

УДК 82.091

ОСМЫСЛЕНИЕ «СОВРЕМЕННОГО» (MODERN) В ВИКТОРИАНСКОЙ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ КРИТИКЕ

Ольга Ивановна Половинкина

д. филол. н., профессор кафедры сравнительной истории литератур

Российский государственный гуманитарный университет

125267, Москва, Миусская площадь, 6. olgarp@mail.ru

В статье анализируется динамика представления о современном (modern) в викторианской эстетической критике. Объектом пристального внимания является процесс «кристаллизации» настоящего в эстетической мысли, утверждение настоящего вне связи с прошлым и вне иерархической вертикали, возникновение представления об «истинном настоящем» в формулировке Поля де Мана. Рефлексия по поводу современного в работах Джона Рескина, Мэтью Арнольда, Уолтера Пейтера 1840 – 1870-х гг. рассматривается в контексте «Спора о древних и новых», как он проецируется в XIX в. «Новые» (современные) авторы не только замещают «древних» в каноне, но сам канон начинает восприниматься как явление подвижное, сменяющееся, красота становится достоянием текущего времени. Исследовательская мысль фокусируется на самом процессе модернизации, переходе от абстрактного представления о прекрасном к утверждению, что прекрасное существует как объект человеческого опыта. Интенсивное переживание отдельных мгновений стало объединяющим моментом в модернистской эстетике с ее пристрастием к фрагментарности, «поток сознания» и проч.

Ключевые слова: современность; модернизация; «истинное настоящее»; «Спор о древних и новых»; канон.

Появление в английском слова «modern», восходящего к латинскому «modernus», датируется концом XV в. Значение, связанное с противопоставлением настоящего и недавнего прошлого далекому прошлому, появилось сто лет спустя. В эпоху Возрождения слово «modern» начали употреблять в паре со словом «ancient» («auncient») – «древний, старинный», которое означало период, предшествовавший падению Западной Римской империи. Контраст между настоящим и прошлым в слове «modern» укрепляется в значении, датирующемся этим же периодом и противопоставляющемся современное устаревшему, старомодному. Этот смысл с его потенциальными возможностями выражен в комедии Бена Джонсона «Вольпоне» (1607). Леди Политик болтает о литературе, противопоставляя поэтов прошлого – но не античных – современным авторам. Петрарку она находит устаревшим, принадлежащим прошедшим «дням сонетов», а Данте «трудным и не всем понятным» (пер. П. Мелковой). Другое дело – Гварини, его «легкий стиль» характеризуется как «современный», т. е. «соответствующий этому времени» и «внятный уху придворных» – тех, кто следует модам и духу времени [Jonson 1999: 183]. В этом отрывке

из комедии Бена Джонсона «современное» прежде всего легковесно, но в нем уже заключено то утверждение в своем праве настоящего, какое позже стало важным для представления о «современном» в английской эстетической мысли XIX в.

Оппозиция ancient – modern приобрела новый смысл в ходе «Спора о древних и новых», который в Англии восходит к идеям Ф. Бэкона. Русский перевод слова «modern» в этом случае – «новые», а не «современные» – дает представление о дистанции, отделяющей защитников словесности и знания Нового времени от исторического мышления, при том что в ходе «Спора о древних и новых» утверждается идея прогресса скорее в его французском, чем английском варианте [Nisbet 2009: 152]. Претензия «новых» состояла в том, чтобы занять место «древних», присвоить себе авторитет – стать новыми «древними». В трактате «О значении и успехе знания, божественного и человеческого» (1605) Бэкон перевернул старую метафору, уподоблявшую «древних» почитаемым старцам, представив «древние века» как юный возраст, а современность как зрелость человечества. В изложении Л. Нормана, логика «новых» была следующей: «Новые – подлинные древние, и если древность

обладает авторитетом, следовательно, авторитет оказывается на стороне новых» [Norman 2011: 65]. Этот момент был определяющим для риторики «новых», когда речь шла о «древней» и «новой» словесности: сопоставление с «древними» осуществлялось в соответствии с важным в риторической культуре принципом соревнования. Характерный пример – высказывания о «древнем и новом ораторском искусстве и поэзии» У. Уоттона в трактате «Размышления о древней и новой учености» («Reflections Upon Ancient and Modern Learning», 1697), показывающие, что предмет сопоставления «новых» с «древними» – excellencies («преимущества»), глагол excel («превосходить») является самым употребляемым. Отвечая Уоттону в «Битве книг» (1704), Свифт описал отношения друг к другу «древних» и «новых» в образе двух вершин Парнаса, из которых более высокая принадлежит «древним». «Новые» вообразили, что «древние» закрывают им вид и потребовали, «чтобы Древние перебрались вместе со всем своим влиянием на вершину пониже, которую Новые любезно им уступят и переедут на их место» [Swift 1886: 13]. По сути, «новые» претендовали на то, чтобы быть частью вневременного канона.

В XIX в. слово «modern» продолжает восприниматься общественным сознанием как часть оппозиции ancient – modern, но его смысл несколько трансформировался, теперь с ним неразрывно связано представление о процессе, движении времени, скорости и развитии, ассоциирующихся с современным миром. С другой стороны, под «древним» теперь понимают не только классическую античность, но и творения других эпох, получившие место в каноне, например, живопись Рафаэля или Микеланджело, о произведениях которого Дж. Рейнолдс говорил, что они производят то же впечатление, что и чтение Гомера [Reynolds 1901: 63, 82].

На первый взгляд Джон Рескин обеспечил себе место в старом споре, когда назвал свою книгу «Современные художники. Их превосходство в искусстве пейзажной живописи над старыми мастерами» («Modern Painters. Their Superiority in The Art of Landscape Painting to the Ancient Masters», 1843). В рецензии журнала «Атенеум» Дж. Дарли возражал молодому автору, привычно полагая, что более высокая вершина никак не может принадлежать современному искусству: «Старые художники-пейзажисты имели более широкое, глубокое и возвышенное видение...» [Ruskin 1903a: 34]. Однако в своем понимании «современного» юный Рескин вышел далеко за пределы традиционной расстановки акцентов.

История «Современных художников» начинается с рецензии на выставку Королевской академии художеств прп. Дж. Игглза (1836), который обвинил Тернера в том, что он «упорно набрасывает кисею шаткой новизны на свой гений» [Brinkley 2014]. В первом томе «Современных художников», написанном в защиту Тернера, «новизна» как таковая не одобряется, однако утверждается, что основное достоинство современной живописи – в ее коренном отличии от всего уже бывшего. В «Предисловии ко второму изданию» (1844) Рескин так начинает защищать свои позиции: «...попытки преуменьшить значение тех, кого многие поколения согласно возвели на трон», вне всякого сомнения «недальновидны, невежественны, неуместны», но нельзя ли – наряду с «*тицетными* усилиями подорвать авторитет мертвых» – вывести на чистую воду и «*успешные* усилия подорвать авторитет живущих». Меняя местами ценности, Рескин приравнивает критика, виновного в «несправедливом низведении современного величия», к низводившему «древних» Шарлю Перро и ставит его в один ряд с Нероном, Калигулой, Зоилом [Ruskin 1903a: 9], таким образом одновременно обозначая свою позицию и как будто отмежевываясь от все еще сомнительных «новых». Но то обстоятельство, что формула «древние и новые» в его высказывании звучит как «мертвые и живущие», не позволяет сомневаться в предпочтениях автора. В оппозиции «мертвые и живущие» ощущение связи времен снято, «современные художники» – «живущие» – утверждают *настоящее* вне какой-либо отчетливой связи с прошлым.

Источником вдохновения для молодого критика несомненно является У. Вордсворт. Это его идеи о роли индивидуальности в творчестве и о том, что поэзия – это не следование канону, а «спонтанное излияние сильного чувства» [Wordsworth 2003: 8, 21], лежат в основе аргументации Рескина, который, однако, обнаруживает более острое чувство современного. Вордсворт писал о стремлении создавать «истинную поэзию, годную всегда интересовать человечество» [ibid.: 25], – своего рода «язык вечности», как Джонсон именовал латынь. Рескин в «Предисловии ко второму изданию» формулирует новое понимание канона: «...давайте признаем, что в самом отличии [произведения искусства] заключена все возрастающая возможность, что оно само по себе являет новый и, может быть, более высокий канон» [Ruskin 1903a: 14]. Представление о сменяемости как о свойстве канона противостоит риторическому и постриторическому представлению об авторитете и знаменует собой новую эпо-

ху в истории эстетической мысли, ориентированную на бесконечную сменяемость и новизну.

На первый взгляд иначе рассуждает в этот период Мэтью Арнольд. В «Предисловии» ко второму изданию «Стихотворений» (1853) представлена хорошо узнаваемая позиция «древних». Арнольд резко возражает критикам, требующим современного предмета для литературы: «Великое человеческое деяние тысячелетней давности интереснее, чем незначительные человеческие свершения сегодняшнего дня...» [Arnold 1857: XV]. Критике подвергается влияние Шекспира, которое тесно ассоциировалось с современным, а древние объявляются единственно достойными подражания.

Арнольд называет древних греков «непревзойденными мастерами большого стиля (grand style)» [ibid.: XVIII], обнаруживая, как показывает Э. Александер, зависимость от идей Дж. Рейнолдса [Alexander 1973: 139]. Его мысль направлена против запечатления в искусстве, принадлежащем течению времени, сиюминутного – современного. «Разнообразие природы» необходимо свести к «абстрактной идее» вне каких бы то ни было «случайных деформаций», художник должен различать «истинные обыкновения природы» от «обыкновений моды» [Reynolds 1901: 44]. По мнению И. Берлина, «“большой стиль” есть воплощение в художественном видении извечных форм, прототипов, потусторонних суете обыденного опыта» [Берлин 2001: 323].

И все же в суждениях и оценках Арнольда ощущается острый интерес к своему времени. В современности он видит эпоху «величайшей путаницы», как он пишет в предисловии к поэтическому сборнику [Arnold 1857: XXIII]. Главным пороком современной литературы Арнольд считает «эксцентричность и произвольность», это литература, сосредоточенная на случайном, в то время как ей следовало бы стараться видеть явления в их сущностном качестве. Мысль Арнольда развернута не в сторону авторитета древних, наоборот: их назначение в том, чтобы «провести через путаницу» [ibid.], научить ясности современную литературу.

В 1857 г. Арнольд прочитал лекцию «О современном элементе в литературе» («On the Modern Element in Literature»). Как показывает Э. Александер, это был полемический отклик на идеи о современности в третьем томе «Современных художников» [Alexander 1973: 139]. Поначалу тема современного возникла в книге Рескина как ход в полемике с прп. Игглзом. Но к третьему тому она приобретает самостоятельное звучание, осмыслению современности посвящена глава «О современном пейзаже». Говоря о

том, чем современный пейзаж отличается от средневекового, Рескин обозначает разницу между традиционалистской и модернизированной культурой: «неподвижности, стабильности и ясности», в которых было «все наслаждение средневековья», противопоставляются мрачность, неустойчивость, пристрастие современности к тому, что «невозможно удержать и трудно понять» [Ruskin 1904a: 317]. Как будто продолжая говорить о пейзажной живописи, Рескин в действительности набрасывает портрет современной эпохи. «Любовь к свободе», к горам, открытому пространству сочетается с торжеством обыденного. В глазах современного человека природа лишена сакральности, какая была ей свойственна во времена античной Греции и в Средние века. Религиозное неверие, «тьма сердца» является основной характеристикой современности. Пристрастие к мрачным цветам, «коричневым кирпичным стенам» и «коричневым сюртукам», в которых выражает себя прямое следствие неверия, меланхолия, и ее современный вариант – скука (ennui) [ibid.: 322]. Удовольствие, которое испытывает современный человек при виде пейзажа, объясняется тем, что он «отвернул благоговейный взор прочь от человеческой природы». «Наш век, – говорит Рескин, – заставил нас думать о людях как о нелепых или уродливых созданиях, которые справляются с миром, как могут, тем временем разрушая его, а не по королевски управляют им и венчают собой его красоту». Это небрежение по отношению к самому себе приводит современного человека к болезненности, делает его подверженным «нервическим или сентиментальным впечатлениям», «меланхолическим фантазиям» [ibid.: 324–325].

Многое из сказанного оказывается справедливым относительно современности в целом, die Moderne по Ю. Хабермасу: «любовь к свободе», неверие, меланхолия, торжество обыденности, скука и потребность в развлечениях. При этом в описании современности узнаются и характерные черты XIX в.: в современном сознании смешаны «романтическая любовь к красоте, которую мы принуждены искать в прошлом», и «более рационалистическая страсть» к естественнонаучному исследованию [ibid.: 326–327].

Однако ход мысли Рескина не так близок к теперешнему представлению, как может показаться. Современность осмысливается в противопоставлении греческой античности и средневековью. Эти три стадии в истории, с которыми Рескин связывает «три великие фазы в искусстве» [ibid.: 315], выделял Ф. Бэкон, а до него итальянские гуманисты. В сопоставлениях античного и средневекового прошлого с современ-

ностью слышатся отголоски соревнования «новых» с «древними». Современный мир, конечно, обзаводится «опротечивостью, нетерпением и неверием», но приобретает важные черты, каких не было у античности и средневековья, – «науку, новое влечение к природе, любовь к открытому пространству и свободе». Утраты не безвозвратны. «Нет причины, – утверждает Рескин, фактически ставя современность выше «древности», как когда-то делали «новые», – по которой <...> мы не должны снова узнать, как верно применять священные истины силы, красоты и времени» [Ruskin 1904a: 327, 328].

В свою очередь, Арнольд выделяет черты («characteristics») современности, которые дополняют картину, представленную Рескиным. Это «изгнание символов войны и бойни из течения гражданской жизни»; «рост толерантности»; «умножение жизненных удобств, формирование вкуса»; «интеллектуальная зрелость самого человека, тенденция критично наблюдать факты, искать им закономерные основания...» [Arnold 1914: 459].

Рескин устанавливал границы между современным и древним, Арнольд рассматривает древнее как дающее опору современному: «...литература Древней Греции для современности является могучим средством интеллектуального раскрепощения». «Интеллектуальное раскрепощение» означает «осмысление человеком» «обширного и сложного настоящего» вокруг него, а также «обширного и сложного будущего» позади него. Арнольд объявляет времена Перикла веком «столь же развитым», как и девятнадцатый, но литература Древней Греции превосходит современную и *дает ей образец*, потому что «адекватно осмыслила и репрезентировала представшее перед ней зрелище» [ibid.: 455–457]. Это напоминает представление о «новых», как о «карлика на плечах гигантов». Понятие «modern» распространяется на тип эпохи, и возникает картина, напоминающая свифтовские вершины Парнаса, одна из которых выше прочих.

Однако авторитет древнего подменяется значимостью современного. Показательно, что, принимая сторону «древних», Арнольд прибегает к риторическим ходам противной стороны. Выделяя эпохи, которые можно назвать современными, Арнольд, в сущности, воспроизводит старую логику «новых»: Афины времен Перикла рассматривались ими как современные, по сравнению с эпохой Гомера; Ш. Перро и Фонтенель писали о «современности» Рима эпохи Августа [Norman 2011: 22–23]. То же происходит в рассуждениях Арнольда о древних литературах. «Новые» в свою защиту цитировали Цицерона и

Софокла; по Арнольду, Фукидид «говорит современным языком» [Arnold 1914: 462]. Модернизировав «древность», Арнольд не ограничивается риторикой «новых». На классическую античность переносятся черты современности: описание «гигантского, движущегося, запутанного зрелища» подразумевает XIX в., как и состояние «нетерпеливого раздражения ума», в которое мы погружаемся в его присутствии [ibid.: 456].

Сосредоточенность на современном была в целом свойственна викторианскому культурному сознанию. Арнольд цитирует принца Альберта: «...в то время, как мы горды обширным развитием знания и мощью производства, которые есть у нас, мы познаем смирение, созерцая утонченность чувства и интенсивность мысли, которые демонстрируют творения старых школ» [ibid.: 457]. В этих словах, произнесенных по официальному случаю, выражено весьма условное преклонение перед авторитетом и – «эгоистическое» восхищение современным («мы горды», мы высокообразованы, мы смиренны).

Как показывают недавние исследования, викторианский медиевизм был в большей мере средством морального совершенствования через порицание индустриализации, поклонения деньгам, политики *laissez-fair* и прочих пороков современности – как это происходит в трактате Карлейля «Прошлое и настоящее» (1843), где, по выражению М. Александра, средневековье служит «заслонной лошадью для основной мишени Карлейля – того положения, в котором находятся рабочие сегодня» [Alexander 2007: 86]. Учительный характер имел идеал рыцарства, представленный в «Королевских идиллиях» Теннисона. По замечанию Х. Робертс, в этом цикле «мифология артуровской Британии является неявным комментарием к современным нравам, феминизму и могуществу нации» [Roberts 1992: 29]. В этом и других произведениях «средневекового возрождения» средневековый мир пересоздается таким образом, чтобы удовлетворять насущные нужды современности, среди которых – викторианское стремление к моральному совершенствованию, конструирование национальной идентичности, связанной истории нации и т.д. Этический характер носит противопоставление средневекового мастерства механизированному труду в главе «Природа готического» из второго тома книги «Камни Венеции» (1853) Рескина. М. Александер пишет о «присвоении» викторианцами Средних веков, включая в этот процесс деятельность трактарианцев во главе с Ньюменом: «Ньюмен ратовал не за восстановление средневековых церквей и литургии, не за средневековую

Церковь, но за более полное бытие христианства в настоящем» [Alexander 2007: 99, 104].

Представление о прошлом как о ключе к будущему характерно для эстетической мысли прерафаэлитов. Одним из первых их шагов было создание собственного канона, в нарушение всех правил включавшего художников, писателей, философов, религиозных деятелей и национальных героев. У. Х. Хант писал о «нашей решимости не уважать никакой авторитет, который стоял бы на пути нового поиска в искусстве» [Hunt 1905: 158]. Во главе списка стояло имя Иисуса Христа, следующими по важности были автор «Книги Иова» и Шекспир. В число писателей, наряду с каноническими Гомером, Данте, Мильтоном, входили Гете, романтики Байрон, Вордсворт, Китс, Шелли, Ли Хант, современники Элизабет Баррет и Роберт Браунинги, Теннисон, Теккерей, американцы По, Лонгфелло, Эмерсон. Со временем подвижный характер этого канона подтвердился: Хант сообщает, что изначально в «списке Бессмертных» были еще имена тех современников, которые быстро оказались забыты [ibid.: 160].

Этот юношеский порыв выражал общую настроенность прерафаэлитов достичь «новой фазы в развитии искусства» [ibid.: 323]. Старые мастера – от Фра Анжелико и Боттичелли до фламандцев, а потом Веронезе и Тициана – играли для них роль источника вдохновения, освещавшего «путь в Будущее», как об этом говорил Д. Г. Росетти в сонете из цикла «Старое и новое искусство» (1849): «... the lights of the great Past, new-lit / Fair for the Future's track...» (II. «Not as These»). В подстрочном переводе: «...огни великого Прошлого, заново зажженные // Освещать путь в Будущее». У ранних прерафаэлитов происходит перенос акцента, который лишь к XX в. полностью утверждается в эстетической мысли: прошлое служит цели обновления, реальной важностью наделяется развернутость постоянно меняющегося настоящего к будущему.

«Кристаллизация» настоящего в английской эстетической мысли начинается в полемике с идеей «большого стиля». В главе «Природа готического» Рескин противопоставлял «большой стиль» с его тяготением к идеальному «несовершенствам» готической архитектуры. несовершенство, объясняет Рескин, – «знак жизни в смертном теле, то есть состояния развития и изменения», «закон универсален», следовательно, «ни одно благородное создание человека не может быть хорошо исполнено, если оно не обладает несовершенствами» [Ruskin 1904b: 203]. Этот ход мысли аргументируется протестантским представлением о слабости и греховности чело-

веческой природы: «Все вещи буквально лучше, прекраснее и любимее из-за несовершенств, так предназначено божественной властью, законом человеческой жизни должно быть Усилие...». С другой стороны, привлекается романтическая идея природы, даже в монотонности которой заключены перемены и разнообразие [ibid.: 204, 203].

Более общий взгляд представлен в первой главе третьего тома «Современных художников». Объект полемики – высказанная Дж. Рейнольдсом мысль: «Большой стиль в Живописи требует тщательно избегать внимания к деталям, держаться подальше от них, как держится стиль Поэзии от стиля Истории» [Reynolds 1767: 149]. Рескин доказывает, что все наоборот: живопись – и впрямь «сестра» поэзии, но «вся мощь [поэзии] состоит в ясном выражении того, что единично и индивидуально!». Поэтическое высказывание отличается от исторического «не тем, что оно более туманное, а тем, что оно более конкретное» [Ruskin 1904a: 27].

В известном высказывании Бодлера о «la modernité» признается красота сиюминутного. Логика высказываний Рескина ведет дальше: «неправильности и недостатки <...> являются источниками красоты» [Ruskin 1904b: 203], которая неотделима от постоянной изменчивости мира. Однако в глазах человека его эпохи эта мысль кажется обесценивающей прекрасное. Перемещая прекрасное в измерение текущего времени, Рескин не отказывается от идеальности, явленной в неоклассицистическом понимании вечной красоты. «Якорем», призванным придать идее красоты устойчивость, для него была теофания, подразумеваемая протестантским, а затем романтическим образом природы. Красота, как говорит Рескин, «в любом случае нечто Божественное» [ibid.: 210]. Помимо «Живой Красоты» («Vital Beauty»), выражающей энергию жизни, радостную пульсацию бытия, он выделяет «Типическую Красоту» («Typical Beauty»), именование которой образовано от типологического символизма протестантской экзегетики, объясняющего Божественное присутствие в вещах материального мира. Характеристики, которые имеет «Типическая Красота», напоминают о понятии прекрасного в неоклассицистической эстетике с той разницей, что здесь они наделены сакральным смыслом (единство, покой, чистота, симметрия, умеренность), из этого ряда только бесконечность принадлежит исключительно христианской системе мысли.

Объявляя в главе «О современном пейзаже» Вальтера Скотта и Тернера «олицетворением современной эпохи», Рескин объясняет, что их объединяет способность *видеть*, не столь рас-

пространенная в мире искусства [Ruskin 1904a: 333]. Она понимается в буквальном и в христианском, характерном для протестантизма, смысле. Художник, как его представлял Рейнолдс, – Thinker (Мыслитель), для Рескина же художник – Seer, что может пониматься как Видящий и как Пророк. Отсюда формула: «Ясно видеть – в этом поэзия, пророчество и религия – все сразу» [ibid.]. Она звучала бы повторением романтической идеи пророчества, но для Рескина в искусстве слишком важен акт зрения, переносящий акцент с вечности на происходящее прямо сейчас. Для живописи «большого стиля» характерно тяготение к условному, с одной стороны, и стремление к поверхностному сходству – с другой. Результат – пейзаж, который представляет собой «воображаемую абстракцию». Тернер, напротив, не стремится к изображению «великой природы на все времена», на его картинах пейзаж «несомненно принадлежит настоящему», но в то же время воспроизводит «устройство природы в его целостности» [Ruskin 1903a: 170, 242, 616].

Акцент на том, что действительно видит глаз, предполагал, что в основе пейзажного искусства – восприятие настоящего момента, свободное от всякой условности, зависимости от принятых форм изображения и «предубеждений внешнего мира» [Varnelis 1998: 213]. Пока это просто характеристика пейзажной живописи, но со временем это будет характеристика «современного искусства» и даже шире – модерности как типа культурного мышления. Как писал Поль де Ман: «Модерность существует в форме <...> надежды наконец достичь того состояния, которое будет называться истинным настоящим». Ее символически выражают «детство или выздоровление» [De Man 1983: 142]. Именно такую чистоту видения Рескин описывал в лекциях «Элементы рисунка и перспективы» (1857) как «невинность глаза»: «...детское восприятие этих плоских пятен цвета как они есть, вне осознания того, что они могут значить» [Ruskin 1912: 3–4]. По сей день это высказывание критикуют за неточность метафоры. П. Бурдьё заметил, что «невинность глаза» предполагает развитую способность к эстетическому восприятию [Bourdieu 1984: 485–500]. Рескин знал, что подлинное детское восприятие имеет другой характер. В первом томе «Современных художников» с детьми, рисующими «то, что, как они знают, должно быть там, а не то, что они там видят», он сравнивал «старых мастеров» [Ruskin 1903a: 309]. В метафоре «невинности глаза» акцентировано представление о детском как о состоянии вне прошлого. Рескин вплотную подходит к мысли о важности для современного искусства «истинного настоящего».

Осмысление современного вне сопоставления с прошлым и вне оправдания ценностной вертикалью осуществляет Уолтер Пейтер. Доводя до логического завершения идею Рескина о красоте как явлению переживаемого времени, Пейтер продолжает и то направление мысли, которое представляет в своих рассуждениях о современном Арнольд. «Греческий дух» он описывает как «Святой Грааль бесконечного паломничества современного мира» [Pater 1910: 101]. Современный интеллект испытывает острый недостаток «полноты, центральности», которые являет греческая культура. Однако это не означает, что «универсальность античного идеала может быть сообщена современным произведениям», ибо опыт современного человека принципиально иной [Pater 1980: 182, 184].

В эссе «Колридж», Пейтер размышляет о «духе относительности» как о важнейшей характеристике современной мысли, возникающей под влиянием особенностей бытия современного человека. Пейтер объясняет современный способ мышления в противоположность «древнему»: «Древняя философия стремилась заключить каждый объект в вечные рамки <...> С точки зрения современного духа, ничто не может быть известно от начала до конца, только относительно и при определенных условиях» [Pater 1910: 63]. Как Рескин и Арнольд до него, Пейтер считает современный мир в первую очередь сложным. В 1866 г. эта сложность уже не может быть сопоставлена с «гигантским зрелищем», которое, по Арнольду, являла эпоха Перикла. Распространение дарвинизма и прочие естественно-научные открытия обострили восприятие бытия как бесконечного развития. В комментарии Вольфганга Изера: «Дух относительности котируется выше, чем философский догматизм, потому что он постигает динамизм и связанную с ним множественность опыта» [Iser 2011: 16].

Первостепенную важность приобретает индивидуальное восприятие, опыт, который фиксирует многообразие трудноуловимых состояний. Изер говорит об опыте в понимании Пейтера как о «витальной движущей силе, стоящей за духом относительности»; в этой системе мысли «чистое явление вещей» ставится «над любой интерпретацией этих вещей» [Iser 2011: 16]. Идеальность оказывается невостребованной, ибо, как пишет Пейтер, «расплывчатая схоластическая абстракция не может удовлетворить инстинкт размышления в современном сознании», современный человек не променяет «цвет и изгиб розового лепестка» на идею розы, «которую так высоко ставил Платон» [Pater 1910: 64]. Фактически, ра-

бота современной мысли, по Пейтеру, означает бесконечную фиксацию «истинного настоящего».

Применительно к эстетическому опыту это представление развивается в первом издании книги «Ренессанс. Очерки искусства и поэзии» («The Renaissance. Studies in Art and Poetry», «Studies in the History of the Renaissance», 1873). В «Предисловии» утверждается, что красота является объектом «человеческого опыта». Акт зрения, в пределе представляющий собой «чисто оптическое восприятие», становится метафорой для понимания природы прекрасного: «...в эстетической критике первый шаг к тому, чтобы увидеть объект, как он есть, это понять свое собственное впечатление, как оно есть, определить его, внятно осознать его» [Pater 1980: XIX]. Эстетический критик сосредоточен на работе собственного сознания, представляющей собой беспримесное, пульсирующее настоящее. В таком случае красота вообще не может быть ни вечной, ни устаревшей, она всегда актуальна.

В «Заключении» Пейтер выводит формулу «истинного настоящего», освобожденного от всякой связи с другими временами. Физиологическая и психическая жизнь рассматривается здесь как «водоворот», «нескончаемое движение». Случайные комбинации, стоящие за «рождением, и жестом, и смертью, и фиалками, выросшими на могиле», многократно повторяются «в нас» и «за пределами нас», так что вся наша жизнь оказывается не более чем «горением пламени». Это тем более относится к внутреннему миру «мыслей и чувств», где «постоянно сменяют друг друга мгновенные акты зрения, страсти и мысли» [Pater 1980: 187]. Опыт «преобразуется в рой впечатлений», которые дробятся, бесконечно уходят в прошлое, и «единственно существующим» оказывается «отдельное мгновение, уходящее, пока мы пытаемся постичь его» [ibid.: 188].

К. Хекст так определяет место Пейтера в истории интеллектуального слома, случившегося в конце XIX в.: «Развернутый назад, к Вордсворту и Шиллеру, и вперед, к Прусту и Вулф, Пейтер стоит как водораздел...» [Hext 2013: 5]. Действительно, аккумулировав основные тенденции мысли «пророков этой эпохи», Пейтер выходит к пониманию современного, которое несколько десятилетий спустя породило модернизм как художественную систему [см.: Ушакова 2010]. В основу модернистского искусства легла его мысль о том, что «не плоды опыта, а сам опыт является целью» [Pater 1980: 188]. Как считает Памела Флетчер, свидетельством того, что модернизм вполне сформировался как эстетика, может служить сказанное в 1912 г. Клайвом Беллом: «Битва выиграна...Мы перестали спраши-

вать: “Что изображено на этой картине?” и спрашиваем вместо этого: “Что эта картина заставляет нас чувствовать?”» [Fletcher 2003: 1]. Интенсивное переживание отдельных мгновений, которое можно охарактеризовать как чувство «истинного настоящего», стало объединяющим моментом в модернистской эстетике с ее пристрастием к фрагментарности, «потоку сознания» и проч.

Список литературы

- Берлин И.* Философия свободы. Европа. М.: Новое лит. обозрение, 2001. 448 с.
- Ушакова О.* Модернизм: о границах понятия // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2010. Вып. 6(12). С. 109–114.
- Alexander E.* Matthew Arnold, John Ruskin, and the Modern Temper. Columbus (Ohio): Ohio State University Press, 1973. 310 p.
- Alexander M.* Medievalism: The Middle Ages in Modern England. New Haven: Yale University Press, 2007. 295 p.
- Arnold M.* Essays by Matthew Arnold. Oxford: Oxford University Press, 1914. 487 p.
- Arnold M.* Poems. A New Edition. L.: Longman, Brown, Green and Longmans, 1857. 252 p.
- Bourdieu P.* Distinction. A Social Critique of the Judgment of Taste / translation by R. Nice. Cambridge (Massachusetts): Harvard University Press, 1984. 640 p.
- Brinkley H.* J. M. W. Turner: a biography. L.: BookCaps Study Guides, 2014. 48 p. URL: <http://www.bookcaps.com> (дата обращения: 22.10.2014).
- De Man P.* Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983. 342 p.
- Fletcher P. M.* Narrating Modernity. The British Problem Picture, 1895–1914. Ashgate, 2003. 188 p.
- Hunt W. H.* Pre-Raphaelitism and the Pre-Raphaelite Brotherhood: in 2 vols. L.: Macmillan, 1905. Vol. I. 512 p.
- Hext K.* Walter Pater: Individualism and Aesthetic Philosophy. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2013. 232 p.
- Iser W.* Walter Pater: the Aesthetic Moment. Cambridge: Cambridge University Press, 2011. 226 p.
- Jonson B.* Volpone, Or the Fox / ed. by B. Parker. Manchester, 1999. 359 p.
- Modern // Oxford English Dictionary (OED). URL: <http://www.oed.com/view/Entry/120618?redirectedFrom=modern#eid> (дата обращения: 10.05.2013).
- Morris W.* Preface // Ruskin J. The Nature of Gothic: A Chapter of the Stones of Venice. L.: Kelmscott Press, 1892. P. I–V.

Nisbet R. A. History of the Idea of Progress. New Brunswick (New Jersey): Transaction Publishers, 2009. 332 p.

Norman L. F. The Shock of the Ancient: Literature and History in Early Modern France. Chicago: University of Chicago Press, 2011. 296 p.

Pater W. Appreciations, with an Essay on Style. L.: Macmillan, 1910. 254 p.

Pater W. Pater W. The Renaissance: Studies in Art and Poetry: the 1893 Text / ed. D. Hill. Los Angeles: University of California Press, 1980. 485 p.

Reynolds J. The Idler by the Author of the Rambler: in 2 vols. L., 1767. Vol. 2. 303 p.

Reynolds J. Seven Discourses on Art / ed. D. Price. L.: Cassel and Company, 1901. 157 p.

Roberts H. Divided Self, Divided Realm: Typology, History and Persona in Tennyson's Idylls of the King // Pre-Raphaelitism and Medievalism in the Arts / ed. L. De Girolami Cheney. Lewiston (New York): E. Mellen Press, 1992. P. 29–52.

Ruskin J. The Elements of Drawing. L.: J. M. Dent and sons, 1912. 311 p.

Ruskin J. Modern Painters. Vol. I// Ruskin J. Library Edition of the Works of John Ruskin / ed. by E. T. Cook and A. Wedderburn: in 39 vols. L.: George Allen, 1903. Vol. III. 688 p.

Ruskin J. Modern Painters. Vol. II // Ruskin J. Library Edition of the Works of John Ruskin / ed. by E. T. Cook and A. Wedderburn: in 39 vols. L.: George Allen, 1903. Vol. IV. 399 p.

Ruskin J. Modern Painters. Vol. III // Ruskin J. Library Edition of the Works of John Ruskin / ed. by E. T. Cook and A. Wedderburn: in 39 vols. L.: George Allen, 1904. Vol. V. 439 p.

Ruskin J. The Stones of Venice. Vol. II // Ruskin J. Library Edition of the Works of John Ruskin / ed. by E. T. Cook and A. Wedderburn: in 39 vols. L.: George Allen, 1904. Vol. X. 470 p.

Swift J. The Battle of the Books and Other Short Pieces. L.: Cassel and Company, 1886. 210 p.

Varnelis K. The Education of the Innocent Eye // Journal of Architectural Education (1984-). 1998. Vol. 51, no. 4. May. P. 212–223.

Wordsworth W. Preface to Lyrical Ballads // Wordsworth and Coleridge. Lyrical Ballads and Other Poems / ed. M. Scofield. L.: Wordsworth's Editions, 2003. P. 5–25.

Wotton W. Reflections Upon Ancient and Modern Learning. L.: F. Leake, 1694. 359 p.

References

Alexander E. Matthew Arnold, John Ruskin, and the Modern Temper. Columbus (Ohio), Ohio State University Press, 1973. 310 p.

Alexander M. Medievalism: The Middle Ages in Modern England. New Haven, Yale University Press, 2007. 295 p.

Arnold M. Essays by Matthew Arnold. Oxford, Oxford University Press, 1914. 487 p.

Arnold M. Poems. A New Edition. London, Longman, Brown, Green and Longmans, 1857. 252 p.

Berlin I. Filosofija svobody. Evropa. [The Philosophy of Liberty. Europe] Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie, 2001. 448 p.

Bourdieu P. Distinction. A Social Critique of the Judgment of Taste. Trans. by R. Nice. Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1984. 640 p.

Brinkley H. J. M. W. Turner: a biography. London, BookCaps Study Guides, 2014. 48 p. Available at: <http://www.bookcaps.com> (accessed 22.10.2014).

De Man P. Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism. Minneapolis, University of Minnesota Press. 1983. 342 p.

Fletcher P. M. Narrating Modernity. The British Problem Picture, 1895–1914. Ashgate, 2003. 188 p.

Graham J. Artistic Inspiration. The Cambridge Companion to the Pre-Raphaelites. Ed. by E. Prettejohn. Cambridge, Cambridge University Press, 2012. P. 32–46.

Hext K. Walter Pater: Individualism and Aesthetic Philosophy. Edinburgh, Edinburgh University Press, 2013. 232 p.

Hunt W. H. Pre-Raphaelitism and the Pre-Raphaelite Brotherhood. In 2 vols. London, Macmillan, 1905. Vol. I. 512 p.

Iser W. Walter Pater: the Aesthetic Moment. Cambridge, Cambridge University Press, 2011. 226 p.

Jonson B. Volpone, Or the Fox / ed. by B. Parker. Manchester, 1999. 359 p.

Modern. Oxford English Dictionary (OED). Available at: <http://www.oed.com/view/Entry/120618?redirectedFrom=modern#eid> (accessed 10.05.2013).

Morris W. Preface. Ruskin J. The Nature of Gothic: A Chapter of the Stones of Venice. London, Kelmscott Press, 1892. P. I–V.

Nisbet R. A. History of the Idea of Progress. New Brunswick (New Jersey), Transaction Publishers, 2009. 332 p.

Norman L. F. The Shock of the Ancient: Literature and History in Early Modern France. Chicago, University Of Chicago Press, 2011. 296 p.

Pater W. Appreciations, with an Essay on Style. London, Macmillan, 1910. 254 p.

Pater W. Pater W. The Renaissance: Studies in Art and Poetry: the 1893 Text / ed. D. Hill. Los Angeles, University of California Press, 1980. 485 p.

Reynolds J. Seven Discourses on Art. Ed. D. Price. London, Cassel and Company, 1901. 157 p.

Reynolds J. The Idler by the Author of the Rambler. In 2 vols. London, 1767. Vol. 2. 303 p.

Roberts H. Divided Self, Divided Realm: Typology, History and Persona in Tennyson's Idylls of the King. Pre-Raphaelitism and Medievalism in the Arts. Ed. L. De Girolami Cheney. Lewiston (New York), E. Mellen Press, 1992. P. 29–52.

Ruskin J. Modern Painters. Vol. I. Ruskin J. Library Edition of the Works of John Ruskin. Ed. by E. T. Cook and A. Wedderburn. In 39 vols. Vol. III. London, George Allen, 1903. 688 p.

Ruskin J. Modern Painters. Vol. II. Ruskin J. Library Edition of the Works of John Ruskin. Ed. by E. T. Cook and A. Wedderburn. In 39 vols. Vol. IV. London, George Allen, 1903. 399 p.

Ruskin J. Modern Painters. Vol. III. Ruskin J. Library Edition of the Works of John Ruskin. Ed. by E. T. Cook and A. Wedderburn. In 39 vols. Vol. V. London, George Allen, 1904. 439 p.

Ruskin J. The Elements of Drawing. London, J. M. Dent and sons, 1912. 311 p.

Ruskin J. The Stones of Venice. Vol. II. Ruskin J. Library Edition of the Works of John Ruskin. Ed. by

E. T. Cook and A. Wedderburn. In 39 vols. Vol. X. London, George Allen, 1904. 470 p.

Swift J. The Battle of the Books and Other Short Pieces. London, Cassel and Company, 1886. 210 p.

Ushakova O. Modernism: granicy ponatija [Modernism: the boundaries of the concept]. Vestnik Permskogo universiteta. Rossiskaja i zarubezhnaja filologija [Perm University Herald. Russian and Foreign Philology]. 2010. Iss. 6(12). P. 109–114.

Varnelis K. The Education of the Innocent Eye. Journal of Architectural Education (1984–). Vol. 51, no. 4. May. 1998. P. 212–223.

Wordsworth W. Preface to Lyrical Ballads. Wordsworth and Coleridge. Lyrical Ballads and Other Poems. Ed. M. Scofield. London, Wordsworth's Editions, 2003. P. 5–25.

Wotton W. Reflections Upon Ancient and Modern Learning. London, F. Leake, 1694. 359 p.

VICTORIAN ART CRITICISM ON THE NOTION OF 'MODERN'

Olga I. Polovinkina

Professor in the Department of Comparative Literature
Russian State University for the Humanities

The object of analysis is the notion of 'modern' in Victorian art criticism of the 1840s – 1870s. The article follows its subtle changes with the consequence of crucial change in the habits of thought, namely modernization. In Victorian art criticism a "crystallization" (J. Habermas) of the present took place, when modernity started to "exist in the form of a desire to wipe out whatever came earlier" and to attain the ideal state of "a true present" (P. de Man). Works by Ruskin, Arnold and Pater are scrutinized, with special attention given to the Quarrel of the Ancients and the Moderns the way it was continued by the critics. The Moderns pretended to become "the real ancients" taking their place in the canon, and even more than that, they began to think of the canon as of a subject to change. The process of modernization, as far as aesthetic experience is concerned, consists in the transition from the notion of eternal beauty to the idea of irregularities, minute particulars as "sources of beauty". Feeling every moment intensely – attaining the "true present" – later became the basis of modernism.

Key words: modernity; modernization; "true present"; Quarrel of the Ancients and the Moderns; canon; Victorian.