

УДК 82(100)(091)

ЭССЕ «ШКОЛА ДЖОРДЖОНЕ» В КОНТЕКСТЕ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ КРИТИКИ УОЛТЕРА ПЕЙТЕРА

Нина Станиславна Бочкарева

профессор кафедры мировой литературы и культуры

Пермский государственный университет

614990, Пермь, ул.Букирева, 15. nsbochk@mail.ru

Кристина Владимировна Загороднева

соискатель кафедры мировой литературы и культуры

Пермский государственный университет

614990, Пермь, ул.Букирева, 15. zagor-kris@yandex.ru

Авторы статьи подробно анализируют эстетические принципы и поэтику эссе «Школа Джорджоне» из книги «Ренессанс» английского критика XIX в. Уолтера Пейтера. Исследуются проблемы жанра, стиля, композиции. Особое внимание уделяется художественно-критической интерпретации творчества Джорджоне и венецианской школы в контексте эстетической критики У.Пейтера и художественной культуры XIX столетия (Дж.Рескин, Д.Г.Россетти, О.Уайльд).

Ключевые слова: эссе; интерпретация; экфрасис; эстетическая критика; Пейтер; Рескин; Джорджоне.

Уолтер Пейтер (1839-1894) – оксфордский профессор, писатель, историк и теоретик искусства, один из самых известных и талантливых критиков Англии второй половины XIX в. Англо-американский поэт и критик XX в. Т.С.Элиот ставил У.Пейтера в один ряд с Т.Карлейлем, Дж.Рескиным и М.Арнольдом [Элиот 2004: 686]. Перу Пейтера принадлежат многочисленные эссе о поэтах и живописцах, часть которых вошла в самую популярную его книгу «Ренессанс. Очерки искусства и поэзии» (*The Renaissance: Studies in Art and Poetry*, 1888)¹.

Через несколько лет после смерти У.Пейтера в очерке «Оскар Уайльд и английский эстетизм» (1897) З.Венгерова упоминает о нем как о создателе «нового вида художественной прозы в <...> очерках “Ренессанса”» [Венгерова 1897: 66], а в 1905 г. посвятит английскому критику отдельную статью, в которой назовет его «проповедником новых эстетических идей», «одним из самых талантливых критиков современной Англии» [Венгерова 1905: 269]. Художест-

венная заслуга Пейтера, по мнению исследовательницы, состоит в том, «что он создал “искусство критики”, самобытное и служащее красоте с такой же непосредственностью, как художественное творчество» [Там же: 277].

В 1908 г. в Москве в издательстве В.М.Саблина выходит книга Пейтера «Воображаемые портреты» (*Imaginary Portraits*, 1887) в переводе русского писателя и критика П.Муратова. В предисловии к книге Муратов отмечает, что «Уолтер Патер – писатель, совершенно не известный в России. Насколько известно, был переведен до сих пор лишь один небольшой очерк из его книги о “Ренессансе” (“Боттичелли” – в журнале “Новый Путь”). Немногим, может быть, запомнилось еще признание Оскара Уайльда, который однажды сказал, что Патер был единственным современным писателем, оказавшим на него влияние» [Муратов 1908: 1]. В 1916 г. П.Муратов, автор знаменитых «Образов Италии» (1911-1912; 1924), в которых неоднократно цитируется «Ренессанс»,

осуществляет переиздание «Воображаемых портретов»².

В англоязычной критике были проанализированы разные аспекты творчества Пейтера [Benson 1926; Gosse 1929; Knoepfelmacher 1965; McKenzie 1967; Dale 1977; Meisel 1980; Monsman 1980; Conlon 1982; Buckler 1987]. В российской науке рубежа XX-XXI вв. наследие английского писателя и критика, как правило, привлекается только для характеристики общих эстетических принципов литературы и искусства XIX – начала XX вв., а также при изучении творчества отдельных художников [Урнов 1970; Абазова 1979; Андреев 1980, 2005; Федоров 1993; Соколова 1995; Хорольский 1995; Тишунина 1998; Савельев 2007]. Часто его имя упоминается в сопоставлении с Дж.Рескиным. Например, Г.В.Аникин обвиняет «школу эстетизма», представленную А.Саймонзом и У.Пейтером, в том, что она, «заявляя о своей приверженности идеям Рескина, извратила, однако, суть его эстетики. “Эстетизм” поднял на щит идею красоты, но оторвал ее от нравственных идей, провозгласив принцип независимости красоты от морали. Рескин же считал, что искусство обладает огромной моральной силой и поэтому художнику прежде всего должно быть присуще чувство нравственной ответственности» [Аникин 1986: 12]. В.С.Турчин утверждает, что Пейтер «восстал против “медиевизации” Возрождения, которую предлагал Рескин; следуя авторитету Вискельмана, он подчеркивал в Возрождении “античное” начало. Этот автор относился к прошлому как художественный критик» [Турчин 1987: 306]. Влияние Рескина на Пейтера и история их взаимоотношений стали предметом анализа ряда англоязычных исследований [Tillotson 1967; Levey 1978; Phillips 1998].

Цель нашего исследования – проанализировать эстетические принципы и поэтику очерка У.Пейтера «Школа Джорджоне» (*The school of Giorgione*, 1877) как новый этап художественно-критической интерпретации жизни и творчества венецианского живописца³.

Пейтер разрабатывает понятие «эстетической критики», в предисловии к «Ренессансу» определяя ее главную задачу: «...распознать, проанализировать и освободить

от случайных придатков то свойство (virtue), благодаря которому картина, ландшафт, благородная личность в жизни и в книге производит это особое впечатление красоты или удовольствия (special impression of beauty or pleasure), и указать, где источник (source) этого впечатления и при каких условиях (conditions) оно переживается» [Патер 2006: 11]. М.В.Урнов отмечает, что Пейтер «считал первой задачей эстетической или творческой критики постижение творческого процесса в синтезе, раскрытие художественного мира как бы изнутри. Даже особенно распространенное и будто бы само собой разумеющееся разграничение на “форму” и “содержание” он советовал производить с полнейшей осторожностью или не касаться этой грани вовсе, потому что скольконибудь грубое с ней обращение могло повести к искажению и содержания и формы» [Урнов 1970: 152]. Пейтер основывался на личном впечатлении и выдвигал субъективный принцип оценки, но подчеркивал мысль о целостности содержания и формы, подчас игнорируя этическое содержание искусства в пользу эстетического.

О.Уайльд, испытавший сильное влияние Пейтера [Bendz 1972], в эссе «Критик как художник» излагает сущность эстетической критики (постигание прекрасного дается критику через его собственное впечатление и сопереживание) в форме парадокса: цель критика не объяснять произведения искусства, а стремиться к тому, чтобы «еще глубже сделать тайну произведения, окутывая его, как и его создателя, атмосферой чуда, столь притягательной и для богов, и для поклоняющихся им» [Уайльд 1993: 291]. Н.В.Тишунина отмечает, что Пейтер в своем анализе «дает своеобразную модель особой эстетической критики конца XIX века, когда исследователь стремился не столько к объективному изложению художественных фактов, сколько к выражению своего собственного чувствования искусства»; критика Пейтера – это «прежде всего личностно-ориентированное исследование» [Тишунина 1998: 135]. Более того, создавая эстетическую критику и разрабатывая «теорию впечатлений», Пейтер «относится к памятникам искусства не как ученый, а как художник, призывая исходить в первую очередь из са-

Бочкарева Н.С., Загороднева К.В. ЭССЕ «ШКОЛА ДЖОРДЖОНЕ» В КОНТЕКСТЕ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ КРИТИКИ УОЛТЕРА ПЕЙТЕРА.

мого произведения» (курсив наш – Н.Б., К.З.) [Кононенко 2006: 19].

Л.Г.Андреев в монографии «Импрессионизм» утверждает, что Пейтера в действительности занимает «восприятие, а не создание искусства, поведение зрителя, а не художника <...> Совершенно импрессионистичен и аппарат восприятия по Пейтеру» [Андреев 2005: 144]. Авторское предисловие к «Ренессансу» является своеобразным эстетическим манифестом, в котором Пейтер формулирует основные вопросы восприятия и воздействия искусства, его влияния на человека: «Но что же означает для меня (to me – курсив Пейтера) такая-то песня или картина, тот или иной пленительный образ книги или жизни? Как он действует (effect) на меня? Дает ли он мне наслаждение (pleasure), и, если да, то каков род или степень этого наслаждения? Как изменяется моя натура (nature) в его присутствии или под его влиянием (influence)?» [Патер 2006: 10]. Называя Пейтера одним из «столпов импрессионистической критики», В.В.Хорольский подчеркивает, что английский критик «настаивал на интенсивности ощущений, а не на моральных целях». Новаторство Пейтера «проявилось в защите субъективного начала творчества и процесса восприятия», «в стремлении вывести культуру за ее пределы, заменив ею жизнь» [Хорольский 1995: 31-32]. Эссе Пейтера считается «одним из первых образцов импрессионистической критики из-за того места, которое занимает в них “впечатление”, как известно, являющееся ключевым понятием эстетики импрессионизма, а также из-за близости его метода творческой установке импрессионистической живописи – видеть, чувствовать, выражать» [Головин 2006: 328]. Не случайно все созданное английским критиком – это тоже «*акт художественного творчества*» (курсив наш – Н.Б., К.З.) [Там же: 335].

В.Головин убедительно показывает, что Пейтер продолжает традицию жанра эссе, начатую «Опытами» Мишеля Монтеня – уникальной личности позднего французского Ренессанса. Характерные признаки жанра эссе – «фрагментарность построения текста, легкость перехода от одной темы к другой, выдвигание на первый план не развернутого повествования,

а самого суждения автора, свободное и изящное привлечение наблюдений, описаний, примеров для подтверждения высказанной мысли и, наконец, легко воспринимаемый читателем и безупречный в литературном отношении стиль» [Головин 2006: 318]. Истоки английской традиции этого жанра исследуются как зарубежными, так и российскими литературоведами [Macdonald 1914; Dobree 1946; Гургова 1979; Дьяконова 1970; Липина 1990]. Пейтер особое внимание уделяет XIX в. – писателю и критику Чарльзу Лэму, а также историку и философу Томасу Карлейлю: «Не случайно один из своих очерков он посвятил Лэму, а карлейлевскую веру в интуитивное познание хранил на протяжении всей жизни» [Головин 2006: 319]. Пейтер интерпретирует эссеистику Ч.Лэма в русле «аполитичной проповеди “чистого” искусства» [Дьяконова 1979: 56], но непосредственным предшественником метода «художественно-критического эссеизма» Пейтера можно считать журналиста и критика Уильяма Хэзлита, печатавшего в газетах и журналах статьи об искусстве: «Хэзлиту первому среди англичан принадлежит заслуга выделения в литературном жанре эссе самостоятельной ветви — очерков о художниках и произведениях искусства. Свои опубликованные эссе он затем объединял в сборники, что несколько десятилетий спустя будет делать и Уолтер Патер, большинство книг которого составлено из уже изданных статей» [Головин 2006: 319].

Называя Пейтера «центральной фигурой английского литературно-художественного эссеизма» второй половины XIX в., Н.В.Гращенков в послесловии к первому тому книги П.Муратова «Образы Италии» отмечает, что английский критик дал «пример непринужденного соединения в одном тексте научных и художественных черт, соединения сюжетов литературы и искусства», и подчеркивает умение Пейтера «создавать проникновенные творческие портреты художников, довольствуясь немногими их произведениями и мудро избегая лишних подробностей» [Гращенков 1993: 308-309, 311-312]. Своеобразие прозы Пейтера тоже «определяется ее эссеизмом»: «Отличительная черта писателя – это острота и проник-

новенность авторского взгляда в изображении внутреннего мира личности, раскрывающей себя преимущественно в сфере искусства и культуры» [Федоров 1993: 58].

Эссеистика Пейтера находится на «границе художественной критики, истории искусства, классической беллетристики и психологической новеллы» [Головин 2006: 335]. Исследователи дают разные жанровые определения «Ренессансу»: «сборник этюдов» [Урнов 1970: 150], «книга в виде лирических размышлений» [Тишунина 1998: 135], «зарисовки различных сторон дарования», «духовные портреты» [Кононенко 2006: 13], «проникновенные творческие портреты» [Гращенко 1993: 312]. Сам Пейтер использует слово *studies*⁴, а свою следующую книгу называет *portraits*.

Слово *портрет* в обозначении литературного жанра восходит к книге французского критика, поэта и писателя Ш.О.Сент-Бева «Литературные портреты», написанной в 40-е гг. XIX в. В предисловии к «Ренессансу» Пейтер в подтверждение собственных идей о необходимости ценить прекрасное цитирует этого «нового критика» (*recent critic*) [Pater 1998: xxx]. Сент-Бева называют создателем *биографического* метода изучения литературы, когда «биография и личность писателя рассматриваются как определяющие моменты творчества» [Зинченко, Зусман, Кирнозе 2002: 48], причем «преувеличение роли биографического автора с неизбежностью ведет к субъективности исследования, к созданию импрессионистического портрета художника» [Там же: 53]. Г.К.Косиков отмечает, что метод Сент-Бева гораздо вернее было бы назвать *психологическим*: «Знаменитое литературное “портретирование” французского критика, заключалось вовсе не в том, чтобы создать “портрет” того или иного произведения, а в том, чтобы, отправляясь от произведения, а также исходя из различных косвенных данных о писателе (дневники, письма, свидетельства современников и т.п.), воссоздать портрет самого писателя» [Косиков 1987: 12].

Содержание эссе «Школа Джорджоне» не совсем отвечает названию, так как его основная часть посвящена общеэстетическим размышлениям, построенным по гегелевскому принципу доказательства от про-

тивного. Речь идет сначала о разделении искусств, а потом об их сближении по схеме: *тезис – антитезис – синтез*.

Пейтер противопоставляет собственный подход *популярной критике*, которая рассматривает поэзию, живопись и музыку (all the various products of art) «так, словно они лишь переводы (translations) определенного, твердо установленного идейного содержания (the same fixed quantity of imaginative thought) на различные художественные языки (languages) при помощи определенных технических средств выражения (technical qualities): в живописи – посредством красок, в музыке – посредством звуков, а в поэзии – посредством ритмического сочетания слов» [Pater 2006: 171] и выдвигает *антитезис*: «Each art, therefore, having its own peculiar and untranslatable sensuous charm, has its own special mode of reaching the imagination, its own special responsibilities to its material» [Pater 1998: 83] / «...каждое искусство обладает своей собственной непередаваемой чувственной красотой, своей особенной манерой возбуждать воображение, своим особым чувством и пониманием возможностей материала» [Pater 2006: 172]. Критик акцентирует внимание на неповторимой эстетической составляющей каждого вида искусства, требует установить границы между ними и отмечает, что искусство непередаваемо на другие языки. Например, главный акцент в живописи делается на «техническом мастерстве колорита или рисунка» («technical skill in colour or design»), на «творческой трактовке чистой линии и цвета» («creative handling of pure line and color»). Именно они непосредственно создают впечатление. Упомянув о нидерландской живописи, о полотнах Тициана и Веронезе, Пейтер приводит в пример рисунки венецианских художников – «легкие очертания летающих фигур Тинторетто или лесных чащ Тициана» [Pater 2006: 173] («This drawing, then – the arabesque traced in the air by Tintoret's flying figures, by Titian's forest branches» [Pater 1998: 84]).

Критик говорит о том, что живописные впечатления – первостепенные, хотя «мы можем затем отчетливо наблюдать и проникновение поэзии в живопись, – но только постепенно» [Pater 2006: 174]. Он приводит в пример японское искусство, в

частности, веерную живопись, где «мы вначале замечаем лишь абстрактный цвет, затем – тихий поэтический аромат цветов и в конце концов – вполне развитую цветочную живопись» («Japanese fan-painting, for instance, where we get, first, only abstract colour; then, just a little interfused sense of the poetry of flowers; then, sometimes, perfect flower-painting» [Pater 1998: 85]).

Отрицая перевод искусства с одного языка на другой, Пейтер, вместе с тем, подчеркивает его стремление выйти за собственные границы, переосмыслить свой материал в свете другого искусства. Художники XIX в. считали, что человек «утратил органичность, цельность; жизнь и искусство отделены друг от друга. Надо восстановить синтез искусства и жизни, искусства и человека. Путь к этому восстановлению видели в синтезе искусств» [Сарабьянов 2001: 224]. Уже романтики акцентировали внимание на «общности и взаимосвязи всех искусств при специфике каждого из них» [Ванслов 1966: 245]. Проблема специфики отдельных искусств была актуальна для романтиков «в связи со значением индивидуального в их искусстве», а проблема общности и взаимовлияния искусств – «в связи с их универсализмом, стремлением выразить в творчестве проблемы мирового, общечеловеческого значения. Романтики стремились осознать всеобщие законы бытия, выразить коренные причины сущего» [Там же: 246]. И Рескин, и Пейтер развивают эти две стороны романтической эстетики.

Вслед за Рескиным⁵, Пейтер видит живописное начало в итальянской архитектуре, которая «часто стремится к тому, чтобы достичь эффектов живописи, – как, например, в Капелле дель Арена» в Падуе, украшенной фресками Джотто, или же стремится достичь эффектов «скульптуры – в безупречной цельности кампанилы Джотто во Флоренции» [Патер 2006: 175].

Скульптура тоже стремится из «жестких границ чистой формы к цвету» [Патер 2006: 175]. Критик сравнивает греческую трагедию с греческой скульптурой, сонет – с рельефом, французскую поэзию – с искусством графики: «...poetry also, in many ways, finding guidance from the other arts, the analogy between a Greek tragedy and a work of

Greek sculpture, between a sonnet and a relief, of French poetry generally with the art of engraving, being more than mere figures of speech» [Pater 1998: 85-86].

Рассуждения о взаимодействии искусств завершаются утверждением, что музыка – это то, к чему стремятся все искусства. Известно, что романтики считали музыку важнейшим из искусств. Э.Т.А.Гофман писал, что «музыка – самое романтическое из всех искусств, пожалуй, можно даже сказать, единственно подлинно романтическое, потому что имеет своим предметом только бесконечное <...> Музыка открывает человеку неведомое царство, мир, не имеющий ничего общего с внешним, чувственным миром, который его окружает и в котором он оставляет все свои определенные чувства, чтобы предаться несказанному томлению» [Литературные манифесты западноевропейских романтиков 1980: 181]. Для А.В.Шлегеля музыка является «самым идеальным видом искусства. Изображая страсти безотносительно к каким-либо предметам, только лишь в выражении их форм, она как бы очищает эти страсти от сопутствующей им материальной прозы: сбрасывая с них земную оболочку, она помещает их в чистую просветленную атмосферу» [Там же: 126]. Музыка выражает «экстракт человеческих чувств» без воспроизведения явлений внешнего мира [Ванслов 1966: 242].

Тема музыки становится лейтмотивом эссе Пейтера, посвященного живописной школе, и композиционно завершает каждый этап его размышлений. Именно этот вид искусства, по словам критика, имеет универсальное значение и обладает большими преимуществами перед другими. Следовательно, все искусства, в том числе и живопись, стремятся достичь музыкальности формы и содержания. В 1872 г. была опубликована статья Ф.Ницше «Рождение трагедии из духа музыки», – не удивительно, что «поразительное сходство постулатов Патера и Ницше стало предметом специального рассмотрения многих исследователей» [Вязова 2008: 56].

Воплотить принцип музыкальности в словесном искусстве стремился французский поэт-символист П.Верлен: показательны название сборника «Романсы без слов» и стро-

ки из стихотворения-манифеста «Искусство поэзии»: «За музыкою только дело <...> Так музыки же вновь и вновь!» (пер. Б.Пастернака). По мнению Пейтера, уже в лирике В.Гюго происходит вытеснение смысла, а «материал и форма теснее всего слиты между собою» [Патер 2006: 178]. Поэтичность переходит в музыкальность «в некоторых из самых фантастических композиций Уильяма Блейка, а нередко и в шекспировских песнях, например, в песне пажа Марианны в *Мере за меру*, где знойная сила и поэтичность всей пьесы на одно мгновение словно превращается в музыку, в напевную мелодию» [Патер 2006: 178]. Английский критик утверждает, что одна из главных задач эстетической критики – установить приближение искусства к закону музыки.

Джорджоне в эстетической критике Пейтера – это воплощение духа венецианской школы, который придал человечность полуварварскому византийскому искусству, воплощенному в мраморе и золоте стен муранского собора и собора Сан Марко в Венеции. «The beginnings of Venetian painting link themselves to the last, stiff, half-barbaric splendours of Byzantine decoration, and are but the introduction into the crust of marble and gold on the walls of the *Duomo* of Murano, or of *Saint Mark's*, of a little more of human expression» [Pater 1998: 89]. Статика византийского искусства противопоставлена динамике творчества Джорджоне. В венецианском искусстве эта статика проявлялась как подчинение архитектуре: живопись Карпаччо и Беллини была лишь украшением, пятном цвета, ориентированным на предмет и собственные границы искусства. Джорджоне противопоставляется своим предшественникам как изобретатель нового жанра – легко передвигаемых картин. Он отделил эти картины от архитектуры, и они стали «свободными», как рукописный стих в руках поэта и музыкальный инструмент в руках исполнителя.

Пейтер сопоставляет Джорджоне и Тициана через реминисценцию к поэме Р.Браунинга «Сорделло» («Sordello», 1840): «...Giorgione stands to Titian in something like the relationship of Sordello to Dante, in Browning's poem» [Pater 1998: 90]. Поэма посвящена трубадуру Сорделло, властителю царства звуков, и его сердечной драме, которая ра-

зыгрывается на фоне мрачной истории Италии начала XIII в. Поэт Сорделло предвосхитил Данте точно так же, как живописец Джорджоне – Тициана. Для Пейтера этот первый порыв принципиально важен. Как Сорделло в одном стихе выражает всю прелесть поэзии, так и Джорджоне в одной картине выражает сам дух венецианской живописи: «But the slightly older man, with his limited actual product (what remains to us of it seeming, when narrowly explained, to reduce itself to almost one picture, like Sordello's one fragment of lovely verse) yet expresses, in elementary motive and principle, that spirit – itself the final acquisition of all the long endeavours of Venetian art – which Titian spreads over his whole life's activity» [Pater 1998: 90-91]. Для Пейтера, как и для Рескина, поэтической вершиной является итальянец Данте. Вместе с тем оба критика упоминают английских поэтов XIX в.: Рескин в очерке о Джорджоне (и о Тернере) – Китса, а Пейтер – Браунинга, которому посвятит и отдельное эссе («Browning», 1887).

Не вступая в полемику с «новым Вазари» и не подвергая сомнению научную атрибуцию картин Джорджоне, Пейтер с сожалением отмечает, что их исследование не только значительно сократило число подлинных произведений Джорджоне, но и уменьшило живое пламя прошлого, сведя его к одному только имени: «And now, in the 'new Vasari', the great traditional reputation, woven with so profuse demand on men's admiration, has been scrutinized thread by thread; and what remains of the most vivid and stimulating of Venetian masters, a live flame, as it seemed, in those old shadowy times, has been reduced almost to a name by his most recent critics» [Pater 1998: 91]. Английский критик акцентирует внимание на том, что недостаточно отделить истину от легенды. Легенда сама по себе имеет большое значение. Свою задачу он видит в том, чтобы оживить эту легенду в сердцах читателей и зрителей.

Уже в блеске имени Джорджоне, как отмечает Пейтер, было что-то сказочное и чарующее (something fabulous and illusive has always mingled itself in the brilliancy of Giorgione's name). Магия имени, магия легенды сохраняется у Пейтера отчасти благодаря Вазари, так как у того впервые появляется

образ прекрасного и талантливом молодого юноши. Рескин в эссе «Два отрочества» с самого начала связывает «ренессансную доблесть» Джорджоне с природой его родины – венецианской провинции Кастельфранко: «Born half-way between the mountains and the sea...» («Рожден на полпути между горами и морем...») [Ruskin 1985: 144]. Пейтер, явно апеллируя к своему предшественнику, дает более конкретное и сдержанное описание родины Джорджоне: «Giorgione was born before the year 1477, and spent his childhood at Castelfranco, where the last crags of the Venetian Alps break down romantically, with something of park-like grace, to the plain» [Pater 1998: 93].

Рассматривая круг общения, в котором вращался художник, Пейтер отмечает, что это был «the circle of notable persons – people of courtesy» [Pater 1998: 93]. Он выделяет две фигуры: королеву Кипра (Catherine of Cyprus) и знаменитого кондотьера (Tuzio Costanzo). С одной стороны, описывая окружение Джорджоне, критик опирается на Вазари, с другой – в портрете кондотьера чувствуется влияние обобщенного образа рыцаря Венеции, созданного Рескиным. В фигуре святого воина Либерале, предстоящего на иконе «Мадонна Кастельфранко», традиционно видят сходство с самим Джорджоне, с «его собственной благородной наружностью» [Патер 2006: 191]. Этюд маслом с этой работы, находящейся на родине художника, хранится в Лондонской Национальной галерее и принадлежит к самым ценным ее сокровищам. Вероятно, именно этот этюд способствовал созданию легенды о Джорджоне в Англии.

Пейтер достаточно подробно говорит о причинах гибели Джорджоне, сопоставляя две версии смерти художника. Первая принадлежит Вазари, который утверждал, что живописец «неизменно предавался любовным утехам» и скончался в возрасте тридцати четырех лет, потому что заразился чумой от своей возлюбленной [Вазари 1995: 285-286]. Вторую версию приводит итальянский исследователь XVII века Ридольфи в книге *Le Maraviglie dell'arte*; она заключается в том, что Джорджоне был жестоко обманут своей возлюбленной, так как та подговорила ученика Джорджоне обокрасть своего на-

ставника. Ридольфи утверждает, что художник не вынес этой двойной измены и умер от горя: «being robbed of her by one of his pupils, he died of grief at the double treason» [(цит по: Pater 1998: 94]. Пейтер с иронией отмечает, что вариант Вазари привлекательнее, так как художник вместе с поцелуями получил смертельную болезнь («took the sickness from her mortally, along with her kisses») [Pater 1998: 94]. Тем не менее, в обоих случаях представлен образ роковой возлюбленной, которая явилась причиной смерти художника.

Перечисляя произведения, принадлежавшие до исследований Д.Кроу и Дж.Кавальказелло Джорджоне («Гроза», «Рыцарь, обнимающий даму», «Иаков, встречающий Рахиль», «Суд Соломона», «Нахождение Моисея»), Пейтер указывает, кому сейчас приписывается каждая картина. Тем самым он создает впечатление постепенной утраты произведений художника. В обобщенном анализе новаторства Джорджоне и его школы критик отмечает совершенное слияние *материала* и *сюжета* с художественной формой, такт в выборе сюжета и материала, приводит примеры решительности, быстроты и легкости, с какой художник передает *мгновенное движение* и *изображает предмет со всех сторон* (хрестоматийное состязание скульптора и живописца из жизнеописания Вазари).

Пейтер согласен с Д.Кроу и Дж.Кавальказелло («Новыми Вазари»), в том, что «Концерт» в Палаццо Питти является «мерилом подлинности произведений Джорджоне» [Патер 2006: 189]. Описывая картину, он акцентирует внимание на одежде музицирующих: («монах в рясе и тонзуре»/ «a monk, with cowl and tonsure», «юноша, в берете с пером» / «a third, with cap and plume») и на глубокой приобщенности каждого к музыке: «...монах в рясе и тонзуре прикасается к клавишам клавиноды, между тем как служка, стоящий за ним, держит за древко виолу, а юноша, в берете с пером, словно ждет удобного момента, чтобы запеть» [Там же: 188].

Критик уделяет особое внимание «застывшему мигу»: «touches the keys of a harpsichord», «grasp the handle of a viol», «the true interval for beginning to sing» и др. Критик

как будто торопится запечатлеть ускользающее мгновение, так как музыканты на картине могут испариться «in that calm unearthly glow». Он подчеркивает в картине эфемерность, призрачность всего происходящего, так как здесь, по его словам, представлено «искусство, уловившее дрожащие звуковые волны и навсегда припечатавшее их к губам и рукам» [Pater 2006: 188] («the skill which has caught the waves of wandering sound and fixed them for ever on the lips and hands» [Pater 1998: 92]). Картина в интерпретации Пейтера словно погружена в дымку, которая смягчает общие очертания и делает интересней отдельные части его.

Русский критик, публицист и писатель П.Перцов, описывая «Концерт» из Палаццо Питти в книге «Венеция» (1905), вероятно, отталкивался от впечатления Пейтера: «пожилой монах играет на клавире, а рядом другой, почти старик, опустил струнный инструмент и в сильном волнении касается его плеча. Слева юноша, грустный и сосредоточенный, слушает музыку. Глубокое настроение проникает в картину: кажется, звуки дрожат еще и носятся в вечерней темноте, где последние лучи солнца бросают там и здесь желтые пятна» [Перцов 2007: 121]. Примечательно, что сюжет картины интерпретируется критиками по-разному.

Картину «Святое семейство» «новые Вазари» приписывают художнику Пеллегрини да Сан Даниэле, но не отрицают при этом влияния Джорджоне. Пейтер отмечает, что вся картина наполнена исключительным очарованием прозрачного воздуха («a singular charm of liquid air») и видимым залогом этого чистейшего воздуха служит голубая вершина («of which fine air the blue peak, clearly defined in the distance, is, as it were, the visible pledge» [Pater 1998: 92]).

Луврский «Сельский концерт» (*Fete Champeter*) уже был «прославлен одним поэтом». По утверждению комментаторов, речь идет о Д.Г.Россетти. Пейтер не раз обращался к творчеству английского поэта-прерафаэлиты, а в 1883 г. посвятил ему отдельное эссе «Данте Габриэль Россетти» («Dante Gabriel Rossetti»). Это эссе в переводе С.Сухарева открывает сборник стихотворений Россетти [Россетти 2005а]. Поэт и живописец, Россетти писал *сонеты к карти-*

нам, которые обычно помещал на раме своих полотен. В стихах Россетти воссоздавал живописные образы собственных и чужих картин (например, «Весны» Боттичелли и «Святого семейства» Микеланджело), а в картинах часто воспроизводил литературные сюжеты. «Сонеты и картины, по замыслу Россетти, взаимодополняют друг друга, создавая единый синтетический жанр» [Соколова 1995: 33].

В письме к У.М.Россетти от 8 октября 1849 г. о прогулке по Лувру поэт восхищается картиной Джорджоне «Сельский концерт»: «... пастораль – или, во всяком случае, нечто вроде пасторали – Джорджоне, она настолько изумительна, что я не преминул усесться перед ней на скамью и написать сонет. Наверное, тебе и раньше приходилось слышать, как я восторгался оттиском с этой вещи, да, пожалуй, ты и сам ее видел. Там в стороне изображена обнаженная женщина, зачерпывающая стеклянным кувшином воду из колодца, а в центре – двое мужчин и еще одна обнаженная женщина; они застыли с музыкальными инструментами в руках, словно на мгновение прервали игру. А вот мой сонет:

Вода – о, знойных полдней тишина –
От горлышка кувшина отступает
И словно нехотя в него втекает,
Едва журча. Лазурь. И глубина,
Где зной на кромке дня, как пелена;
Рука струну виолы отпускает
Лениво. Смуглоликие смолкают,
Блаженствуя в печали. Вот одна

Вперила взоры вдаль, еще от флейты
Не отведа дрожащие уста.
В прохладных травах ярче нагота.
Сдержись и деву окликать не смей ты –
Мгновение, замри: тишайший зной
И торжество поэзии одной»

(перевод сонета М.Квятковской, письма – Л.Житковой)

[Россетти 2005б: 139].

Этот сонет «К Венецианской пасторали Джорджоне» (*For a Venetian Pastoral, by Giorgione*) был первоначально опубликован в журнале «Герм» в 1849 г. Комментаторы отмечают, что Россетти основательно пе-

реработал его для книги “Стихи” (1870) [Россетти 2005б: 373].

В первом катрене Россетти акцентирует внимание на воде [Россетти 2005а: 238]:

- (1) Water, for anguish of the solstice, – yea,
- (2) Over the vessel’s mouth still widening,
- (3) Listlessly, dipped to let the water in
- (4) With low vague gurgle. Blue, and deep

away,

Повтор слова *water* в начале 1-й и в конце 3-й строки создает кольцевую композицию, неточный повтор *dipped* и *deep*, аллитерация звонких согласных [l], [g] как будто имитируют бульканье воды, вытекающей из кувшина. С водой ассоциируется расширение, углубление, погружение, журчание, голубизна. В следующей строке акцент смещается с воды на зной, жару, которую поэт противопоставляет водной прохладе:

- (5) The heat lies silent at the brink of day.

Предложение из 5 строк заканчивается метафорой «край дня» (*brink of day*), а упоминание о «жаре» (*heat*) возвращает к мотиву «солнцестояния» в начале предложения (*for anguish of the solstice*). Сама структура сонета (повторы, возвращения, кружения, противопоставления) передает его содержание: перетекание воды в знойный полдень. Это же состояние передает анжанбман, связывающий все части сонета (строки 4-5, 8-9, 13-14). Зною (*heat*) сопутствует тишина (*silent*), которая в следующих трех строчках связана с мотивом музыки:

- (6) The hand trails weak upon the viol-string

(7) That sobs; and the brown faces cease to sing,

(8) Mournful with complete pleasure. Her eyes stray

Слабый всхлип струны, соответствующий вялому журчанию воды, приводит к полной тишине, когда прекращается пение и печаль приносит совершенное наслаждение. Последняя строка второго катрена, образующего с первым одну строфу, и первые три строки второй строфы посвящены описанию героини, которая держит в руках флейту и сидит с музыкантами. Россетти обращает внимание на то, что она дистанцирована от них и от зрителя (на картине она изображена спиной к зрителям):

...Her eyes stray

(9) In distance; through her lips the pipe doth creep

(10) And leaves them pouting: the green shadowed grass

- (11) Is cool against her naked flesh. Let be:

Поэт подчеркивает состояние пассивного созерцания, в котором находится женщина, и любит ее наготой, оттеняемой тенистой прохладой зеленой травы. Н.И.Соколова отмечает, что «поэт задумывается над тем, куда устремлен взгляд обнаженной женщины, пока она дует в тонкие отверстия; в ней он обнаруживает глубинный смысл изображаемого: это сама Жизнь, соприкасающаяся с Бессмертием, «Life touching lips with Immortality» [Соколова 1995: 34]. В заключительных трех строках Россетти обращается к читателю и зрителю с просьбой не окликать героев картины, чтобы не потревожить «тишайший зной» и «торжество поэзии»:

(12) Do not now speak unto her lest she weep, –

- (13) Nor name this ever. Be it as it was:

- (14) Silence of heat, and solemn poetry.

Таким образом, Россетти создает на основе картины Джорджоне собственное поэтическое произведение – сонет. Он акцентирует внимание на изнуряющем зное, отнимающем всякое желание что-то делать, даже петь и играть на музыкальных инструментах, о которых поэт упоминает в сонете (*viol-string, pipe*). Россетти использует цветопись (*blue water, brown faces, green grass*), апеллирует к деталям зримых образов (*her eyes, her lips, her naked flesh*) и т.д. По словам О.Уайльда, Россетти «обогастил музыку сонета красками Джорджоне и энгровской точностью композиции» [Уайльд 1993: 308] («*translated into sonnet-music the colour of Giorgione and the design of Ingres*») (курсив наш – Н.Б., К.З.) [Wilde 1977: 1047])⁶.

Пейтер подчеркивает, что вода – такая же неотъемлемая часть картин Джорджоне, как и музыка. «But when people are happy in this thirsty land water will not be far off; and in the school of Giorgione, the presence of water – the well, or marble-rimmed pool, the drawing or pouring of water, as the woman pours it from a pitcher with her jeweled hand in the *Fete Champeter*» [Pater 1998: 92]. Вода у Пейтера, как и ее атрибуты (колодец, бассейн, кув-

шин) является отражением глубины и внутренней стороны мира. Символизация воды помогает созданию образа самого Пейтера, который жил внутренней, очень обособленной от окружающих, жизнью. «Он был очень одинок в жизни и поэтому мог называть Платона своим учителем-другом, и мог слышать Данте, Паскаля и Томаса Брауна, как интимно близких и дорогих людей» [Муратов 1908: 3-4].

Музыка проникает в картины Джорджоне посредством инструментов, изображенных на полотне (свирель, лютня и др.), и мелодии, которая родилась в венецианском воздухе и оказалась навек удержана в картинах Джорджоне. Пейтер делает вывод, что сам воздух (*the air*) на картинах художника очищен от примеси посторонних частиц и наполнен прозрачностью и влажной свежестью («seems as vivid as people who breathe it, and literally empyrean, all impurities being burnt out of it, and no taint, no floating particle of anything but its own proper elements allowed to subsist within it»). В отличие от Россетти, он обращает внимание на состояние героини, которая льет воду из кувшина, словно прислушиваясь к ее холодному плеску, смешанному с далекими звуками свирелей («listening, perhaps, to the cool sound as it falls, blent with the music of the pipes» [Pater 1998: 97]).

В трактате «Лаокоон, или о границах живописи и поэзии» Г.Э.Лессинг, в частности, рассуждает о *застывшем мгновении*. Он отмечает, что поскольку «одно мгновение увековечивается искусством, оно не должно выражать ничего такого, что мыслится лишь как преходящее» [Лессинг 1953: 398]. Пейтер развивает мысль Лессинга, показывая мгновение не застывшим, но *опоэтизированным*. Он размышляет о запечатлении в паузе идеальных моментов, о мгновениях как растворении прошлого и будущего в настоящем, говорит о музыке, о тех чувствах, ощущениях, которые возникают в нас, во время звучания музыки. Критик пишет и об умении слышать музыку и приводит пример из «Государства» Платона.

Еще в первой половине своего эссе Пейтер рассуждает об одухотворении природы в гравюре и, в частности, обращает внимание на венецианский ландшафт, который «окрашен какою-то жесткостью или слишком оп-

ределенно очерчен; но мастера венецианской школы не поддаются этой иллюзии. На альпийском заднем плане они сохраняют лишь некоторые абстрактные элементы – холодный колорит и спокойные плавные линии; детали, как, например, бурые обветренные башенки, соломенно-желтые поля, арабески лесов они применяют как ноты музыкального сопровождения (the notes of a music which duly accompanies) к фигурам мужчин и женщин; таким образом, они передают лишь дух или суть определенного рода ландшафта – местность, воссозданную разумом (pure reason) или наполовину воображаемыми воспоминаниями (half-imaginative memory)» [Pater 2006: 177]. Противопоставление строится на контрасте реального ландшафта и воображения художника. Музыкальные ассоциации придают пейзажному экфрасису одухотворенность и легкость.

Венецианский пейзаж на картинах Джорджоне и его последователей, по мнению Пейтера, отчасти похож на английское парковое искусство: «Its scenery is such as in England we call ‘park scenery’, with some elusive refinement felt about the rustic buildings, the choice grass, the grouped trees, the undulations deftly economized for graceful effect» [Pater 1998: 97]. Основное отличие итальянской природы от английского ‘park scenery’ критик видит в том, что в Италии вся природа словно пронизана насквозь золотыми нитями, которые сверкают даже в глубоких складках темных кипарисов: «Only, in Italy all natural things are as it were woven through and through with gold thread, even the cypress revealing it among the folds of its blackness. And it is with gold dust, or gold thread, that these Venetian painters seem to work, spinning its fine filaments, through the solemn human flesh, away into the white plastered walls of the thatched huts» [Pater 1998: 97]. Повтор эпитета *gold* способствует созданию образа Венеции, как сказочного города, в котором люди, словно волшебные пауки, плетут свои узоры золотыми нитями.

Мотив золотых нитей, янтарных тканей часто появляется у Пейтера на страницах, посвященных анализу творчества Джорджоне. Желтый и голубой цвета преобладают в его описании пейзажей Венеции (у Рескина к ним можно добавить красный и белый). В

своих теоретических работах Рескин так объяснял цветовую символику средневековой живописи: «...синий цвет иногда служил символом тени, желтый – света, белый – чистоты, алый, наиболее совершенный, воспринимался как символ божества» [цит. по: Соколова 1995: 43].

Картины Джорджоне, поражающие простотой и поэтичностью замысла, представляют яркий пример той гармонии человека и природы, которую, по мнению Пейтера, можно достичь только на венецианских просторах. При описании этих далей критик не скрывает своего восхищения ими: «Yet what real, airy space, as the eye passes from level to level, through the long-drawn valley in which Jacob embraces Rachel among the flocks!» [Pater 1998: 97]. В то время как Рескин в эссе о Джорджоне создает пейзаж средневекового города – Венеции эпохи Возрождения – в единстве природы, архитектуры и гражданского общества, Пейтер ограничивается единством природы и человека.

Займствуя поэтическую мифологизацию пейзажа у Рескина и биографизм у Вазари, опираясь на прерафаэлитов и Россетти, Пейтер «возвращает» нас к конкретным произведениям Джорджоне и его последователей, подробно анализируя проблему единства содержания и формы (сюжета, рисунка и колорита) в жанре *painted idylls*, или *painted poems*, а также проблему взаимодействия искусств (живописи, поэзии, музыки), которые Гегель называл романтическими. В своем творчестве Пейтер эволюционирует от *studies* (изучение природы, как у Рескина) к *portraits*, в которых выражается индивидуальность художника. В эссе «Школа Джорджоне» он выступает одновременно как теоретик (вводит новые термины и оперирует известными понятиями) и историк искусства (определяет место Джорджоне среди других венецианцев и значение его для художественной жизни XIX столетия). Он рассматривает целостный мир творчества художника, чтобы лучше понять законы развития искусства.

С одной стороны, эстетическая критика Пейтера во многом предвосхитила рецептивную эстетику XX столетия – «направление в критике и литературоведении, исходящее из идеи, что произведение “возникает”, “реализуется” только в процессе “встречи”,

контакта литературного текста с читателем, который благодаря “обратной связи”, в свою очередь, воздействует на произведение, определяя тем самым конкретно-исторический характер его восприятия и бытования» [Дранов 1996: 127]. С другой стороны, художественная натура Пейтера стремится стереть границы времени и пространства и, «не убивая автора» [Барт 1989: 384-391], приблизить его творение к современному читателю (зрителю), делая последнего сотворцом (что особенно актуально для эстетики постмодернизма).

¹ Первоначально книга называлась «Очерки по истории Ренессанса» (*Studies in the History of the Renaissance, 1873*), но нам важно акцентировать внимание на издании 1888 г., так как в нем впервые было опубликовано эссе «Школа Джорджоне». Все эссе, входящие в состав сборника, созданы в разное время. Например, «Школа Джорджоне» написана и опубликована в «Fortnightly Review» в 1877 г., а заключение к «Ренессансу» датируется 1868 г.

² Перевод на русский язык самой популярной книги Пейтера «Ренессанс. Очерки искусства и поэзии» с пятого английского издания был осуществлен в Москве в издательстве «Проблемы эстетики» С.Г.Займовским в 1912 г. Переиздание «Ренессанса» произошло почти спустя сто лет в 2006 г. одновременно двумя издательствами в Москве: «Б.С.Г.-ПРЕСС» и «Изд. дом Междунар. ун-та». Редакционные коллегии обоих издательств основывались на переводе С.Г.Займовского, но вносили свои поправки и дополнения.

³ Статья продолжает цикл наших работ об интерпретации фигуры Джорджоне в художественной критике Дж.Рескина, У.Пейтера и П.Муратова [Загороднева, Бочкарева 2008: 16-22].

⁴ Слово «study» (*pl. studies*) имеет много значений в английском языке. Вот некоторые из них: *studies* – «work relating to a particular discipline: *environmental studies*» или «a product of studying, such as a written paper or book» [Collins 1986: 1513]. Значение слова демонстрирует научный подход к изучению чего-либо. Оно употребляется в связи с познанием, исследованием, тщательным анализом: «deep thought, reverie, or a state of abstraction (now usually in ‘brown study’): <...> a state of perplexed or anxious thought; often, application of the mind to the acquisition of knowledge, as by reading, investigation, or reflection <...>; the pursuit of learning; the cultivation of a particular branch of learning, science, or art» [The new century dictionary of the English language 1956: 1873]. На русский язык термин «study» переводят как *анализ, очерк* [Мосткова, Смыкалова, Чернявская 1967: 89].

⁵ Мы имеем в виду, прежде всего, книги Дж.Рескина «Джотто и его работы в Падуе» («Giotto and his work in Padya», 1874) и «Прогулки по Флоренции» («Mornings in Florence», 1984).

Бочкарева Н.С., Загороднева К.В. ЭССЕ «ШКОЛА ДЖОРДЖОНЕ» В КОНТЕКСТЕ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ КРИТИКИ УОЛТЕРА ПЕЙТЕРА.

⁶ Уайльд несколько раз упоминает о Джорджоне в эссе «Критик как художник» («The critic as artist», 1890). Отгалкиваясь от Россетти и Пейтера, он дает собственное описание «Сельского концерта», обращает внимание сначала на три центральные фигуры, изображенные справа, и называет музыкантов и девушку любовниками: «On that little hill by the city of Florence, where the lovers of Giorgione are lying...» [Wilde 1977: 1027]. Затем Уайльд смещает акцент с любовников на одинокую фигуру в левом углу и подчеркивает состояние вечного покоя, в котором пребывают фигуры: «... it is always the solstice of noon, of noon made so languorous by summer suns that hardly can the slim naked girl dip into the marble tank the round bubble of clear glass, and the long fingers of the lute-player rest idly upon the chords [Wilde 1977: 1027-1028] / «вечным останется жгучее солнце полудня и то оцепенение пылающего лета, когда грациозная обнаженная девушка едва соберется с силами, чтобы поднести к мраморной чаше свой закругленный сосуд чистейшего стекла, и длинные пальцы музыканта так и будут неподвижно покоиться на лютне» [Уайльд 1993: 283]. Уайльд стремится передать умиротворенность персонажей, используя для этого аллитерацию [s], [l], [t], ассонанс [u:], [i], [o], повтор слов (noon – noon) и синтаксических конструкций («the solstice of noon» / «the round bubble of clear glass» / «the long fingers of the lute-player»). Критик украшает описание картины живописными эпитетами («summer suns», «marble tank», «clear glass»), передавая переливы цветов: золотистого и белого.

Список литературы

Абазова Л.М. Роль журналов «Желтая книга» и «Савой» в определении эстетической концепции английского декаданса 90-х гг. М.: МГУ, 1979. 22 с.

Андреев Л.Г. Импрессионизм = Impressionnisme: Видеть. Чувствовать. Выражать. М.: Гелеос, 2005. 320 с.

Аникин Г.В. Эстетика Джона Рескина и английская литература XIX века. М.: Наука, 1986. 319 с.

Барт Р. Смерть автора / пер. с фр. С.Зенкина // Барт Р. Семиотика. Поэтика: Избранные работы. М.: Прогресс, 1989. С.384-391.

Вазари Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих / Ред. и вступ. ст. А.Дживелегова, А.Эфроса. 2-е изд. М.: Изобраз. иск-во, 1995. 480 с.

Ванслов В.В. Эстетика романтизма. М.: Искусство, 1966. 404 с.

Венгерова З. Валтер Пэтер // З.Венгерова. Литературные характеристики. Книга вторая. СПб.: Типо-Литография А.Э.Винеке, 1905. С. 267–277.

Венгерова З. Оскар Уайльд и английский эстетизм // З.Венгерова. Литературные характеристики. СПб.: Типо-Литография А.Э.Винеке, 1897. С. 63–71.

Вязова Е. «Искусство для искусства» во Франции, Англии и России XIX века. К истории термина // Искусствознание. 2008. № 3. С. 44–95.

Гегель Г.В.Ф. Эстетика: в 4 т. М.: Искусство, 1969. Т.3. 624 с.

Головин В. Об Уолтере Патере, его творческом методе и книге «Ренессанс» / В.Головин. // У.Патер. Ренессанс. Очерки искусства и поэзии. – М.: Изд. дом Междун. ун-та в Москве, 2006. – С. 317–336.

Граценков Н.В. П.П.Муратов и его «Образы Италии» // Муратов П.П. Образы Италии. Том I. М.: Галарт, 1993. С. 290-314.

Гургова Л.И. Из истории жанра эссе в английской литературе // Вопросы зарубежной литературы: сб.науч.тр. Ташкент, 1979. № 603. С.25–34.

Дранов А.В. Рецептивная эстетика // Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник. М.: Интрада – ИНИОН, 1996. С. 127-138.

Дьяконова Н.Я. Лондонские романтики и проблемы английского романтизма. СПб.: Изд-во Ленинградского ун-та, 1970. 231 с.

Дьяконова Н.Я. Чарльз Лэм и Элия // Чарльз Лэм Очерки Элии. СПб.: Изд-во «Наука», 1979. С. 181–208.

Загороднева К.В. Бочкарева Н.С. Образ Джорджоне в очерках Джорджо Вазари и Джона Рескина // Вестник Пермского ун-та иностр. яз. и лит-ры. Вып. 5 (21). 2008. С. 16-22.

Зинченко В.Г., Зусман В.Г., Кириозе З.И. Методы изучения литературы. Системный подход: Уч. пособие. М.: Флинта: Наука, 2002. 200 с.

Кононенко Е. Импульсы красоты // Уолтер Пейтер. Ренессанс: Очерки искусства и поэзии. М.: БСГ-ПРЕСС, 2006. С. 7–24.

Косиков Г.К. Зарубежное литературоведение и теоретические проблемы науки о литературе // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. Трактаты, статьи, эссе. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1987. С. 5–38.

Бочкарева Н.С., Загороднева К.В. ЭССЕ «ШКОЛА ДЖОРДЖОНЕ» В КОНТЕКСТЕ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ КРИТИКИ УОЛТЕРА ПЕЙТЕРА.

Лессинг Г.Э. Избранные произведения. М., Гос. изд-во худ. лит-ры, 1953. 638 с.

Липина (Березкина) В.И. Формирование и пути развития жанра эссе в английской литературе XVII–XVIII веков: автореф. дис. ... д. филол. н. М., 1990. 36 с.

Литературные манифесты западноевропейских романтиков / под ред. А.С.Дмитриева. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1980. 640 с.

Мосткова С.Я., Смыкалова Л.А., Чернявская С.П. English literary terms. Английская литературоведческая терминология. Пособие для студентов пед. ин-в и филол. фак-в университетов. Л.: Просвещение, 1967. 109 с.

Муратов П.П. Уолтер Патер // Патер У. Воображаемые портреты. Ребенок в доме. М., 1908. С. 1-13.

Муратов П.П. Уолтер Патер // Патер У. Воображаемые портреты. Изд. 2-е исп. и значит. доп. М., 1916. С. 7-21.

Ницше Ф. Сочинения в 2 т. Т. 1. / Сост., ред. изд., вступ. ст. и примеч. К.А.Свасьяна; Пер. с нем. М.: Мысль, 1990. 829 с.

Патер У. Воображаемые портреты. Пер. и вступ. статья П. Муратова. Изд. 2-е исп. и значит. доп. М.: Изд-во К.Ф. Некрасова, 1916.

Патер У. Данте Габриэль Россетти / пер. с англ. С.Сухарева // Россетти Д.Г. Дом Жизни: Сонеты, стихотворения / пер. с англ. В.Васильева, Вланеса, Т.Казаковой и др. СПб.: Азбука-классика, 2005. С. 5-17

Патер В. Ренессанс. Очерки искусства и поэзии / пер. с англ. С.Г.Займовского с посл. (5-го) англ. издания. М., 1912.

Патер У. Ренессанс. Очерки искусства и поэзии / пер., сверка, примеч. В.Д.Дажина. М., 2006. 350 с.

Пейтер У. Ренессанс. Очерки искусства и поэзии / пер. с англ. С.Займовского под ред. Е.Кононенко. М., 2006. 399 с.

Перцов П.П. Венеция. М.: Б.С.Г.-ПРЕСС, 2007. 285 с.

Россетти Д.Г. Дом Жизни: Сонеты, стихотворения / пер. с англ. В.Васильева, Вланеса, Т.Казаковой и др. СПб.: Азбука-классика, 2005а. 413 с.

Россетти Д.Г. Письма / пер. с англ. Л. Житковой, Е. Никитиной, М. Квятковской. СПб.: Азбука-классика, 2005б. 448 с.

Савельев К.Н. Литература английского декаданса: истоки, генезис, становление: монография. Магнитогорск : МаГУ, 2007. 348 с.

Сарабьянов Д.В. Модерн. История стиля. М.: Галарт, 2001. 344 с.

Соколова Н.И. Творчество Данте Габриэля Россетти в контексте «средневекового возрождения» в викторианской Англии. М: МПГУ, 1995. 168 с.

Тишунина Н.В. Западноевропейский символизм и проблема взаимодействия искусств: Опыт интермедиального анализа: Монография. СПб.: Изд-во РГПУ им. А.И.Герцена, 1998. 160 с.

Турчин В.С. Из истории западноевропейской художественной критики XVIII–XIX веков. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1987. 367 с.

Уайльд О. Критик как художник // Уайльд О. Избранные произведения. В 2 т. Т.2.: Пер. с англ. М., 1993. С. 263-322.

Урнов М.В. На рубеже веков. Очерки английской литературы (конец XIX – начало XX вв.). М.: Наука, 1970.

Федоров А.А. Эстетизм и художественные поиски в английской прозе последней трети XIX века. Уфа: Башкирск. ун-т, 1993. 152 с.

Хорольский В.В. Эстетизм и символизм в поэзии Англии и Ирландии рубежа XIX-XX веков. Воронеж: Изд-во Воронеж. ун-та, 1995. 144 с.

Элиот Т.С. Арнольд и Пейтер / пер. с англ. под ред. А.Н. Дорошевича, сост., посл. и коммент. Т.Н.Красавченко // Элиот Т.С. Избранное. Т. I–II. Религия, культура, литература. М.: РОССПЭН, 2004. С. 675-688.

Bendz E. The influence of Pater and Matthew Arnold in the prose-writings of Oscar Wilde. Gothenburg: Folcroft library edition, 1972. 114 p.

Benson A.C. English men of letters. Walter Pater. L: Macmillan and Co., 1926. 226 p.

Buckler W.E. Walter Pater. The critic as artist of ideas. N.Y. and L.: New York University Press, 1987. 359 p.

Collins dictionary of the English language. Second edition. Editor P.Hanks. L. and Glasgow: Collins, 1986. 1771 p.

Conlon J.J. Walter Pater and the French tradition. L. and Toronto: Associated University Presses, 1982. 175 p.

Бочкарева Н.С., Загороднева К.В. ЭССЕ «ШКОЛА ДЖОРДЖОНЕ» В КОНТЕКСТЕ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ КРИТИКИ УОЛТЕРА ПЕЙТЕРА.

Dale P.A. The Victorian critic and the idea of history. Carlyle, Arnold, Pater. Cambridge, Massachusetts and L., England: Harvard University Press, 1977. 295 p.

Dobree B. English essayists. L.: Collins, 1946. 47 p.

Gosse E. Walter Pater. Selected essays (First series). L: William Heinemann ltd, 1929. P. 27–58.

Knoepflmacher U.C. Religious humanism and the Victorian novel: George Eliot, Walter Pater and Samuel Butler. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1965. 315 p.

Levey M. The case of Walter Pater. L.: Thames and Hudson, 1978. 231 p.

Macdonald W.L. Beginnings of the English essays. Toronto, 1914. 107 p.

McKenzie G. The literary character of Walter Pater. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1967. 163 p.

Meisel P. The absent father: Virginia Woolf and Walter Pater. New Haven and L.: Yale University Press, 1980.

Monsman G.C. Walter Pater's art of autobiography. New Haven and L.: Yale University Press, 1980. – 174 p.

Pater W. Imaginary portraits. L.: Macmillan and Co., 1910. 153 p.

Pater W. Miscellaneous studies. A series of essays. L.: Macmillan and Co., 1910. 254 p.

Pater W. The Renaissance. Studies in Art and Poetry. Oxford: University press, 1998. 174 p.

Phillips A. [Introd.] // Pater W. The Renaissance. Studies in Art and Poetry. Oxford: University press, 1998. P. vii–xviii.

Ruskin J. Unto this last and other writings. L., 1985. 362 p.

Tillotson G. Criticism and the nineteenth century. Hamden: Archon books, 1967. 283 p.

The new century dictionary of the English language. Edited by H.G.Emery and K.G.Brewster, Vol. two. N.Y.: Appleton–Century–Crofts, inc, 1956. 2832 p.

Wilde O. The critic as artist // Complete works of O.Wilde. With an introd. by V.Holland. L. and Glasgow, 1977. P. 1009–1059.

ESSAY *GIORGIONE SCHOOL* IN THE CONTEXT OF WALTER PATER'S ESTHETIC CRITICISM

Nina S. Bochkareva

Professor of World Literature and Culture Department
Perm State University

Cristina V. Zagorodneva

Post-Graduate Student of World Literature and Culture Department
Perm State University

The authors give a detailed analysis of esthetic principles and poetics in the essay *Giorgione School* from *The Renaissance* by Walter Pater, a 19th century British critic. Attention is given to the genre of this work, its style and composition. The emphasis is made on artistic and critical interpretation of the art of Giorgione and Venetian school in the context of W.Pater's esthetic criticism and artistic culture of the 19th century (G.Ruskin, D.G.Rossetti, O.Wilde).

Keywords: essay; interpretation; ekphrasis; esthetic criticism; Pater; Ruskin; Giorgione.