно быть восприятие своего собственного впечатления таковым, каково оно есть. Но что же означает для меня такая-то песня или картина, тот или иной пленительный образ книги или жизни? Как он действует на меня? Дает ли он мне наслаждение и, если да, то каков род или степень этого наслаждения? Как изменится моя натура в его присутствии или под его влиянием? ... Но кто чутко воспринимает эти впечатления и стремится к непосредственному их распознаванию и анализу, тому не нужно беспокоиться абстрактным вопросом, что такое Красота сама по себе или в ее точных отношениях к истине и опыту. Это чисто метафизический вопрос столь же бесплодный, как и вообще все метафизические вопросы»². Задача эстетической критики, по Пейтеру, проанализировать, каким образом «картина, ландшафт, пленительный образ в жизни или в книге – Джоконда, склоны

Каррары, Пико дела Мирандола – ценны своим внутренним качеством... своим даром вызывать, каждое на свой лад, особые и единственные, в своем роде, ощущения удовольствия»³. Понятия «наслаждение» и «впечатление» являются одними из ключевых у Пейтера-критика.

Не желая давать точного определения Прекрасного, Пейтер-философ тем не менее подчеркивает два очень важных аспекта в отношении к Прекрасному: его чувственно восприимчивый и «незаинтересованный» характер. Не давая дефиниции Прекрасного в добавление к уже имеющимся (Хадчесона, Раскина и др.), Пейтер дает понять, что Прекрасное есть предмет удовольствия, свободного от всякого корыстного интереса. Здесь он выступает наследником Аристотеля, Платона и особенно Канта с его учением о Прекрасном как «целесообразности без цели», основанном не только на прекрасной форме рассматриваемого объекта, но и на гармоничной игре тех субъективных способностей человека, которые формируют суждения вкуса. Но если Кант своим принципом «незаинтересованности» эстетического суждения выступил против антинаучного, плоско-религиозного отношения к миру, то Пейтер выступил против открытого утилитаризма современной ему философии Бенета, Милля, Спенсера, их прагматичного отношения к объекту искусства. Бросая вызов викторианскому «здравому смыслу» и позитивистской эстетике Спенсера, ценившего искусство за его полезное влияние на физиологическое состояние организма, Пейтер выступал против плоского понимания пользы искусства. Однако здесь кроется и опасность. От провозглашения «незаинтересованности искусства» и его независимости от морали только один шаг до объявления эстетической оценки как автономной и нейтральной по отношению к оценке моральной. Такой шаг был сделан Оскаром Уайльдом в романе «Портрет Дориана Грея», где дело доходит до прямой эстетической апологии морального зла. К сожалению, призыв Пейтера в его Заключении к «Ренессансу» к переживанию и впечатлению прекрасных моментов жизни был воспринят Уайльдом и другими апологетами Красоты как призыв к гедонизму, погоне за наслаждениями. Мысль об эпикурейских наслаждениях чужда Пейтеру. Он говорил о накали интеллектуального эпикуреизма. Острое переживание момента для него есть нечто изысканное.

Отдаваясь эстетическому наслаждению от созерцания прекрасного произведения искусства или момента жизни, он не теряет головы, но наоборот обретает самого себя, создавая созерцательную дистанцию между своим удо-

вольствием и своим «я». Поэтому в рецензии на роман Уайльда «Портрет Дориана Грея» Пейтер резко осуждает его аморализм. Моралью искусства Пейтер считает его формирующую отношение человека к жизни и искусства роль. Так в эссе о Вордсворте Пейтер утверждает, что долг поэта не в том, чтобы быть моралистом, и что главная цель поэзии Вордсворта – дать читателю особый род удовольствия. Через свою поэзию, приносящую это удовольствие, Вордсворт, на самом деле, наделяет читателя необыкновенной мудростью в практических делах, считает Пейтер. Настоящее искусство не только формирует наш вкус, пробуждая, по выражению Шелли, «мысль в чувстве», но и стимулирует нас к благородным целям, отражая великие страсти людей. Искусство связывается Пейтером прежде всего с чувственным восприятием и созерцательностью. В очерке о Кольридже из «Оценок» этому абстрактнейшему из всех английских поэтов и мыслителей, Пейтер пишет, что современная ему мысль отличается от античной развитием релятивизма, приходом относительности на смену абсолютного. Отрицая «абсолютную» философию Кольриджа, Пейтер задается вопросом, выигрывает или проиграет человеческий дух, отдавая себя во власть релятивизму. Бодлер любил говорить, что иной раз логические выводы столь безупречны, что превращаются в прямую ложь. По Пейтеру, «релятивистское мышление приобретает интеллектуальную утонченность, этическим результатом которой является деликатное и мягкое суждение в критике человеческой жизни»⁴. В этих словах заключено философское и этическое кредо Пейтера. Постоянно думая о вечном течении жизни, о бесконечном преобразовании всего сущего, об изменчивости наших впечатлений, Пейтер, в то же время, видит идеалом жизни спокойное бытие, к которому надо стремиться.

Из двух поэтов, Вордсворта и Кольриджа, Пейтеру ближе первый, так как, по мнению критика, Кольридж боролся с духом релятивизма и стремился постичь Абсолют, что ограничивало его поэтический дар. Пейтер предпочитал Вордсворта Кольриджу еще и потому, что Вордсворт в своих стихах провозглашает бесстрастное исследование вещей, и главный урок его поэзии – пассивное созерцание, которое позволяет уловить как тонкие моменты, переходы и нюансы в постоянном течении жизни, так и ее философские глубины. Здесь налицо парадокс Пейтера – сочетание бесстрастно спокойствия с глубиной и силой чувств. Цель жизни, по Пейтеру, не действие, но созерцание, в отличие от действия, такое состояние ума, которое для него есть принцип высшей морали. Пейтера

восхищало то, что Вордсворт (который, кстати, был «поэтом-лауреатом», т. е. был официально признанным лучшим поэтом викторианской Англии), придает мало значения ценам, миру бизнеса, действиям и амбициям – всему тому, что будоражит чувства других людей, описывая идиллические картины сельской Англии. Пейтеру близок пассивный протест Вордсворта и других английских романтиков против засилья машинной цивилизации. Для него они оказались более интересными, подчиняясь в работе простому ходу времени, чем те, кто проявлял себя во всех великих делах. Одним из таких «незаинтересованных» слуг литературы в Англии является, по мнению Пейтера, Чарльз Лэм (кстати, пересказавший для детей вместе со своей сестрой Мэри почти все трагедии и комедии Шекспира), осуществляющий так же совершенно, как и Китс, принцип «искусства для искусства». Не заботясь об абстрактных теориях и имея дело с маленькими людьми и простыми вещами, Лэм достигает сильного морального эффекта, благодаря своему дару сострадания. Этому дару Пейтер придавал большое значение. (Любовь к обездоленным, к детям, к животным, способность к эмпатии очень сильны в этом сыне хирурга из бедного квартала Лондона.)

В Лэме Пейтер отмечает гуманистический пафос, умение чувствовать раны человечества и в то же время радоваться жизни. Его искусство учит людей той чистой радости, какой учит людей гегелевский жаворонок. При этом практической, религиозной, политической и иной деятельности таких активных людей своего времени, как Джон Рескин или Уильям Моррис, Пейтер противопоставляет сдержанность и пассивность. Простая физическая неподвижность иногда необходима при современных катаклизмах, как, например, человеку, который, пережив землетрясение или кораблекрушение, находит огромное удовольствие в том, чтобы спокойно сидеть у стены до конца своих дней. Здесь Пейтер идет вразрез со спортивным духом Оксфорда.

Идею пассивности, сдержанности, то, что он называет «мужским духом» («manly spirit»), Пейтер находит у древних греков – у Платона, который учит нас любить «сдержанную красоту», у Гераклита, предпочитавшего «сдержанные души». В 3-й и 10-й книгах «Республики» Платон, говоря о вечных добродетелях, упоминает Смелость, Справедливость, Сдержанность и их связь с искусством. Как в нашем, так и в англо-американском литературоведении (Д. Яковлев, Г. Блум и др.), стало общим местом противопоставлять гедониста и эстета Пейтера моралисту и пуристу Рескину.

Такой подход представляется не совсем правомерным. Пейтер не отрицает идею Раскина о влиянии моральных качеств творца на его произведение. В книге «Платон и платонизм», говоря о живописи и других искусствах, Пейтер вслед за Платоном связывает их эстетические качества с образом мыслей и моральными привычками создателей. Так неудачность формы, отсутствие ритма и гармонии в произведении он связывает с ошибочностью образа мыслей и характера, и наоборот, художник с правильным восприятием и взглядом на мир создает такие произведения, которые учат нас более правильному чувству. Не всегда поэзия (и искусство вообще) может быть выразителем морали, но поэт культивирует в нас более тонкое постижение вещей.

Однако эстетический и нравственно-утилитарный аспекты, столь тесно связанные у Раскина, у Пейтера теряют эту связь. Он против морального нажима и дидактичности искусства и критики. Идеалом эссеиста для Пейтера является «монтеневский тип», такой как Чарльз Лэм, не судящий и не поучающий. В анализе и оценке явлений искусства Пейтер с успехом опирается на суждение Гегеля, который в подходе к отдельному произведению искусства отвергает его рассмотрение лишь как полезное орудие реализации самостоятельной, лежащей вне сферы искусства цели.

Эстетические притязания к искусству наполнены различным содержанием. Для одних искусство – форма познания (как для древних греков), для других (как для Раскина) цель искусства – моральное назидание, для третьих искусство – это развлечение. Одна из самых частых причин неадекватного художественного восприятия – распространение на оценку произведения искусства внеэстетических критериев: познавательных, утилитарных, политических, нравственных и других. Там, где искусство подчиняется осуществлению прозаических внешних целей, наблюдается нарушение принципа диалектической, свободной целостности. С именем Пейтера в поздневикторианской критике началась своеобразная «оттепель», он смягчил суровый ригоризм Раскина, убрал его моральные основания для наслаждения искусством, провозгласил идею наслаждения художественным произведением, если оно прекрасно, а не «морально хорошо». По красочному сравнению Г. Блума, Раскина как Бог-отец разбил строгий этический сад с четкими клумбами и большим количеством запрещенных фруктов. Пейтер же превратил его в джунгли, где каждый волен бродить сам по себе и где фрукты, запрещенные Раскиным, оказались совершенно безвредными.

Пейтер открыл мир искусства для безгранично-го изучения при помощи чувств.

Пейтер оказался причастен к самой радикальной революции в истории критики – переходу к новому времени, когда героем стал пишущий человек. Во второй половине XIX в. Томас Карлейль провозгласил героем нового времени пишущего человека – «The Hero as a Man of Letters», посвящающего себя проблемам восприятия и теоретическим аспектам искусства: литературы, живописи, театра, музыки, декоративно-прикладного искусства. Оскар Уайльд писал о своем времени в статье «Критик как художник», что не было эпохи, когда в Критике нуждались так, как в его век. Ведь лишь с ее помощью Человечество может осознать, какой фазы оно теперь достигло. Ренессанс не знал своих критиков и своих Уистлеров и Малевичей, и некому было резонно им указать, что «осел хвостом лучше мажет». Все тогда было прозаичнее. Художники и скульпторы входили в союзы каменщиков и плотников, не было личных амбиций (картины великих мастеров дописывались их учениками), все мерялось деньгами, и никто не думал о «духовке и нетленке» (термин П. Вайля). Однако уже в XVI в. Вазари в «Жизнеописаниях» – в биографиях великих художников – писал о божественном вдохновении Джотто. Уже тогда постепенно начинала возникать иная, современная концепция художника. Бенвенутто Челлини, великий скульптор и авантюрист, рассуждал по поводу своего искусства. Ф. Шлегель говорил, что поэт должен философствовать по поводу своего искусства. Однако это способен делать далеко не каждый, даже самый гениальный художник. Вспомним, как ошибался Л. Толстой по поводу Шекспира. Андре Жид в статье «О влиянии в литературе» пишет, что Вольтер не понимал Гомера и Библии, а Гете, умнейший из людей, не понял Бетховена, сохраняя ледяное молчание после того, как тот сыграл ему «Лунную сонату». Любовь Вольтера к уму делала его невосприимчивым к лиризму, а «преклонение Гете перед Грецией, перед кристалльной и смеющейся нежностью Моцарта, заставляло его бояться неистовства страстей Бетховена». О. Уайльд говорил, что создать произведение искусства легче («каждый может написать трехтомный роман»), чем быть Критиком. Для этого нужен особый дар. У Пейтера этот дар был. Его творчество – это сплав литературы, искусства, философии и критики. Эстетика Пейтера не является академической. Он не спешил раздавать оценки, критиковать, создавать имена и разрушать репутации. Его критика – это не критика в прямом смысле этого слова. Это скорее литературное произведение на основе другого

произведения. Пейтер никогда не был резок в оценках, как Уайльд, подвергавший резкой критике мелкобуржуазность, банальную повседневность и утилитаризм своего времени, или Рескин, резко критиковавший современную живопись и литературу, и который даже был вызван в суд художником Уистлером за резкое высказывание в адрес его картин. (Характерно, что это процесс критик проиграл!)

Творческая деятельность характеризует все живое (поющая птица, плодоносящее дерево), но не любая чувственная реакция на красоту является творческой. Здесь недостаточно только разума, способности обобщать и анализировать, нужна еще интуиция, озарение, вдохновение, идея. В момент творчества творец преодолевает ограниченность своей индивидуальности, взмывая в чистое небо свободы, будь то поэзия, музыка, танец или критическая эссе. Только в непосредственном переживании Прекрасного в нашей душе мы постигаем не только другую реальность, но и находим путь к самому себе. Искусство – это способ самопознания. Пейтер создал своеобразную теорию «поведения перед лицом искусства», где главное – развитие в себе воображения. Произведение искусства не существует вне творческого акта другого человека. Творение человека мертво, если его не оживит творческий акт другого человека, который фактом своего восприятия создает новое произведение, делая искусство бесконечным. Пейтер очень хорошо чувствовал эту бесконечность и эту связь времен. Он «разгуливал» по различным векам, как по Британскому музею, рассматривая великие произведения искусства, уча нас понимать и восхищаться ими.

Не претендуя на создание теории искусства, Пейтер весьма последовательно отстаивал ряд принципов, одним из которых является вопрос о диалектической целостности художественного произведения как одного из проявлений идеального стиля. Так, говоря о драме и, в частности королевских хрониках Шекспира, Пейтер акцентировал два аспекта: внутреннюю целостность, которую он усматривал в гармоническом соответствии формы содержанию произведения, и единство замысла и тона. В основе настоящей драмы всегда лежит баллада, – утверждает он. Пейтер отмечает, что в шекспировских пьесах драматическая форма приближается к единству лирической баллады, лирической песни, единому потоку музыки. В искусстве в целом важно единство впечатления, то, что мы встречаем в прекрасной лирической поэзии. Пьеса достигает художественного совершенства именно в той степени, в какой она приближается к такому единству лирического эффекта песни

или баллады, лежащему в ее основе, причем конфликт характеров и обстоятельств в конце концов подчиняется одной мелодии или музыкальной теме. Критик исходит здесь из того, что исторически самая первая драма возникла из хора и к этому единству хоровой песни совершенная драма всегда стремится вернуться. В одной из дефиниций прекрасного в конце 7-й главы «Поэтики» Аристотель на передний план выводит такой важнейший принцип Прекрасного, как «единство», «цельность». Пейтер считает этот принцип необходимым для всех прекрасных объектов, будь то фабула трагедии Шекспира или любая другая вещь. Именно здесь, в этом живом едином впечатлении, остающемся в мозгу после того, как все закончено, а не в механическом ограничении единства времени и места заключен секрет «единств» – истинное образное единство драмы. Идеальным искусством для Пейтера была музыка, так как в ней слиты форма и содержание – состояние, к которому стремятся все другие искусства, и потому, что она обращается к разуму человека непосредственно через чувства. Интересно, что Владимир Набоков придерживался противоположной точки зрения. Он писал, что с потребительской точки зрения, музыка является более примитивным, более животным видом искусства, чем литература или живопись. Но он (Пейтер) считал, что воздействие, которое оказывает на слушателя музыка в общедоступной и примитивной форме, – это воздействие более низкого порядка, чем то, которое оказывает книга или картина. Наряду с «музыкальной концепцией», Пейтер исповедовал и идею Гегеля о том, что высшим из искусств является лирическая поэзия, так как только она способна выразить идеал. В результате сложился его принцип искусств, который исповедовали все художники этого направления, стремящиеся к синтезу литературы, живописи и музыки. Особенно это проявилось в творчестве прерафаэлитов, которые писали картины по литературным мотивам, а их стихи включали сильное живописное начало. О. Уайльд создавал свои причудливые произведения по принципу восточного ковра, а Уистлер называл свои картины ноктюрнам. Набоков говорил, что великий композитор, великий писатель, великий художник – братья.

Огромное значение в критических работах Пейтер придает проблеме стиля. В 1883 г. им написано знаменитое эссе «Стиль», вошедшее затем в сборник «Оценки». Стиль – это показатель культуры. Чем изящнее, чище, естественнее стиль, тем выше, ярче, красивее и личность. Пейтер пишет, что стиль – это борьба творца с сырым материалом, борьба за форму. В связи с

вопросом об «украшениях», в любви к которым любят обвинять художников эстетизма, что сообщает их искусству налет упадка, следует вспомнить, что сам принцип прерафаэлитского братства – это искренность и ясность, безыскусная простота, которые им недоставало даже в Рафаэле и которую они искали у художников раннего Возрождения Джотто, Мартини, Липпи и других. Да, их стиль порой цветист, но этого требует материал, и они никогда не выходят за пределы вкуса. Пейтер сравнивает литературное искусство с архитектурой, которая при начале предвидит конец, и где каждая часть несет осознание целого, т. е. необходимо в «архитектуре» литературного произведения предвидеть развитие и рост идеи.

Диалектический подход Пейтера не исключает и элемента случайности, неправильности. Пейтер дает разграничение между «хорошим» искусством и «великим» искусством, которое основывается не на форме, а на содержании. «Именно от качества содержания, его разнообразия, глубины, бунтарской ноты или величины надежды зависит литературное искусство, как в «Божественной комедии», «Потерянном Рае» или Библии, которые являются великим искусством. Что касается хорошего искусства, то оно может называться таковым, если будет посвящено увеличению счастья людей, освобождению угнетенных, увеличению нашего сострадания друг к другу.

Он говорит еще и о постижении «великими» духа времени и их свободной трактовке темы. В связи с этим интересно вспомнить разделение Раскиным поэтов на две группы: группу «творцов», или поэтов первого порядка – Шекспир, Гомер, Данте и группу «отражающих» поэтов второго порядка (что не равнозначно первому и второму сорту) – Водсворт, Китс, Теннисон.

С проблемами стиля тесно связана и проблема языка. Задаваясь философским вопросом о способности слов выражать понятия и выражая недоверие к адекватности отражения словами смысла идей, Пейтер видит выход в строгом научном отборе слов. Говоря о Флобере, которого он называл «мучеником стиля», Пейтер замечает, что тот был абсолютно уверен, что существует единственный способ выразить одну вещь, только одно слово, одно прилагательное, и давал себе сверхчеловеческую задачу найти это слово и этот эпитет. Проблема стиля в том, чтобы найти единственное слово, фразу, предложение, эссе или песню, абсолютно соответствующие единственному умственному представлению или внутреннему видению. Элементарные частицы языка-слова реализуются как свет или цвет или тень только ученым с полным чувством

и пониманием их, способным точно употреблять слова в их прямом и переносном смысле. Речь идет о своеобразной живописи идей, на которую так похожи собственные творения Пейтера с их интеллектуальной красотой. Но если ум отражается в построении произведения, то душа, по Пейтеру, является фактором стиля.

Подсознательный литературный такт даже без умения оперировать словами находит дорогу к душе другого человека: история, говорит Пейтер, предоставляет этому много примеров. У Блейка и Водсворта душа преобладает над умом, у Мильтона и Данте – наоборот, причем ум по своей сущности конечен, а душа бесконечна. С одной стороны, говори то, что ты должен сказать в самой простой и прямой манере, с другой – проза имеет все красоты поэзии – ритм и музыкальность. Литературный художник – по необходимости ученый с его знанием своего предмета и языка, а его наука – это инструмент, на котором он играет, проявляя свое мастерство. Искусство во все времена стремилось как можно точнее отразить жизнь, факт. Пейтер же утверждает литературу воображения как особое искусство современного ему мира исходя, во-первых, из хаотического разнообразия и сложности этого мира и интересов человека и, во-вторых, из необходимости противостоять всепроникающему натурализму, в котором Пейтер усматривает принижение искусства.

Критик не разделяет литературу на прозу и поэзию, и собственные пассажи Пейтера об искусстве являются настоящими стихами в прозе, которые его поклонники заучивали наизусть. Но о стиле самого Пейтера речь пойдет впереди. Он был таким же мастером стиля с чудесной способностью сказать, что он хочет, мрачное или веселое, простое или сложное, в манере, какой хочет. В эссе «Стиль» Пейтер говорит об одном очень важном принципе искусства, получившем свое развитие в искусстве нашего времени. Имеется в виду принцип незаконченности формы, который Пейтер очень ценил в статуях Микеланджело и ранних итальянских скульпторов. Так он с восторгом писал о кусочке необтесанного камня на голове Давида. В эссе о Рафаэле Пейтер цитирует Шиллера о том, что истинного художника можно узнать, скорее всего, по тому, что он опускает, так как весь вопрос хорошего вкуса заключается именно в таком ревностном опущении. Еще Вольтер писал, что высказать все – значит, быть скучным.

Состояние полузаконченности, в противовес гладкости и отделанности, предоставляет зрителю дополнить полувыявленную форму. Незавершенность произведения – источник творческой активности личности в процессе

художественного восприятия. Оно «будит то всепроникающее чувство жизни, которое роднит нас с вселенной, вызывает в представлении целый рой птиц, цветов и насекомых», – писал Пейтер в «Ренессансе». (Сходные мотивы можно найти в древних философских учениях Японии и Индии и литературе XX в.) Это воплотилось в принцип «айсберга» – недоговоренности, подтекста, нашедший особо яркое выражение в творчестве Хемингуэя. Талантливый «реципиент» произведения искусства, каким являлся Пейтер, обогащает его художественное содержание своим собственным творчеством.

Произведение искусства было для Пейтера поводом к созданию своего, нового произведения искусства. Вместе с Раскиным Пейтер является создателем жанра литературы об искусстве. «И неважно, насколько объективно суждение Раскина о Тернере или Пейтера о Леонардо, – говорит Уайльд, – настолько эти суждения прекрасны сами по себе. Цель критика – запечатлеть собственные импрессионистические... его проза, по меньшей мере, такое же произведение искусства, как и любой из этих прекрасно написанных закатов, которые теперь высыхают и трескаются в Английской галерее... не уступая в красоте, проза превосходит живопись в своей нетленности, и... ее воздействие на нас более разнообразно... душа ведет разговор с другой душой... языком интеллекта и чувства»⁵. «Не все ли равно, – пишет он дальше, – что Пейтер, разбирая Мону Лизу, вложил в нее смысл, чуждый замыслу Леонардо? Так полотно становится для нас удивительнее, чем оно есть. <...> Произведение искусства она (критика) воспринимает просто как исходную точку для нового творчества»⁶.

Отрывок, о котором говорит Уайльд, это эссе Пейтера о Леонардо да Винчи из «Ренессанса», и он столь прекрасен, что стоит того, чтобы привести его полностью.

Фигура, столь странным образом вырванная у воды, воплощает тысячелетнее желание людей. У нее голова, в которой сошлись все концы света, а веки ее несколько утомлены. Это красота, действующая на тело изнутри, это как отложение, клетка на клетку, самых причудливых грез и фантазий, утонченнейших страстей. Поставьте ее рядом с белыми греческими богинями или прекрасными женщинами древности, и как бы их глубоко взволновала красота, – в которую внедрилась душа, со всеми ее больными муками!.. 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 древне 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 мать Юноны Троянской; Святой Анной она была мать Марии; все это для нее было как звуки лир и флейт, все это живет в утонченности ее меняющихся линий, в мягких тонах ее руки и вежд. Представление о бесконечности жизни, сливающейся в десять тысяч опытов, – очень древняя идея; в современной же философии идея человечества вобрала в себя все виды мысли и жизни. И, конечно, Донна Лиза может считаться воплощением древней мечты и символом современной идеи⁷.

Это настоящие стихи в прозе. Отрывок раскрывает две важные черты критики Пейтера – историзм и импрессионистичность. Здесь нет прямого описания картины, а лишь цепь ассоциаций, связанных с ней, и чувствам мысли, ею возбуждаемые. Но это не значит, что Пейтер не руководствуется исторической правдой. Возможно, сам Леонардо не имел этих мыслей, когда писал эту картину. Многие критики замечали, что Пейтер заставляет видеть в шедеврах старых мастеров больше, чем они когда-либо вкладывали в них. Дело заключается в том, что при погружении произведения искусств в новый исторический контекст в нем при неизменности формы обнаруживается новый смысл, новые ассоциативные связи, которые художник не мог сознательно запрограммировать, но которые оказались возможными в контексте другой культуры. Историческая эпоха, радикально изменяя ассоциативный фонд художественного произведения, создает принципиально новые возможности его интерпретации. В этом не только личностная, но и историческая правда произведения.

Однако именно субъективность Пейтера, его импрессионистический дар позволяют ему уловить тонкие сигналы, исходящие от произведений прошлых эпох, которые не чувствовали поколения людей. Нельзя не сказать и о стиле Пейтера – экспрессивном, поражающем богатством ассоциаций, отражающем яркий и глубокий духовный мир автора. Джоконда, описанная Пейтером изощренным языком, является источником и центром всей этой идеальной духовно-эстетической ауры ее окружающей, некоего абсолютного моря духовной красоты и наслаждения. Такой стиль активно разрабатывал и Раскин, однако у Пейтера здесь он достигает,

пожалуй, крайних форм изоэстетизма, рафинированного эстетизма, духовного маньеризма. Вот еще один парадокс Пейтера: требование строго и ясного стиля и изоэстетизм плетение словес, впрочем, вполне объяснимый. Маньеристские тенденции в английском эстетизме были направлены на сохранение эллинистической духовной культуры, которая являлась тем щитом, которым поздневикторианская культура пыталась защититься от научно-технической революции, буржуазной алчности и прагматизма. В них Пейтеру виделась главная причина распространения духовной коррозии в обществе.

В целом эстетика Пейтера представляется весьма содержательной ветвью философско-эстетической мысли, дающей богатый материал для развития современной эстетической теории. Эстетическая критика Пейтера явилась социальным инструментом формирования художественного сознания, вкусов и идеалов определенной части художественной интеллигенции не только в Англии конца XIX в., но и в других странах. Он выдвигал Красоту на уровень главных категорий культуры, воспитывал способность воспринимать духовное, прежде всего через эстетическое. Он не побоялся заявить в пуританской Англии, что художественно восприятие дает ни с чем не сравнимое духовное наслаждение, и объявить его целью искусства.

Большой заслугой Пейтера, на пороге нового времени, является и утверждение свободы художественного творчества, подчинение его лишь темпераменту и личности художника. Его заслуга – в идее серьезного подхода к искусству и культуре вообще, сохранения их для счастья людей.

Многие идеи Пейтера, как, например то, что Прекрасное как эстетическая ценность отличается от нравственных и теоретических ценностей тем, что связано с чувственной формой и обращается к созерцанию и воображению, в отличие от утилитарно-полезного отношения; или его идея, что содержание становится ценным только при помощи гармоничной формы, сегодня очевидны. Но для конца XIX в. они были новыми и смелыми.

В заключение бросим последний взгляд на парадигму художественной критики Уолтера Пейтера и ее характерные черты.

Выбирая объект для своей художественной критики, Пейтер, из огромного хаоса всего самого ценного, созданного в искусстве и литературе за столетия, останавливался на тех из них, которые по характерным чертам духовности совпадали с его пристрастиями и личными качествами.

Подходя к произведению с точки зрения

своего времени и наделяя его новыми смыслами, критик продлевает существование объекта искусства, адаптируя его к новому времени. Пейтер открыл, что образы, созданные в прошлом, заключают в себе потенциальную возможность для исторического развития. Таким образом, искусство становится «живым явлением», имеющим свой особый способ существования во времени, способным к содержательной смысловой трансформации.

В художественной критике Пейтера выявляется и получает свое эстетическое обоснование идея взаимодействия и взаимовлияния различных видов искусства. Самым совершенным из искусств Пейтер считал музыку и говорил, что все искусства стремятся к состоянию музыки, вероятно, имея в виду то, что музыка способна воздействовать непосредственно на наши чувства. Стремление выйти из присущих данному искусству границ осуществляется путем трактовки своего материала в сфере другого искусства. Так на английскую поэзию конца XIX в., помимо музыки, большое влияние оказала также и живопись, прежде всего Уистлера (который, в свою очередь, называл свои картины «ноктюрнами»).

В трактовке художественного произведения Пейтер использует так называемый «компенсационный» метод, давая новое прочтение и новое значение произведению искусства. В проблеме восприятия и интерпретации искусства всегда остается проблема адекватности. Может ли критик стать подлинным интерпретатором произведения? Для этого необходимы качества подлинного критика: высокая культура, терпение, тщательность анализа и осторожность выводов. Все они в полной мере присущи Пейтеру, поэтому интеллектуальная и духовная история XX в. не может быть ясно понята без обращения к такому явлению, как «английский эстетизм» и творчество Уолтера Пейтера. К знаменитой формуле Ф. М. Достоевского «Красота спасет мир» Пейтер мог бы добавить: «Если мир спасет Красоту».

Примечания

¹ Pater W. The Renaissance studies in art and poetry. London, 1907. P. VI.

² Ibid. P. IX.

³ Ibid.

⁴ Pater W. Appreciations. With an essay on style. London, 1904. P. 261.

⁵ Уайльд О. Избранные произведения: в 2 т. М.: Республика, 1993. Т. 2. С. 543.

⁶ Там же.

⁷ Pater W. The Renaissance studies in art and poetry. P. 235.