

## ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

УДК 7.03

Ф. В. Федчин

**ФОРМИРОВАНИЕ МИРОВОЗЗРЕНИЯ  
И ТВОРЧЕСКОГО МЕТОДА УОЛТЕРА ПАТЕРА. ЧАСТЬ 2.  
КРУГ ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНЫХ  
И ПОЭТИЧЕСКИХ ИСТОЧНИКОВ ЭССЕ «ПРОЗРАЧНОСТЬ»<sup>1</sup>**

Санкт-Петербургский государственный университет,  
Российская Федерация, 199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7–9

Статья представляет собой продолжение исследования мировоззрения и творческого метода Уолтера Патера сквозь призму анализа его эссе «Прозрачность». В статье выделены темы, важные для понимания содержания патеровского эссе, а также места этого текста как в викторианской культуре в целом, так и в современной Патеру культуре Оксфорда. Речь идет о следующем тематическом ряде: Патер и немецкая интеллектуальная традиция, Патер и религия, Патер и прерафаэлиты, Патер и революция. Каждая из этих тем освещена в статье с акцентом на ключевом образе / понятии эссе «Прозрачность» — диафантный характер / тип. Рассмотрено влияние, которое на формирование этого понятия Патера оказало его увлечение такими разными авторами, как Шиллер, Фихте, Гегель, Гете, Винкельман, Ренан, Карлейль. Отмечена специфика обращения Патера с идеями классических и современных мыслителей и писателей. Внимание уделено историческим и поэтическим примерам диафанного характера, которые имел в виду Патер, когда писал свое эссе. Такими примерами выступают Христос, Биатриче, Рафаэль, Шарлотта Корде. Интерпретация этих примеров помогает многое прояснить в патеровском представлении о прозрачности и диафанном характере. Библиогр. 14 назв.

*Ключевые слова:* Уолтер Патер, «Прозрачность», диафантный характер, Винкельман, Рафаэль.

**ON THE FORMATION OF WALTER PATER WORLD VIEW AND  
CREATIVE METHOD. PART 2.  
INTELLECTUAL AND POETICAL SOURCES OF THE ESSAY «DIAPHANÉITÉ»***P. V. Fedchin*

St. Petersburg State University, 7–9, Universitetskaya nab., St. Petersburg, 199034, Russian Federation

The article is a continuation of a study of the outlook and method of Victorian art critic and writer Walter Pater (1839–1894) through the detailed analysis of his early essay «Diaphanéité». It is done by addressing few major themes: Pater's relationship to German intellectual tradition, Pater and

<sup>1</sup> Статья является продолжением исследования, представленного в моей статье «Формирование мировоззрения и творческого метода Уолтера Патера. Эссе “Прозрачность” в контексте университетской жизни и студенческой культуры Оксфорда середины XIX века», вышедшей в журнале Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 15. Искусствоведение. Вып. 2. С. 99–118. DOI: 10.21638/11701/spbu15.2016.208.

© Санкт-Петербургский государственный университет, 2016

contemporary religious discussions, Pater's relationship to Pre-Raphaelitism, Pater and revolution. The complexity of essay's genre identification is explained specifying possible philosophical, historical and literary sources, which played an important role in shaping Pater's creative concept. Refs 14.

*Keywords:* Walter Pater, «Diaphanéité», diaphanous character, Winckelman, Raphael.

## Патер и немецкая интеллектуальная традиция

Самой знаменитой метафорой Уолтера Патера из эссе «Прозрачность» стали слова о «пограничном свечении, когда элементы нашей нравственной природы утончены до предела и как будто готовы воспламениться». Они были затем повторены в слегка измененном виде в заключении к сборнику «Ренессанс». Уже цитировавшаяся в первой части нашего исследования Линда Доулинг в своей более поздней книге «Вульгаризация искусства. Викторианцы и эстетическая демократия» (1996) отмечает, что здесь нашло выражение стремление Патера донести до современников идеи, близкие мыслям Фридриха Шиллера, о том, что «только концентрируя всю энергию нашего разума в критической точке (буквальное значение шиллеровского *Brennpunkt* идентично патеровскому *burning point* («предел, готовый воспламениться»). — Ф. Ф.) сжатия всего нашего существа в одно усилие, мы сможем придать ускорение этому индивидуальному усилию и вывести его искусственным образом далеко за пределы, которые Природа, казалось бы, для него установила» [1, p. 86]. Метафора предела, критической точки, после которой происходит воспламенение, — это то, что, возможно, Патер позаимствовал у Шиллера, хотя у последнего речь идет об энергии разума, а Патер говорит о нравственной жизни. Но главное, что хорошо видно из текста «Прозрачность», — Патер отрицает усилие и напряжение как свойство этого совершенного типа культуры. Он всячески подчеркивает, что речь идет о качестве, которое достается его носителю как бы само собой, предельно естественно:

“Sibi unitus et simplicatus esse” — это долгая борьба за *Imitatio Christi*<sup>2</sup>. Образующий ее дух совершенно враждебен взгляду на жизнь как на состязание в ловкости, и он ценит вещи и людей лишь как метки или ярлыки для чего-то другого, что следует приобрести или достигнуть. Он стремится познать лишь вечную ценность всего сущего, не убавляя и не прибавляя ничего в зависимости от своей собственной жизненной установки. Этот дух видит внешние обстоятельства, свои собственные устремления и силу такими, каковы они есть, и, осознавая заданные условия жизни, он не обуреваем ни желанием перемен, ни страстью, ни предвзятым мнением, ни предпочтением одной жизненной роли перед другими. Характер, на который мы хотим обратить внимание, достигает этой совершенной жизни благодаря счастливому дару природы, вовсе без какой-либо борьбы. Не только святой, но и художник, и мыслитель, поставленный в тупик, потрясенный, разбитый в этом мире, как порой вынужденно происходит, стремится к этой окончательной

<sup>2</sup> «Единство и простота да пребудут» (лат.). Что характерно для Патера, речь идет о видоизмененной цитате из трактата Фомы Кемпийского «О подражании Христу». *De Imitatione Christe*, Part 1, Ch. 3: «Quanto aliquis magis sibi unitus et interius simplicatus fuerit; tanto plura et altiora sine labora intellegit» (Hemerken, Thomas. *Opera Omnia Thomas a Kempis*. Vol. 2. Fribourg-en-Br.: Herder, 1904, 2: 13); цит. по: [2, p. 103] — «Чем кто более внутри себя и сам в себе прост будет, тем больше и совершеннее без труда уразумеет» (пер. К. П. Победоносцева).

простоте. В сознании Савонаролы борьба такого стремления с более приземленной практической целью была тонко прослежена автором «Ромола» [2, p. 103].

Речь идет о романе Джордж Элиот «Ромола» [3], где Савонарола выступает в качестве одного из важных персонажей и охарактеризован как «разум, охваченный никогда не утихающей жадной чистоты и простоты, но запутавшийся в клубке эгоистических требований, ложных идей и затрудненных внешних обстоятельств, что сделало простоту невозможной» (Romola. London: Oxford University Press, 1962. Ch. LIX, p. 506; цит. по: [4, p. 75]). Патер продолжает:

Если язык как выражение смысла есть функция интеллекта, если искусство как высшее выражение есть высочайший продукт интеллекта, то и такое желание простоты есть своего рода косвенное самоутверждение интеллектуальной стороны подобных натур. Простота в цели и простота в действии являются своеобразной отчетливой чертой в ловко сделанном эскизе чей-то личности. Это своего рода нравственная выразительность, в которой заключен и интеллектуальный триумф. Подобная простота характерна для безмятежности совершенной интеллектуальной культуры. Художник, а также человек, рассматривающий жизнь в свете искусства, хотел бы открыться миру только таким, каков он есть, и чем он ближе к совершенству, тем тоньше становится пелена внешней жизни, не отражающая его внутренней сущности. Этот интеллектуальный трон мало кому достается. Подобно религиозной жизни, он выступает как загадка в этом мире, отрицая первичные условия обычного человеческого существования, идя наперекор непосредственному порядку вещей. Но перед нами характер, который пророчествует о гармонии и простоте, и возникает он не естественным путем, а по милости счастливого дара рождения или физических возможностей, показывая, что такое возможно в пределах человеческой судьбы [2, p. 103].

Шиллер — лишь один из представителей немецкой эстетико-философской традиции, идеи которого находят параллели в небольшом тексте Патера. Фихте в его «Нескольких лекциях о назначении ученого» предлагает такое понимание культуры, которому соответствует идея диафанного типа, описанного Патером. Культура оказывается особым навыком, позволяющим сохранить «первоначальный чистый образ» «Я» под влиянием вещей вне нас. Навык — «отчасти для подавления и уничтожения наших собственных... порочных наклонностей, отчасти для модификации вещей вне нас и изменения их согласно нашим понятиям. Для того чтобы уничтожить их [порочные наклонности] и вернуть себе первоначальный чистый образ, для этого равным образом недостаточна одна голая воля, но мы нуждаемся для этого также в том навыке (Geschicklichkeit), который приобретается и повышается упражнением» [5, с. 16]. Возможность активности «Я» вовне заставляет немецкого философа дифференцировать два способа рассмотрения культуры: «Она [культура] — последнее и высшее средство для конечной цели человека — полного согласия с самим собой, если человек рассматривается как разумно-чувственное существо; она сама есть конечная цель, когда он рассматривается только как чувственное существо. Чувственность должна культивироваться: это самое высокое и последнее, что с ней можно сделать» [5, с. 17].

Описывая диафантный характер, Патер тоже говорит о его согласии с самим собой, а также о том, что речь идет о высшей ступени развития культуры. «Как и все высшие формы внутренней жизни, этот характер есть тонкое смешение и взаимопроникновение интеллектуальных, нравственных и духовных элементов. Но пора-

жает и впечатляет он прежде всего как ступень развития интеллекта, культуры» [2, р. 104]. Однако, как и в случае с Шиллером, в концепции Фихте Патер игнорирует акценты на упражнении, воле.

Интересно, что в статье 1997 г. Ульрике Стамм демонстрирует близость представления Патера о прозрачном характере еще одному немецкому поэту и мыслителю — Новалису, который пишет в одном из своих фрагментов, что «самым совершенным характером был бы характер прозрачный — постижимый в себе, кажущийся бесконечно легким и естественным, уже хорошо известным и, следовательно, незаметным, таким, которого упускают из виду и эластичным». И так же как у Патера, диафанная личность лишена широты и всеохватности, но у Новалиса идеальная личность изначально оказывается переполнена противоречивыми идеями, что, однако, в итоге дает ей возможность обрести большую прозрачность и просветленность, нежели тому, у кого с самого начала все разложено по полочкам: «Работая над собой, личность, которая оказалась в замешательстве, достигает той божественной прозрачности, той внутренней просветленности, которой личность, изначально разобравшаяся со своими идеями, достигает только очень редко» [6]. Как видим, в немецкой романтической традиции идея такого прозрачного и тем самым незаметного и неуловимого характера присутствовала, и Патер оказывается одним из тех, кто переносит ее на британскую почву, но смещая акценты в сторону более сенсуалистической интерпретации, что оптимально соответствовало потребностям оксфордского эллинизма.

Билли Эндрю Инман в своей работе «Walter Pater's reading: a bibliography of his library borrowings and literary references, 1858–1873» демонстрирует влияние на Патера еще одного автора, которого он в эти годы внимательно изучал в библиотеках. Речь идет о Гегеле. Хотя Патеру, по всей видимости, было хорошо известно содержание и «Феноменологии духа», и «Истории философии» Гегеля, действительно важными для него оказались гегелевские «Лекции по эстетике» [4, р. 74–75]. Влияние это, как и в случае с Шиллером и Фихте, не означает, что Патер воспроизводит какие-то конкретные тезисы Гегеля в своем эссе. Речь скорее о том, что общие рамки его мысли, как и используемые им понятия, соотносятся с контекстом философской системы Гегеля. Инман справедливо отмечает, что само перечисление признаваемых миром моральных типов — святой, художник, философ, с которого эссе Патера и начинается, — воспроизводит общее подразделение человеческой культуры Гегелем — религия, искусство, философия. Но там, где Гегель делает известный акцент на значении философии, разума как самой высокой сферы человеческой деятельности, Патер не только говорит о балансе интеллектуальной деятельности с другими сферами, подобно Шиллеру или в каком-то отношении Фихте, но и пытается найти некую новую сферу в рамках общего нравственного универсума — сферу промежуточного, пограничного, принципиально неопределенного и неуловимого. При этом, как и для Шиллера, например, прагматическая область полезного, утилитарного, которой противостоят художник, святой и философ, является для Патера точкой отсчета, от которой он стремится оттолкнуться. Однако патеровское описание нравственного типа не вполне соответствует идеям Шиллера и Фихте, которые видят в этой роли либо философа, либо художника. Патер же парадоксально говорит о типе, который при всей его утонченной восприимчивости является потенциально массовым и который преобразует мир, но не

как революционер, совершающий над этим миром насилие (в успех таких усилий Патер, что очевидно, не верит), а своим приятием мира, своей «революционной» покорностью. Не случайно, кстати, Патер приходит к тезису о том, что, не будучи сам революционным в обычном смысле, т. е. стремящимся предпринимать какие-то усилия по изменению мира, представитель этого диафанного типа, однако, готов позитивно оценивать революционеров, активных, деятельных и решительных, таких как Дантон, Шарлотта Корде или Савонарола. У Патера читаем:

Часто присутствие такой природы среди нас ощущается как нежный аромат ранней юности. Потом, по мере того как разлагающее влияние окружающего мира оказывает на нас свое воздействие, прелесть этого ощущения притуляется. Возможно, какие-то отголоски его порой сохраняются в каждом из нас, посещают нас в разные моменты жизни. Но они, несомненно, присущи гениям. Такую нить чистого белого света можно обнаружить в запутанном клубке мятежно-богатой природы Гете. Это естественный предвестник того, каким станет новое поколение, обретшее новую силу, преобразенное этими идеями. В носителях идей всегда присутствует неистовость, нереальность — невозможно представить себе, чтобы такой тип людей был широко распространен в мире. Общество может принять их, лишь невероятными усилиями заставив себя отступить от принятых устоев. Однако в подобных натурах идеи смягчены, гармонизированы, как будто сглажены расстояниями, и привлекают естественностью, не сопровождая свое появление звуками топора или молотка.

Люди часто стремятся найти такой образ жизни, который мог бы служить образцом. Философ, святой, художник — ни один из них таковым быть не может. Природа делает их исключениями. Не может быть таковым и педант или консерватор, равно как и люди порывистые и непочтительные. Кроме того, это должен быть человек, неудовлетворенный существующим порядком вещей. Единственной натурой, достойной служить образцом, является описанная нами выше. Появление таковых во множестве стало бы залогом возрождения мира [2, p. 107].

Итак, этот сугубо пассивный тип, тип идеальной восприимчивости, идеальной чувственности, только и смог бы спасти этот мир от заложенного в нем радикального противоречия между приземленностью и утилитаризмом, с одной стороны, и идеализмом, отстраненностью и непримиримостью философов, святых, художников и революционеров, с другой стороны.

О том, какова специфика восприятия Патером гегелевских идей в эссе «Прозрачность», пишет Энн Варти в одной из статей сборника «Патер в 90-е годы». Она цитирует фрагмент из первоначального варианта эссе Патера «Винкельман», опубликованного в 1867 г. Этот фрагмент был удален из текста, каким он вошел в состав «Ренессанса». Там Патер явным образом признает свой долг по отношению к Гегелю, в частности с точки зрения формирования философской концепции идеала: «“Идеал” — один из тех терминов, которые из-за мнимой культуры потускнели и утратили определенность. И, однако, как замечательно обнаружить в трудах Гегеля чистую и отчетливую концепцию! Для него идеал есть *Versinnlichen* идеи, то есть идея, превращенная в объект чувства» (Walter Pater. «Winckelmann». *Westminster Review*, ns. 31 (1867), p. 94; цит. по: [7, p. 206]). Варти отмечает, что уже в «Прозрачности» Патера присутствуют эти идеи, превращенные в объект чувства, эти образцы идеала, причем двух родов — как образы (кристалл и скульптура) и как индивидуальности (Гете и Рафаэль).

Как часто бывает у Патера, за внешним согласием с авторитетами скрывалась иная концепция. Патер не только легко смешивает примеры из разных исторических эпох, но, что, возможно, более существенно, если помнить о четкой границе между миром искусства и природой, заданных Гегелем в его эстетике, легко уравнивает образцы природы, образцы истории и образцы искусства. Именно это смешение дает ему возможность охарактеризовать Гете как кристальную натуру, хотя Патер и не избегает здесь внутренне противоречивой характеристики. Вероятно, что он, как показывает Варти, опирался на метафору, использованную Джорджем Генри Льюисом в его вышедшей вторым изданием в 1863 г. «Жизни Гете». Правда, Льюис говорит о процессе кристаллизации характера Гете и, более того, о том, что как и в случае с алмазами, когда огранку камня можно делать только с помощью алмазной же пыли, Гете, как истинный гений, мог сформировать, «огранить» себя только сам. Патер же, как и в других случаях, говорит о кристальной натуре как об уже завершённом результате [8, р. 208], о натуре прозрачной, пропускающей сквозь себя и таким образом воспринимающей все возможные влияния или, обратным образом, несущей свет — влияние. Но Патер не говорит об усилиях огранки.

Наконец, интересно приводимое Варти сопоставление описания Льюисом взаимоотношений Гете с фрау фон Штайн и уже процитированного фрагмента «Прозрачности» Патера, где упоминается Гете. Льюис пишет: «Она была серебряной нитью, вплетенной в разноцветную ткань его жизни. И здесь я попытаюсь отделить ее, чтобы рассмотреть саму по себе». Но самое примечательное то, какую форму эта же мысль обретает у Патера в эссе «Винкельман»: «Сквозь запутанный клубок мятежно-богатой культуры Гете всегда различимо влияние Винкельмана как сильного направляющего потока ясного античного мотива» [8, р. 211].

Как видим, платонический «чистый белый свет» в раннем эссе Патера позднее модифицируется в «ясный античный мотив» Винкельмана.

В первой части настоящей статьи мы уже говорили о роли Патера в формировании традиции оксфордского эллинизма, что проявилось в цитатах и аллюзиях на Платона. В этом смысле фигура Винкельмана окажется еще важнее — она стала центральной для формирования эстетической концепции Патера, в том числе и с точки зрения ее многочисленных гомосексуальных коннотаций. Винкельман являет собой самый яркий пример того, как острая визуальная восприимчивость, превратившаяся в жизненную страсть, предопределила и жизнь, и творчество поклонника и знатока Античности. Влияние Винкельмана на Гете — это связующая нить экзистенциально-чувственного идеала Патера с высоким идеалом прекрасного. Гете оказывается гением, обладающим качествами диафанного характера. При этом сам диафанный характер не выступает носителем идей, т. е. гением, но является очень привлекательным для гения как образ, как произведение искусства.

### Патер и религия

То, что можно назвать основной частью эссе «Прозрачность» и что следует за вводящим абзацем, начинается, как уже было отмечено выше, с латинской цитаты из Фомы Кемпийского, как часто у Патера, слегка измененной по отношению к оригиналу: «Единство и простота да пребудут». Патер упрощает формулировку знаменитого схоласта, так же как он поступает и с Фихте, и с Гегелем, сводя их сложную

и многоступенчатую диалектическую аргументацию к ряду литературно-поэтических ассоциаций. «Долгая борьба за *Imitatio Christi*» — отсылка к названию трактата, и таким образом Патер делает Христа образцом для диафанного характера. Следует ли видеть в этом отказ от скептицизма и агностицизма и попытку защиты от обвинений Брука и Хопкинса, о которых мы говорили в первой части статьи? Поскольку неизвестны тексты первых двух выступлений Патера перед «Старым человечеством», нельзя осуществить сравнение с ними эссе «Прозрачность» и соблазнительно увидеть здесь пример патеровской реакции на критику, реакции, многократно потом повторившейся в виде корректировки моментов, вызвавших неприятие критиков, как с уже упоминавшимся устранением заключения из второго издания «Ренессанса». Но, к сожалению, вряд ли такая гипотеза в полной мере может быть обоснована. Скорее, напротив, Христос здесь оказывается косвенно поставлен на один уровень с другими примерами диафанного характера. Опять же, как известно из исследований Инман, на Патера оказал большое влияние французский историк Эрнест Ренан, труды которого, включая «Жизнь Иисуса» 1863 г., находились в личной библиотеке Патера [4, р. 338]. Таким образом, простота и целостность характера Христа в понимании Патера скорее согласуются с ренановскими усилиями увидеть за религиозным символом конкретные человеческие черты.

Кроме того, стоит обратить внимание на то, что единственный в тексте «Прозрачности» пример диафанного типа, предшествующий цитате из Фомы Кемпийского, — Беатриче Данте, которую сам поэт представляет в «Божественной комедии» именно как особое подобие Христу. Вообще Патер здесь следует за викторианским культом Данте и вниманием к фигуре Беатриче, характеризующим творчество прерафаэлитов [9]. Большое значение в формировании особого характера этого культа, непосредственно связанного с изобразительным искусством, приобрело известное изображение молодого Данте, которое было обнаружено около 1840 г. Сеймуром Киркапом — типичным представителем важного в викторианской культуре английского флорентийского сообщества — при «реставрации» росписей, приписывавшихся тогда Джотто, в капелле Барджелло во Флоренции. Акварельная копия оказалась в собственности Данте Габриэля Россетти, когда ему было только 12 лет, благодаря отцу — Габриэлю Россетти, приятелю Киркапа. Как свидетельствовал брат Данте Габриэля Россетти Уильям, этот факт был крайне важен для Россетти и послужил основой для формирования своего рода персональной мифологии, культивирующей эту связь [10, р. 174–187]. Похожим образом, Патер в одном из своих воображаемых портретов 1880-х годов, посвященных Ватто, культивировал легенду о своем родстве с Жаном Батистом Патером, учеником Ватто, от имени сестры которого и написано произведение [11, р. 3–44].

Еще одна религиозная фигура, упоминаемая Патером, тесно связанная с культом Флоренции — Савонарола. Причем речь идет о Савонароле в интерпретации Джордж Элиот, которая — с акцентом на жажду простоты и чистоты, а также на препятствующие герою обстоятельства — как раз близка упомянутым формулировкам и Фомы Кемпийского, и Новалиса.

Как отмечают биографы Патера, ранний период его творчества, вплоть до публикации «Ренессанса» в 1873 г., наиболее радикальный с точки зрения скептических и агностицистских тенденций и, соответственно, наименее религиозный. Действительно, вплоть до этого момента Патер достаточно откровенно декларирует

собственную позицию, выстраивая вполне оригинальный культ красоты, культ искусства. Эта позиция неожиданно для Патера приобрела большое число сторонников, включая такую яркую фигуру, как Оскар Уайльд, но, с другой стороны, была встречена жесткой оппозицией официальной интеллектуальной элиты Оксфорда. Поскольку Патер принципиально избегал конфликтных ситуаций и вообще был совершенно лишен любых революционных настроений, то достаточно долгое время он работал над тем, чтобы нейтрализовать возникший негативный эффект. И, надо заметить, ему это удалось, прежде всего благодаря публикации в 1885 г. его романа «Марий Эпикурец». В основе этого самого известного произведения художественной прозы Патера с сильным оттенком интеллектуальной автобиографии лежит именно вопрос утраты и обретения веры. Однако даже и в эссе, написанном для ультралиберального «Старого человечества», Патер, как видим, активно использует религиозные образы и образцы, и, как и позднее, его формирующийся культ красоты, культ искусства несет в себе множество религиозных обертонов. В этом отношении он, конечно, глубоко викторианский автор.

### Патер и прерафаэлиты

Если упоминание Беатриче Данте и Савонаролы — признак традиционности Патера в историческом и художественном контексте середины века, то его интерпретация Рафаэля, напротив, явным образом демонстрирует ту границу, которая разделяет эстетику прерафаэлитов, во всяком случае в их раннем, «классическом» периоде, и принципы художественной критики Патера. Для него Рафаэль — яркий пример диафанного характера. И здесь то, за что художника подвергали критике как основателя академической традиции, как эклектика и подражателя, оказывается как раз его основным преимуществом. Способность подражания (вспомним опять *Imitatio Christi*) оказывается не просто техническим навыком, но демонстрирует интеллектуальную восприимчивость, которая становится продуктивной способностью. В сборник 1895 г. друг и душеприказчик Патера Шадуэлл включил наряду с «Прозрачностью» и текст неопубликованной ранее лекции Патера о Рафаэле [12, р. 38–61]. Примечательно, что в самой известной книге Патера «Ренессанс. Очерки искусства и поэзии» нет эссе о Рафаэле. И при жизни Патера вообще не было опубликовано никакого текста о Рафаэле. С этой точки зрения несомненной искусствоведческой модернизацией изначального замысла Патера стала публикация его главной книги — «Ренессанса» — Кэннетом Кларком с включением эссе о Рафаэле [13]. Конечно, сборник совсем не мог претендовать на систематизм — это не история искусства Ренессанса, о чем написали уже первые рецензенты книги и что побудило Патера поменять первоначальное название («Очерки по истории Ренессанса») на другую версию («Ренессанс. Очерки искусства и поэзии»). Тем не менее, учитывая упоминание Рафаэля в «Прозрачности», отсутствие такого рода эссе скорее символически значимое действие, нежели случайность.

## Патер и революция

Помимо упоминания о святом, художнике и философе, в начале своего эссе Патер говорит также о терпимости мира к ограниченным доктринарам, готовым «объяснить [миру] причины недомогания». Последние противоположны святому, художнику и философу, которые обладают широтой и общезначимостью характера. О ком же идет речь? Патер оставляет примеры на усмотрение читателя, подразумеваемая, видимо, что они есть у каждого. Главное же, что они противопоставлены диафанному характеру, который, можно сделать вывод, совсем не должен быть сторонником какой-либо одной точки зрения.

При этом доктринер, как показывает завершающая часть эссе, отличен от революционера. В сочувственном описании революционера как характера, близкого искомой прозрачной натуре, — наследие либеральной традиции у Патера. С одной стороны, он видит психологические основания характера революционера: «Революционера порождает либо жалость к самому себе, либо гнев к другим, либо сочувственное восприятие господствующей скрытой тенденции прогресса в мире» [2, р. 105]. С другой стороны, и в этом принципиальное отличие Патера от либеральной викторианской традиции, прогресс для него — результат насилия: «Революция часто нечестива. Те, кто совершает революцию, должны вновь и вновь нарушать инстинкт почитания. И это неизбежно, поскольку в конце концов прогресс вообще есть своего рода насилие» [2, р. 105]. Таким образом, хотя диафантный характер оказывается все-таки революционным, т. е. сопереживающим, сочувствующим, в то же время он отказывается от основополагающей характеристики прогресса в интерпретации Патера — от насилия: «Революционность смягчается, гармонизируется, приглушена расстоянием» [2, р. 105]. Для выражения последней идеи Патер использует ту метафору, которая потом будет им воспроизведена в знаменитом описании Джоконды. Он говорит о «революционности того, кто проспал сотни лет» [2, р. 105].

Еще один автор, чей труд процитирован Патером, — Томас Карлейль. И опять Патер, с одной стороны, отдает должное этому классику начала Викторианской эпохи, но, с другой стороны, явно дистанцируется от слишком прямолинейных, однозначных и пафосных идей последнего. Написанный Карлейлем под влиянием Джона Стюарта Милля знаменитый труд «Французская революция» — классический пример британской ревизионистской интерпретации Великой французской революции. С одной стороны, перед читателем разворачивается картина грандиозного исторического события, воплощения духа свободы, равенства и братства, но, с другой стороны, это историческая трагедия, где крайности насилия и террора поставили под сомнение все достижения свободы. Конечно, все это мыслится в сопоставлении с английской Славной революцией, достижения которой как раз не были омрачены крайностями якобинства, террора. Патер находит вульгарным одного из главных героев эпопеи Карлейля — Дантона, поскольку он «слишком популярен, чтобы представлять интерес для истинного искусства» [2, р. 105], и противопоставляет его вульгарность прекрасной форме истинного диафанного типа.

То, что диафантный характер может оказаться в роли революционера, Патер демонстрирует на другом примере из книги Карлейля — примере Шарлотты Корде, знаменитой убийцы Марата:

Мир не устает удивляться героизму, пронизательности, страстности этой кристально чистой природы. Поэзия и поэтическая история всегда мечтали о таком кризисе, когда придется принести человеческую жертву и отправить ее в могилу. Вот этот-то кристально чистый характер человечество, обуреваемое глубочайшими переживаниями, и могло бы избрать для такой жертвы. «Что, если бы она поднялась из своего уединения внезапно, — говорит Карлейль о Шарлотте Корде, — как звезда, жестокая и прекрасная, с полуангельским, полудьявольским величием, чтобы вспыхнуть на момент и в мгновение погаснуть, на долгие века сохранив память о ярком законченном образе!» [2, р. 106–107].

Конечно, сам по себе пример из книги Карлейля весьма амбивалентный, противоречивый по отношению к описанию диафанного типа, который, как мы видели, характеризуется как неактивный и страдательный. Отвлекаясь от самого акта убийства, совершенного Корде, Патер говорит о ней как о жертве вполне в консервативном духе, предвосхищая, кстати, популяризацию образа Корде в искусстве французского Салона (вспомним, например, картину Поля Бодри 1860 г.) [14]. И в этом случае Корде предстает сквозь призму восторженного романтического пафоса (как и у Карлейля) как своего рода произведение искусства, как моментальный трагический образ.

В общем контексте Оксфорда этого времени Патер благодаря своему знакомству с современной германоязычной интеллектуальной и художественной мыслью оказывается представителем крамольного германизма, который воспринимался как интеллектуальная традиция, восходящая к радикальным либеральным идеям Великой французской революции. Она противостояла консервативному доминирующему англиканству так называемой Высокой церкви.

Крамольной здесь становится, конечно, этическая позиция Патера, которая попадает в подчинение к эстетизированному восприятию. Противоречие между типично английским сенсуализмом и немецким по происхождению культом красоты Патер разрешает вполне во французском духе — подчиняя абстракции эмпирическому опыту, пропуская философские и исторические категории через их воплощение в конкретных исторических и/или художественных персонажах.

Стоит помнить, что речь идет о времени широкого распространения идей позитивизма Огюста Конта и Герберта Спенсера, утилитаристских идей Джона Милля и его сына, Джона Стюарта Милля. Очевидно, что текст Патера по всему своему строю противостоит духу утилитаристской прагматики, так как он находит опору не в какой бы то ни было полезности, а наследует известной романтической риторике истории как сцены действия героических характеров. При этом для консервативных англиканских кругов континентальные влияния (как немецкие, так и французские, еще более сомнительные с моральной точки зрения, как было принято считать) объединяло одно — антицерковный и даже антирелигиозный и либеральный дух.

Обращение к эссе «Прозрачность» и обстоятельствам его создания позволяет обнаружить возможные истоки писательского метода Патера, определяющего жанровую и стилистическую структуру его работ. По своему объему текст совсем небольшой, он мог быть даже рассчитан на устное выступление, но при этом воспринимать витиеватую, стилистически усложненную форму здесь уже не так просто. Перед нами классический образец английской эссеистики, представляющий при этом достаточно радикальную в контексте викторианского Оксфорда концеп-

цию сугубо субъективного мировосприятия, которое иногда даже интерпретируют, хотя и неоправданно, как солипсистское. На самом деле эта эссеистика близка к историцистской эстетике XIX в., наполненной многочисленными ассоциациями и пропущенной сквозь индивидуальность восприятия писателя-критика.

## References

1. Dowling L. C. *The Vulgarization of Art. The Victorians and the Aesthetic Democracy*. Charlottesville, London, University Press of Virginia, 1996, 133 p.
2. Monsman G. C. *Oxford University's Old Mortality Society: a study in Victorian romanticism*. Lewiston, New York, Edwin Mellen Press, 1998, 121 p.
3. Eliot G. *Romola*. London, Smith, Elder, 1863, 622 p.
4. Inman B. A. *Walter Pater's reading: a bibliography of his library borrowings and literary references, 1858–1873*. New York, Garland Pub, 1981, 380 p.
5. Fikhte I. G. *Sochineniia [Johann Gottlieb Fichte. Works]: in 2 vols*. Moscow, Mifril Publ., 1993, vol. 2, 798 p. (In Russian)
6. Stamm U. Walter Pater's essay «Diaphaneite» as a bridge between romanticism and modernism. *Nineteenth-Century Prose*, 1997, vol. 24, no. 2, 8809 words. Available at: <http://www.thefreelibrary.com/Walter+Pater%27s+essay+%22Diaphaneite%22+as+a+bridge+between+romanticism...-a0188966659> (accessed 09.11.2015).
7. Brake L., Small I. *Pater in the 1990s*. Greensboro, ELT Press, 1991, 320 p.
8. Varty A. The Crystal Man: A Study of «Diaphaneite». *Pater in the 1990s*. Eds L. Brake, I. Small. Greensboro, ELT Press, 1991, pp. 205–216.
9. Milbank A. *Dante and the Victorians*. Manchester, New York, Manchester University Press, Distributed exclusively in the USA by St. Martin's Press, 1998, 277 p.
10. Werner M. *Pre-Raphaelite Painting and Nineteenth-Century Realism*. Cambridge, Cambridge University Press, 2005, 300 p.
11. Pater W. *Imaginary portraits*. London, Macmillan and Co, 1910.
12. Pater W. H. *Miscellaneous studies; a series of essays*. New York, London, Macmillan and Co, 1895, 222 p.
13. Pater W. *The Renaissance*. Cleveland, New York, World Publishing Company, 1961, 224 p.
14. Paul-Jacques-Aimé Baudry Baudry. *Charlotte Corday*. Oil on canvas, H. 203, L. 154, 1860. Musée des Beaux-Arts, Nantes, France.

**Для цитирования:** Федчин Ф. В. Формирование мировоззрения и творческого метода Уолтера Патера. Часть 2. Круг интеллектуальных и поэтических источников эссе «Прозрачность» // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 15. Искусствоведение. 2016. Вып. 3. С. 49–59. DOI: 10.21638/11701/spbu15.2016.304

**For citation:** Fedchin P. V. On the formation of Walter Pater world view and creative method. Part 2. Intellectual and poetical sources of the essay «Diaphanéité». *Vestnik of Saint Petersburg University. Series 15. Arts*, 2016, issue 3, pp. 49–59. DOI: 10.21638/11701/spbu15.2016.304

Статья поступила в редакцию 10 ноября 2015 г.

## Контактная информация:

Федчин Филипп Владимирович — старший преподаватель; [f.fedchin@spbu.ru](mailto:f.fedchin@spbu.ru)  
*Fedchin Philip V.* — Senior Lecturer; [pfedchin@gmail.com](mailto:pfedchin@gmail.com)