

Научная статья

УДК 821.111

DOI 10.52070/2542-2197_2022_13_868_133



Специфика эстетических концепций парнасцев и прерафаэлитов: сходства и различия

Т. В. Назарова

*Российский университет дружбы народов, Москва, Россия
aven1808@gmail.com*

Аннотация. В статье рассматривается вопрос пересечения эстетических концепций парнасцев, в частности их идейного вдохновителя Т. Готье, и поэтов-прерафаэлитов Д. Г. Россетти, А. Ч. Суинберна и У. Морриса. Результатом исследования стало установление ряда параллелей и различий в понимании поэтами целей искусства; отношении к «искусству для искусства»; воспроизведении культа прекрасного; эстетических ориентирах; тенденции к синтезу искусств; лингвистическом новаторстве и внимании к статическим формам.

Ключевые слова: эстетизм, прерафаэлитизм, прерафаэлиты, искусство для искусства, Готье, Парнас, синтез искусств

Для цитирования: Назарова Т. В. Специфика эстетических концепций парнасцев и прерафаэлитов: сходства и различия. Вестник МГЛУ. Гуманитарные науки. Вып. 13 (868). С.133–140. DOI 10.52070/2542-2197_2022_13_868_133

Original article

Characteristic Aspects of Parnassian and Pre-Raphaelite Aesthetic Concepts: Similarities and Differences

Tatiana V. Nazarova

*Peoples' Friendship University of Russia, Moscow, Russia
aven1808@gmail.com*

Abstract. The article examines the issue of the intersection of Parnassian and Pre-Raphaelite aesthetic concepts in poetry. The result of the study was the establishment of several common points and differences in the poets' understanding of the goals of art; their views on the idea of «art for art's sake», paying special attention towards its reflection in England; as well as among the key features of their poetics that emerged due to it: orientation to the synthesis of arts, linguistic innovation, attention to static forms.

Keywords: aestheticism, Parnassianism, Pre-Raphaelitism, Pre-Raphaelites, art for art's sake, arts' synthesis, Gautier

For citation: Nazarova, T. V. (2022). Characteristic aspects of Parnassian and Pre-Raphaelite aesthetic concepts: similarities and differences. Vestnik of Moscow State Linguistic University. Humanities, 13(868), 133–140. 10.52070/2542-2197_2022_13_868_133

ВВЕДЕНИЕ

Факт обмена идеями и воздействия на формирование эстетизма в Англии со стороны французских литераторов и мыслителей не вызывает сомнений. Многие годы в соседних странах формировались сходные культурные явления, которые часто были ознаменованы плодотворным взаимовлиянием. Тем не менее вопрос о соотношении взглядов представителей французского эстетического течения парнасцев и прерафаэлитов остается в числе менее изученных. О некоторых сходных моментах в поэтике тех и других упоминают в своих работах Г. М. Кружков, Э. Сассо, П. Бенсон и С. Синглтери (в отношении Т. Готье), однако тема не находит обширного теоретического отображения. Более подробное рассмотрение вопроса было бы чрезвычайно полезно при исследовании многообразия эстетических концепций периода и влияния, которое они оказали на формирование концепций Пейтера, Уайльда, «английских парнасцев» и других английских и иностранных философов, литераторов и деятелей искусства.

Данное исследование ставит своей целью показать основные сходства и различия в их эстетических концепциях, а задачами: наметить нюансы в понимании и воплощении эстетизма и «искусства для искусства», а также соответствия и несоответствия в особенностях поэтики, непосредственно связанных с воззрениями на искусство.

ПОЯВЛЕНИЕ ЭСТЕТИЗМА ВО ФРАНЦИИ И АНглиИ

Закономерности появления в XIX веке европейского эстетизма объясняет теория маргинальности М. Фуко. Согласно Фуко, периферийные явления обновляют искусство через разрушение механизмов магистральных тенденций, а его развитие происходит путем постоянных эстетических революций, непрерывно взрывающих культурное поле. Одним из примеров подобной инновационной субструктуры становится появление эстетизма на почве позднего романтизма.

Оформившись в качестве самостоятельного течения во Франции, именно в Англии эстетизм достигает пика своего развития в творчестве прерафаэлитов, У. Пейтера и О. Уайльда. В. М. Жирмунский отмечал, что «эстетическое движение развивается в Англии из мистической поэзии прерафаэлитов» [Жирмунский, 1996, с. 199], однако еще в первой половине XIX века Рескин приводил сложные богословские доводы в защиту искусства ради искусства: «Ideas of beauty are among the

noblest which can be presented to the human mind, invariably exalting and purifying it according to their degree; and it would appear that we are intended by the Deity to be constantly under their influence...»¹ [Ruskin, 1888, с. 26–27].

Эстетический импульс можно наблюдать уже в ранних, менее консервативных теориях Рескина и стихотворениях Теннисона, чтобы затем найти более полное отражение в искусстве прерафаэлитов, которые первыми в Англии начали использовать эстетизм в качестве художественного метода. «Желание красоты» во многом определяло вектор их творчества. При этом резонно замечание о том, что «для прерафаэлитов эстетизм не был художественным убеждением в том же смысле, в котором был сам прерафаэлитизм, а скорее использовался как способ видения искусства, который мог быть подхвачен, а затем из прихоти отброшен» [Лукьянов, 2019, с. 64].

Осознание непреодолимой двойственности бытия в творческом сознании Готье, Бодлера, раннего Флобера приводит к обесцениванию реальности. Исповедальный лиризм французской романтической поэзии обнаруживает ничто, «ноль», по выражению Шеллинга, что привело к превращению идеала в бессильную иллюзию. Французский эстетизм – в апологии красоты и искусства, в абсолютном изоляционизме, в аполитичности, в символическом разделении мира внешнего и мира творца.

КУЛЬТ КРАСОТЫ И ОТНОШЕНИЕ К «ИСКУССТВУ ДЛЯ ИСКУССТВА»

В предисловии к «Альбертусу» (1890) Готье лаконично выразил основные принципы искусства для искусства: «Il n'a vu du monde que ce que l'on en voit par la fenêtre, et il n'a pas eu envie d'en voir davantage. Il n'a aucune couleur politique ; il n'est ni rouge, ni blanc, ni même tricolore; il n'est rien, il ne s'aperçoit des révolutions que lorsque les balles cassent les vitres»². Эта работа за стеклом рисует в воображении «башню из слоновой кости», метафору эстетизма и чистого искусства,

¹ «Идеи красоты – одни из самых благородных, что могут предстать перед человеческим разумом, неизменно возвышающие и очищающие его до своего уровня; как представляется, быть постоянно под их влиянием и предназначено нам Божеством...». Зд. и далее перевод наш. – Т. М.

² «[Автор настоящей книги] видел только мир, который виден из окна, и он ничего не хочет увидеть большего. У него нет никакого политического цвета: он ни белый, ни красный, ни даже трехцветный; он – ничто, он замечает революцию только тогда, когда пули разбивают стекло».

провозгласившего свою автономию и свободу от морали и идеологии.

В предисловии к роману «Мадемуазель Мопен» *“Mademoiselle de Maupin”*, 1835, книге, которую А. Ч. Суинберн будет считать священным писанием красоты, Т. Готье утверждает приоритетное положение прекрасного относительно полезного. Автор пишет об отсутствии необходимости в красивом для того, чтобы прожить, однако затем говорит, что скорее «откажется от картофеля, чем от роз» и «от прав француза и гражданина ради того, чтобы увидеть подлинную картину Рафаэля».

Согласно Готье, искусство должно быть свободным от актуальности, вкусов и требований общественной морали, так как они слишком изменчивы, чтобы на них опираться. Вместо этого он предлагает отдаваться чувству, наслаждению от прекрасного: «Такова воля Всевышнего... который не повелел ангелам: “будьте добродетельны”, но “любите”...».

Позиции прерафаэлитов и последователей французского «искусства для искусства», в частности – Готье и других парнасцев, во многом перекликаются друг с другом, находя сходные пути для выражения вопреки не всегда совпадающим внешним импульсам. В прерафаэлитизме отразились многие принципы «искусства для искусства»: отгороженность от социально-политического контекста, преимущественное отсутствие нравственной апологетики и органическая неприязнь к прагматике и меркантилизму, тогда как основной целью служит создание прекрасного, в том числе через формальную сторону произведений. Похожие художественные установки обусловили наличие ряда сходств иного порядка: подходе к творческому процессу, выборе средств выразительности и жанров.

Активным сторонником доктрины выступил А. Ч. Суинберн, декларируя свою приверженность в письме У. Россетти 1866 года [Connolly, 1952]. В том же году он заканчивает критическое эссе «Уильям Блейк»¹, в котором вводит для английского читателя термин «искусство для искусства». С творчеством Т. Готье его знакомит Д. Г. Россетти еще в 1857 году, и на какое-то время сравнение с французом становится высшей похвалой от Суинберна. В одном из писем он сравнивает полотно А. Д. Мура с поэзией Готье, говоря о завершенности «мелодии цвета» и «симфонии формы»: «...достигнута еще одна прекрасная вещь, в мире рождается еще одно наслаждение; смысл этого – красота; смысл ее существования – быть»² (цит. по: [Singletary, 2016, с. 59]). Однако «искусство для искусства» для Суинберна, по спра-

ведливому замечанию П. Бенсона, не являлось самостоятельной концепцией, а лишь «расширением его прерафаэлитских воззрений» [Benson, 1980, с. 149].

Смещение к более выраженному эстетизму способствовало качественному расширению прерафаэлитизма там, где его могли ограничить натурализм или христианская мораль. А. В. Лукьянов также называет эстетизм «на знаменах» прерафаэлитов «компенсацией» утраченного к концу века романтического конфликта, что привело к «отчуждению творца от остальных, кроме некоторых посвященных, убежденных в истинности этих форм искусства» [Лукьянов, 2019, с. 27]. Рассуждая об отношениях с предыдущей традицией французского «искусства для искусства» как продукта позднего романтизма, С. Н. Зенкин в свою очередь отмечает то, что доктрина была полна противоречий и оказалась обращена как против буржуазной морализации в искусстве, так и против демократической идейности романтиков: «...ослабло центральное для романтизма ощущение всеобщего и неудержимого развития мира» [Зенкин, 1999, с. 199]. По его замечанию, «у Готье романтические идеалы редуцируются, а во многом и искажаются...» [там же].

Тогда как с годами Суинберн не раз менял свою точку зрения, доходя в своем консерватизме до отречения от «искусства для искусства»³, а убеждения Морриса трансформировались под влиянием социализма, в творчестве Россетти можно наблюдать естественный и устойчивый рост концепции прерафаэлитов в эстетическом ключе, а прерафаэлитизм и эстетизм в его искусстве сливаются в единое явление. Именно Красоту – ее персонифицированный вариант – он называет своей госпожой, ее славословит и ставит на трон:

Under the arch of Life, where love and death,
Terror and mystery, guard her shrine, I saw
Beauty enthroned; and though her gaze struck awe,
I drew it in as simply as my breath.

D. G. Rossetti. Soul's Beauty (Sibylla Palmifera)

Под аркой Жизни, где Любовь и Страх,
Где Смерть и Тайна бодрствуют в дозоре,
Там, на престоле, в царственном уборе
И с пальмовою ветвью в руках
Узрел я Красоту...

Д. Г. Россетти Красота души (Sibylla Palmifera)

Перевод Г. М. Кружкова

На вопрос У. Шарпа о том, как он относится к тому, что его называют лидером школы «искусства для искусства», Россетти отвечает, что это заключение «на две трети абсолютно верное и на

¹ Опубликовано в 1868 году.

² Англ. The melody of color, the symphony of form is complete; one more beautiful thing is achieved, one more delight is born into the world; and its meaning is beauty; and its reason for being is to be.

³ Что можно видеть в его эссе 1887 года «Mr. Whistler's Lecture on Art».

треть принципиально неверное» (цит. по: [Benson, 1980, с. 131]). Такой ответ говорил о согласии Россетти с целями и стилистическими тенденциями концепции, но неприятно поэт себя как лидера какого-либо направления – он считал какие-либо школы ограничивающими индивидуальную свободу творца. Не провозглашая себя адептом доктрины, Д. Г. Россетти во многом вторит мыслям Готье, не только в любви к прекрасному, но и в убежденности, что искусство не должно служить социальным комментарием: он приходит к выводу, что следует «наложить вето на участие художников в политике» ([цит. по: Соколова, 1995, с. 146]). Своеобразным манифестом позиции становится баллада «Трагедия короля» (The King's Tragedy, 1880). Трагедия заключается в том, что лирический герой – Джеймс – будучи одаренным стихотворцем, был рожден королем, и мир политики в итоге убивает поэта.

Сравнивая позицию Готье с идеями У. Морриса, в чьей эссеистике наиболее ярко отразились размышления о месте красоты и искусства в жизни, можно прийти к заключению, что они почти диаметрально противоположны. Встречаются даже замечания о том, что Моррис «не испытывал к [эстетическому движению] ничего, кроме презрения» [Faulkner, 2010, с. 77].

Говорить об экзальтации при созерцании произведения искусства как о его социальной функции столь же оправданно, как считать искусство обладающим ей ввиду его существования в социуме, вне которого не найдется способных его оценить [там же, с. 85]. Будучи, в сущности, верным, подобное заявление не работает в контексте противопоставления творчества У. Морриса и «искусства для искусства». Эстетическая утопия Морриса представляется частным случаем западноевропейского эстетизма, отличавшимся от «искусства для искусства» на поверхности, однако оказавшимся близким по сути. Нежизнеспособная, как и большинство утопий, она рисует картину, в которой существование мира и его функционирование оправдывается красотой и искусством, расширяющимся до всех сфер жизни, как показано в романе У. Морриса «Вести из ниоткуда» (1880). С другой стороны, невозможно не отметить уникальный случай слияния подобных воззрений с его поздними социалистическими взглядами, которые обусловили специфику его мировосприятия.

В «Мадемуазель Мопен» Готье утверждает «бесполезность» искусства: «Воистину прекрасно только то, что абсолютно ни на что не годится», когда в понимании Морриса искусство по умолчанию приносит пользу, так как создает красоту и пробуждает в человеке вкус к жизни, что, опять же,

значительно пересекается с мажорным восприятием Готье. Именно радость и страсть к жизни становятся ключевыми элементами стихов сборника «Эмали и Камеи» (1852–1872).

Идея эстетической утопии, преобразования действительности посредством искусства, продвигавшаяся многими прерафаэлитами, и в особенности Моррисом, находит отклик и у Готье. Как отмечает Г. К. Косиков, нерв его творчества – в драматическом напряжении между обнаженным лиризмом и холодным эстетизмом, которое подпитывает утопическая мечта о том, чтобы «жизнь превратить в произведение искусства, а искусство наполнить живой силой жизни, иными словами, превратить искусство в «искусство жить»» [Косиков, 1989, с. 28]. Однако Готье, хоть и глубоко переживал открытую еще в романтическую эпоху дилемму противоречия между областью созерцания – искусством – и жизнью как областью действия, не решался бросить ей вызов. Испытывая сходное «чувство омерзения к своему времени» [там же, с. 27], Моррис выступает на собраниях «Общества борьбы за красоту», тогда как Готье бежит прочь от пошлости действительности в башню из слоновой кости, предоставляемую ему творчеством.

Несмотря на различия в их позициях, можно обнаружить и черты сходства. Отрицая элитарность искусства и подчеркивая его необходимость – как главного проводника прекрасного, Моррис признавал ценность искусства в отрыве от социально-политического контекста и выступал за эстетизацию действительности [Harvey, Press, 1996]. В свою очередь, Готье не всегда придерживался категоричности предыдущего заявления: «Лучше иметь красивые ходики, которые чему-то служат, чем плохую статую, которая не служит ничему» [Пахсарьян, 2012, с. 532].

СХОДСТВА И РАЗЛИЧИЯ В СВЯЗАННЫХ С ЭСТЕТИЧЕСКИМИ ВОЗЗРЕНИЯМИ АСПЕКТАХ ПОЭТИКИ

В отношении системы ценностей прерафаэлитов, в особенности говоря о второй волне прерафаэлитизма, высказывались мысли о так называемой «религии красоты»¹, что заметно расходилось с викторианскими взглядами на церковь. В отношении Морриса, к примеру, упоминается то, что он «принадлежал к истинным поклонникам красоты», а «церковный ритуал являлся для него лишь формой стиля» (цит. по: [Седых, 2009,

¹ К примеру, в эссе Ф. У. Г. Майерса «Rossetti and the Religion of Beauty» (1885).

с. 157]). Такая художественная практика закономерно возникла в условиях кризиса христианской мысли в викторианской Англии, позволяя почитать красоту вместо Бога (А. Ч. Суинберн, У. Моррис), красоту как Бога или его ипостась (Д. Г. Россетти) и Бога через красоту (К. Россетти), что соотносится с предложенным А. В. Лукьяновым разделением на «светских» и «христианских» прерафаэлитов. В этом ключе поэзия прерафаэлитов значительно уходит от Парнаса, чей подход к возвышению и обособлению позиций искусства изначально был более объективен и не включал в себя теософских исканий. В поэзии прерафаэлитизма с ее «субъективной мечтой» нет стремления к обезличиванию; учитывая индивидуальные стиливые и мировоззренческие различия между поэтами прерафаэлитами, она не может полностью исключить собственный лирический голос. Тогда как гибридный подход прерафаэлитов к религии позволил им искать вдохновение и модифицировать в своем творчестве глубоко религиозное искусство Средних веков и сочетать его с языческими элементами.

Восприятие Средневековья в качестве основного эстетического ориентира становится еще одним моментом, разделяющим прерафаэлитов и парнасцев. Готье и его последователи видели таковой античность, а в отношении сменившей ее эпохи доходили до презрения. Леконт де Лиль считал, что «вслед за совершенством и гармонией Гомера, Эсхила и Софокла последовала литературная традиция, не продемонстрировавшая ничего, кроме упадка и варварства» [Рубинс, 2003, с. 72]. Сочетание романтических и неоклассических черт являлось определяющим для поэтики парнасцев, отразившись в спектре признаков от систематического подхода к формированию концепции поэтического языка до выбора лексических средств, подчиненных задаче воспроизведения пластических эффектов. Отсутствие упора на антиклизацию сместило векторы развития сходных элементов творчества прерафаэлитов, хотя те ни в коей мере не отбрасывали античное наследие. Прерафаэлиты широко использовали античные сюжеты и образность в собственном творчестве, о чем свидетельствует ряд произведений, задействовавших подобные элементы (У. Моррис «Жизнь и смерть Ясона», 1867; Д. Г. Россетти «Город Троя», 1869–1870; А. Ч. Суинберн «Сад Прозерпины», 1866 и др.).

Попытки парнасцев выделить архетипические черты, возродить исконные языковые эффекты и вернуться «к истокам», «прозрачности языка и мира» (цит. по: [там же, с. 96] перекликаются с прерафаэлитической идеей возвращения

к искренности «наивного» искусства, существовавшего до рафаэлитов с его более интимной индивидуальностью. Это проявилось в тщательной работе с текстами предыдущих эпох и попытках возродить и модифицировать в собственном творчестве их лексико-стилевые и жанровые особенности. В обоих случаях имело место лингвистическое новаторство через возрождение «утраченных» форм. Однако важным отличием здесь становится то, что богатый реминисценциями, истинно аллюзивный стиль поэзии парнасцев – и особенно Т. Готье – противопоставляется мифотворческому подходу прерафаэлитов. Там, где стихи Готье открыто интертекстуальны, произведения прерафаэлитов могут заимствовать стилистику, топос и даже систему образов, при этом создавая собственные сюжеты или качественно смещая акценты в тех, что они одалживают. Поэзия прерафаэлитов представляет собой не игру с предыдущими эпохами и не отсеивание их художественных результатов, чтобы вычленить идеальное искусство, но часто попытку создания нового произведения, функционирующего в тех же художественных реалиях.

Одним из ключевых моментов, непосредственно связывающих представления парнасцев и прерафаэлитов, стало представление о синтезе искусств. Тесное взаимодействие между различными искусствами, проявившееся в европейской культуре XIX века, приводит к переосмыслению самого понятия «художник», которое теперь включало не только живописцев, но и писателей, поэтов, музыкантов, скульпторов¹. У. Моррис, увлекавшийся помимо поэзии живописью, декоративно-ремесленными искусствами и архитектурой, связывал распад синтеза искусств в буржуазную эпоху с общим упадком культуры и придавал большое значение его восстановлению, так как «...только синтез искусств дает подлинную красоту, поскольку он содействует тому, что весь окружающий человека предметный мир становится... отпечатком его образа жизни и утверждением его идеала» [Ванслов, 1987, с. 91].

В концепции тех и других синтез искусств играл важную роль. Воззрения парнасцев, однако, предполагали неравное положение искусств с главенством поэзии (по Т. де Банвилю) или же устанавливает превосходство изобразительного искусства и особенно скульптуры (по Т. Готье). Иерархия искусств, которую исповедовали парнасцы, не вполне соответствовала позициям прерафаэлитов, исповедовавших более эгалитарное

¹Это отражено, к примеру, в журнале «Художник» (L'Artiste) и, в частности, в опубликованном в нем манифесте Жюль Жанена «Быть художником» (Etre artiste).

отношение к его видам. Совпадение целей прерафаэлитизма в его литературной и визуальной формах утверждают собой их тождество. Н. И. Соколова указывает на то, что в объединении живописи и поэзии состояла одна из главных задач прерафаэлитизма [Соколова, 1995]. Тогда как Готье отвергал музыку как низшее из искусств, прерафаэлиты были ближе к тем парнасцам, которые стремились «обогащать просодию за счет музыкальности» [Рубинс, 2003, с. 84]. Прерафаэлитов интересовала не столько сама музыка, сколько «мысли и чувства, возбуждаемые в слушающем мозге», а также большая «проникающая способность» языка, рожденного из музыки [Helsinger, 2009]. Музыка, таким образом, становится еще одной формой творчества прерафаэлитов, поскольку литературный прерафаэлитизм использует музыку для создания воплощенного опыта звука в поэзии. Переосмысление теории возвышенного Д. Рескина, соединяясь с китсианским пониманием целей поэзии, превращается у них в попытку достижения «материального возвышенного, дистиллирующего коренящиеся в реальном ощущения (зрительные, слуховые, вкусовые и тактильные), в другую, возможно, более высокую или, по крайней мере, более прочную, но не менее материальную форму: сенсорные качества краски на холсте или производимой и слышимой и написанной на бумаге поэзии» [Helsinger, 2020, с. 289].

В обоих случаях результатом понимания поэтического потенциала живописных, музыкальных и пластических характеристик и модификации романтической традиции в русле собственных идей об обновлении искусства стало качественное преобразование путей взаимодействия разных видов искусств в поэтическом тексте.

Подобный подход отразился в первую очередь в особенном внимании к визуальной модальности произведений: живописности, пластичности и вещественности поэтического языка представителей обоих явлений; и, во-вторых, в тенденции выбора жанра произведения в пользу более «статических» вариантов, таких как сонет и экфрасис, что особенно заметно в творчестве Д. Г. Россетти и Т. Готье.

Les quatrains du Sonnet sont de bons chevaliers
Cretes de lambrequins, plastronnes d'armoiries,
Marchant pas egaux le long des galeries
Ou veillant, lance au poing, droits contre les piliers.
T. Gautier. Le Sonnet
(*A matre Claudius Popelin, mailleur et pote*)

Сонетные катрены – как рыцари на вид.
С наметами на шлемах, в нагрудниках с гербами.

Идут вдоль галерей парадными шагами.
Стоят настороже, в руках копье и щит.

Т. Готье Сонет
(*Мэтру Клодиусу Поплону, эмалиеру и поэту*)
Перевод В. М. Кормана

A Sonnet is a moment's monument, –
Memorial from the Soul's eternity
To one dead deathless hour.
Look that it be,
Whether for lustral rite or dire portent,
Of its own arduous fulness reverent:
Carve it in ivory or in ebony,
As Day or Night may rule; and let
Time seelts flowering crest impearled and orient.

D. G. Rossetti. Introductory Sonnet

Сонет – бессмертью посвященный миг,
Алтарь неведомого ритуала
Души, что в бренном мире воссоздала
Осколок Вечности; ночной ли блик
В нем отражен иль солнца жгучий лик,
Свет мрамора иль черный блеск сандала, –
От шпиля гордого до пьедестала
Он должен быть слепительно велик.
Д. Г. Россетти. Вступительный сонет
Перевод Г. М. Кружкова

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Творческие пути французских парнасцев и английских прерафаэлитов находят в себе ряд параллелей, что отразилось в понимании целей искусства; служении прекрасному; опоре на синтез искусств; лексическом и формальном «новаторстве», ставшем результатом обращения к памятникам прошлого; живописности поэтического языка и особому вниманию к жанрам сонета и экфразы. В качестве маргинальных явлений, существующих на границах позднего романтизма, их творчество послужило движущей силой эстетической модернизации искусства.

Однако при всем обилии сходных черт, включающих не только тенденции, но и общность романтического происхождения, между ними существовали и значительные различия. В первую очередь это проявилось в противопоставлении эстетических ориентиров: взгляды парнасцев во многом определялись их неоклассической направленностью, тяготением к вычленению идеала из сырого материала, пафосу и бесстрастности. Тогда как прерафаэлиты нашли свой в средневековом искусстве: развивая психологическое направление в трактовке

средневековых и античных легенд, они стремились к гармонии, подчиняя догматы «искусства для искусства» своим собственным представлениям, что,

помимо прочего, вылилось в уникальное отображение гибридной христианско-языческой религиозности в части их произведений.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Жирмунский В. М. Немецкий романтизм и современная мистика / предисл. и коммент. А. Г. Аствацатурова. Санкт-Петербург : Axioma : Новатор, 1996.
2. Ruskin J. *Modern Painters*. V. 1. Sunnyside, Kent : G. Allen, 1888.
3. Лукьянов А. В. Эстетизм и декаданс в викторианской поэзии // Истинная сущность любви: Английская поэзия эпохи королевы Виктории / сост. А. В. Лукьянов ; пер. А. В. Лукьянова, А. В. Савина, В. М. Кормана, С. Г. Шестакова. М. : Водолей, 2019. С. 64–67.
4. Connolly T. E. *Swinburne's Theory of the End of Art*. Baltimore : ELH, 1952. Vol. 19. № 4. P. 277–290.
5. Singletary S. *James McNeill Whistler and France: A Dialogue in Paint, Poetry, and Music*. Milton Park, Abingdon: Taylor & Francis, 2016.
6. Benson P. *Pre-Raphaelites: The First Decadents*. PhD dissertation, Denton, Texas, 1980.
7. Zenkin S. N. Работы по французской литературе. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 1999. С. 170–200. URL: 19v-euro-lit.niv.ru/19v-euro-lit/articles-fra/zenkin-teofil-gote.htm
8. Соколова Н. И. Литературное творчество прерафаэлитов в контексте «средневекового возрождения» в викторианской Англии: дис. ... д-ра филол. наук. М., 1995.
9. Faulkner P. *The Odd Man Out: Morris Among The Aesthetes*. *The Journal of the Decorative Arts Society* 1850 – the Present. The Decorative Arts Society 1850 to the Present. 2010. No. 34. P. 76–91.
10. Косиков Г. К. Теофиль Готье, автор «Эмалей и Камей» // Готье Т. Эмали и камеи: сборник / сост. Г. К. Косиков. М. : Радуга, 1989. С. 5–28.
11. Harvey C., Press J. William Morris. *Art and Idealism*. *Victorian Values: Personalities and Perspectives in Nineteenth-Century Society*. Boston: Addison Wesley Longman, 1996. P. 201–213.
12. Пахсарьян Н. Т. Романическая проза Теофиля Готье: между реальностью и воображением // Готье Т. Романическая проза. М. : Ладомир : Наука, 2012. Т. 1. С. 521–550.
13. Седых Э. В. Творчество У. Морриса в контексте эстетизации Средневековья и взаимодействия литературы с другими видами искусств: дис. ... д-ра филол. наук. СПб., 2009.
14. Рубинс М. Пластическая радость красоты: Экфрасис в творчестве акмеистов и европейская традиция. СПб. : Академический проект, 2003.
15. Ванслов В. В. Моррис об архитектуре и синтезе искусств // Эстетика Морриса и современность / под ред. В. П. Шестакова. М. : Изобразительное искусство, 1987. С. 85–95.
16. Helsinger E. K. *Listening: Dante Gabriel Rossetti and the Persistence of Song*. *Victorian Studies*. 2009. Vol. 51(3). P. 409–421.
17. Helsinger E. K. *Swinburne's Expansive Poetics // Defining Pre-Raphaelite Poetics* / Ed. by H. B. Witcher and A. K. Huseby. London : Palgrave Macmillan, 2020. P. 282–307.

REFERENCES

1. Zhirmunskij, V. M. (1996). *Nemeckij romantizm i sovremennaya mistika* = German Romanticism and modern mysticism. With introduction and commentary by A. G. Astvacaturov. St. Petersburg: Axioma : Novator publ. (In Russ.)
2. Ruskin, J. (1888). *Modern Painters*. V. 1. Sunnyside, Kent: G. Allen.
3. Luk'yanov, A. V. (2019). *Estetizm i dekadans v viktorianskoj poezii* = Aestheticism and decadence in Victorian poetry. *Istinnaya sushchnost' lyubvi: Anglijskaya poeziya epohi korolevy Viktorii* = True nature of love: English poetry of the epoch of Queen Victoria (pp. 64–67). Collected by A. V. Luk'yanov; tr. by A. V. Luk'yanov, A. V. Savin, V. M. Korman, S. G. Shestakov. Moscow: Vodoley publ. (In Russ.)
4. Connolly, T. E. (1952). *Swinburne's Theory of the End of Art*, 4(19), 277–290. Baltimore: ELH.
5. Singletary, S. (2016). *James McNeill Whistler and France: A Dialogue in Paint, Poetry, and Music*. Milton Park, Abingdon: Taylor & Francis.
6. Benson, P. (1980). *Pre-Raphaelites: The First Decadents*. PhD in Philology. Denton, Texas.
7. Zenkin, S. N. (1999). *Teofil' Got'e i «iskusstvo dlya iskusstva»* = Theophile Gautier and «art for art's sake». Zenkin S. N. *Raboty po francuzskoj literature* = Works on French literature (pp. 170–200). Ekaterinburg: Ural University publ. (In Russ.)
8. Sokolova, N. I. (1995). *Literaturnoe tvorchestvo prerafaelitov v kontekste «srednevekovogo vozrozhdeniya» v viktorianskoj Anglii* = Literary works of the Pre-Raphaelites in the context of the «medieval renaissance» in Victorian England: PhD in Philology. Moscow. (In Russ.)

9. Faulkner, P. (2010). The Odd Man Out: Morris Among The Aesthetes. *The Journal of the Decorative Arts Society 1850 – the Present*, 34, 76–91. (The Decorative Arts Society 1850 to the Present.)
10. Kosikov, G. K. (1989). *Teofil' Got'e, avtor «Emalej i Kamej» = Theophile Gautier, the author of «Enamels and Cameos». Gautier T. Emali i kamei = Enamels and Cameos: collected works (pp. 5–28). Compiler G. K. Kosikov. Moscow: Raduga publ. (In Russ.)*
11. Harvey, C., Press, J. (1996). William Morris. Art and Idealism. Victorian Values: Personalities and Perspectives in Nineteenth-Century Society (pp. 201–213). Boston: Addison Wesley Longman.
12. Pakhsar'yan, N. T. (2012). Romanicheskaya proza Teofilya Got'e: mezhdu real'nost'yu i voobrazheniem = Novelistic prose of Theophile Gautier: between reality and imagination. *Gautier T. Romanicheskaya proza*, 1, 521–550. Moscow: Ladimir : Nauka publ. (In Russ.)
13. Sedykh, E. V. (2009). *Tvorchestvo U. Morrisa v kontekste estetizatsii Srednevekov'ya i vzaimodejstviya literatury s drugimi vidami iskusstv = The works of W. Morris in the context of the aestheticization of the Middle Ages and the interaction of literature with other kinds of art: PhD in Philology. St. Petersburg. (In Russ.)*
14. Rubens, M. (2003). *Plasticheskaya radost' krasoty: Ekphrasis v tvorchestve akmeistov i evrop. Tradiciya = The plastic joy of beauty: ekphrasis in the works of Acmeists and the European tradition. St. Petersburg: Akademicheskij proekt. (In Russ.)*
15. Vanslov, V. V. (1987). *Morris ob arhitekture i sinteze iskusstv = Morris on arts' synthesis. Shestakov V. P. Estetika Morrisa i sovremennost' = Morris's aesthetics and modernity (pp. 85–95). Moscow: Izobrazitel'noe iskusstvo. (In Russ.)*
16. Helsinger, E. K. (2009). Listening: Dante Gabriel Rossetti and the Persistence of Song. *Victorian Studies*, 51(3), 409–421.
17. Helsinger, E. (2020). Swinburne's Expansive Poetics. In H. B. Witcher and A. K. Huseby (eds.), *Defining Pre-Raphaelite Poetics* (pp. 282–307). London: Palgrave Macmillan.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

Назарова Татьяна Викторовна

аспирант кафедры русской и зарубежной литературы филологического факультета
Российского университета дружбы народов

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Nazarova Tatiana Victorovna

PhD student of Department of Russian and Foreign Literature, Faculty of Philology
Peoples' Friendship University of Russia

Статья поступила в редакцию 15.09.2022
одобрена после рецензирования 14.10.2022
принята к публикации 14.11.2022

The article was submitted 15.09.2022
approved after reviewing 14.10.2022
accepted for publication 14.11.2022