

Ф. В. Федчин

ПРОБЛЕМА ЭКФРАСИСА У УОЛТЕРА ПАТЕРА

В 1893 году выходит «Платон и платонизм» – последняя книга английского литературного и художественного критика, писателя и преподавателя Оксфорда Уолтера Патера. Сюда вошли десять лекций о философии Платона, прочитанных Патером оксфордским студентам¹. Патер считал этот труд самым удачным своим текстом², и причин тому возможно несколько. Во-первых, как отмечали уже первые рецензенты Патера,³ он достигает здесь необычной для себя легкости стиля, вероятно, связанной с жанром лекции, где несколько тяжеловесная орнаментальная манера Патера сменилась более легким, подразумевающим восприятие на слух стилем. Однако существует и более убедительное и интересное объяснение: в этой книге Патеру удалось с наибольшей ясностью изложить свое оригинальное представление об эстетическом опыте, обусловленное его пониманием истории⁴.

Не стоит думать, что трактуемый обычно как критик-импрессионист Патер мыслит историю как выстраиваемый по субъективной воле литературный нарратив. Патер принадлежит к числу авторов, чья творческая концепция, будучи изложена тезисно, в виде набора непротиворечивых цитат, лишается своих принципиальных особенностей и важных достоинств. Известный благодаря двум книгам – роману «Марий-Эпикурец» (1885)⁵ и сборнику критических эссе «Ренессанс. Очерки искусства и поэзии» (первое издание 1873 под названием «Очерки по истории Ренессанса»),⁶ Патер является, прежде всего, писателем, а не критиком, теоретиком или историком, сохраняя, однако, необходимый баланс между поэтическими качествами текста и историческим материалом. Особенности его стиля можно уловить, только сопоставляя декларируемые эстетические принципы и их конкретную реализацию в текстах.

В книге «Платон и платонизм», как и в других своих работах, Патер скептически настроен относительно ценности логически безупречной интерпретации истории и возможностей установления истины. Дело в том, что для него определение истины в истории – это не просто поиск рационально непротиворечивых положений, которые сохраняют

¹ *Pater W.* Plato and Platonism. A Series of Lectures. London: Macmillan, 1910.

² *Benson A.* Walter Pater. London: Macmillan, 1906. P. 162.

³ *Walter Pater.* The Critical Heritage. The Critical Heritage Series. London ; Boston: Routledge & Kegan Paul, 1980. P. 242-277.

⁴ *Iser W.* Walter Pater, the Aesthetic Moment, European Studies in English Literature. Cambridge ; New York: Cambridge University Press, 1987. P. 84-104; *Williams C.* Transfigured World: Walter Pater's Aesthetic Historicism. Ithaca: Cornell University Press, 1989. P. 235-281.

⁵ *Pater W.* Marius the Epicurean: His Sensations and Ideas. London: Macmillan, 1885. 2 Vol. (первое издание). См. издание: *Pater W.* Marius the Epicurean: His Sensations and Ideas. Edited by Gerald Monsman. Kansas City: Valancourt Books, 2008.

⁶ *Pater W.* Studies in the history of The Renaissance. London: Macmillan, 1873. (первое издание). См. издание: *Pater W.* The Renaissance: Studies in Art and Poetry. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 1980.

свою актуальность. Глубину исторической дистанции Патер переживает достаточно остро и полагает, что единственный способ приблизиться к пониманию прошлого – это воспринимать его с эстетической точки зрения. Именно данный подход он и пытается реализовать в книге.

Первую главу «Платон и доктрина движения» он начинает с тезиса о том, что «в истории философии нет абсолютных начинаний». Релятивизируя философию в целом, он затем возвращается к достаточно традиционному пониманию ключевой роли Платона как первого по-настоящему систематического мыслителя и философа: «Платон многим представляется не меньше чем родоначальником философии. И, действительно, сколь велик проделанный им путь от грубоватых и запутанных интеллектуальных начинаний у ионийцев и элиатов к широкому спектру совершенно законченной философской литературы! Его энциклопедический охват всех областей знания – больше чем просто шаг прогресса». Но даже безусловная похвала оказывается у Патера неопределенной по содержанию – он в одном предложении говорит о Платоне как о философе, как о предшественнике современной науки и как о писателе. Философия Платона оказывается на пересечении предшествовавшей ей поэзии и прото-науки, и при этом главным ее достоинством выступает литературное качество жанровой полноты и законченности. Но интересно то, что подобное легкое смысловое «жонглирование», смешение всего и вся, вроде бы наивное и безответственное, проделывается Патером со стилистическим изяществом, и читатель неизбежно начинает задумываться над отнюдь не бессмысленными вопросами об иногда неоправданно жестких границах, в которых существуют сегодня философия, поэзия, литература, наука. К этому же списку принадлежит и критика: «В «Тимее», обсуждая происхождение вселенной, он [Платон] выступает в большей степени как эклектический критик старых теорий, нежели как автор какой-то новой теории...». При этом философия оказывается для Патера вторичной по отношению к предшествовавшей ей поэзии: «Сама философия, и интеллектуальная и моральная, была подготовлена и предопределена в предшествовавшей ей поэзии»⁷. Создавая обобщенный интеллектуальный портрет Платона, Патер в последней главе возвращается уже на новом уровне к тому же по сути сюжету – к эстетике Платона, и называет здесь античного философа первым художественным критиком и даже приверженцем идеи «искусства для искусства»: «До него, как вы знаете, практически не существовало теории прекрасного и его места в жизни; и, в сущности, он был первым критиком изобразительного искусства. Он предвосхищает современное представление о том, что искусство как таковое не имеет другой цели, кроме как собственное совершенство – “искусство ради искусства”»⁸.

Здесь стоит обратить внимание на концепцию «духовной формы», позаимствованную у Уильяма Блейка и развиваемую Патером в целом ряде статей, опубликованных в 80-е и 90-е годы и объединенных уже после его смерти в сборнике «Греческие исследования. Сборник эссе»⁹. «Духовная форма» выступает как определение языческого божества, благодаря чему оно соотносится с природными явлениями: «духовная форма источников и ручьев», «духовная форма огня и росы», «духовная форма жизненных соков дерева», «духовная форма солнечных лучей», но также и «духовная форма» внутреннего или интеллектуального света. Что важно в данном случае – это то, что «духовная форма» у Патера носит антропоморфный характер. Речь идет о специфической вариации неоплатонической «идеи», используемой по отношению к эстетической сфере, где «внутреннее» и «духовное» не полностью лишены чувственных качеств, где задействован не только рассудок, но

⁷ *Pater W. Plato and Platonism. A Series of Lectures. P. 1-2.*

⁸ *Pater W. Plato and Platonism. A Series of Lectures. P. 267-268.*

⁹ *Pater W. Greek Studies: A Series of Essays. London: Macmillan, 1910.*

и то, что Патер называет «имагинативным разумом», то есть разумом, функционирующим неотделимо от воображения, фантазии. Так проявляется эмпирическая сторона эстетики Патера, построенной на вере в главенствующую роль восприятия, которая «наполняет» сосуд имажинативного разума материалом своих впечатлений.

На первый взгляд может показаться, что в этом эмпиризме Патер следует общеизвестной локковской модели *tabula rasa*, однако, это не совсем так. Согласно Патеру, восприятие (и индивидуальное, и, по аналогии с ним, коллективно-историческое) никогда не помнит о своем начале, сосуд впечатлений всегда наполнен. Более того, проблема заключается в том, что этот сосуд переполняется потоком новых впечатлений, который никогда не останавливается. Задача и художника, и критика (они для Патера, как мы уже понимаем, неотъемлемы друг от друга) – в том, чтобы сохранять максимальную восприимчивость к новым впечатлениям, и вместе с тем, культивировать способность к их дифференциации. Здесь методологически содержится определенное противоречие – между транспарентностью или прозрачностью восприятия (когда воспринимающий так проникается впечатлением, что «теряет» свою самость и становится просто губкой для впитывания новых импульсов) и дифференциацией впечатлений (т. е. способностью становиться непроницаемым для какой-то их части, которая не обладает достаточной индивидуальностью). Диалектика транспарентности и дифференциации – и есть основа творческой способности по Патеру, хотя он, очевидным образом, отдает предпочтение первой стороне.

Переход дифференциации в прозрачность и наоборот Патер подразумевает, характеризуя творческую сущность Рафаэля в эссе «Рафаэль», опубликованном впервые в 1895 году¹⁰. С одной стороны, Патер представляет Рафаэля как типичную фигуру Ренессанса, который отмечен духом учености, стремлением познавать прежде всего. С другой стороны, он ставит Рафаэля в один ряд с мыслителями и поэтами из другого времени/пространства – Платоном и Цицероном, Вергилием и Мильтоном, Лютером. Патер выводит формулу гения Рафаэля: это мастер аккумуляции или трансформации смиренной учености в гениальность, в триумфальную власть гения. Выходит, что, будучи гением, Рафаэль оказывается одновременно и поверхностным мастером, так как именно поверхностность и позволяет осуществлять аккумуляцию и, в конечном счете, интеграцию, самых разнородных воздействий.

В глазах Патера, успех в обретении знаний склонного к учености юного Рафаэля подержан «музеем древнего и нового искусства», которым предстает, перестроенный уже на закате кватроченто замок герцогов Монтефельтро. Вот что воспитывает восприимчивость художника! В воображении Патера герцоги живут в этом музее искусства. И он оказывается не просто местом воспитания вкуса, но школой и войны, и мира¹¹. Согласно Патеру, связь Рафаэля с этим пространством интимна: юноша, как никто другой должен воспринимать окружающее его с детства искусство, которое он сможет «не трансформировать, но усовершенствовать посредством тысяч благоговейных повторяющихся прикосновений». В таком истолковании искусство Рафаэля становится сродни творчеству средневекового иконописца, работающего в рамках канона. Другое влияние, которое предшествовало влиянию замка Урбино, – мастерская отца, Джованни Санти, и его традиционное искус-

¹⁰ *Pater W. Miscellaneous studies. A series of essays.* London; New York: Macmillan, 1895. P. 38-61 (первое издание); ссылки в настоящей статье сделаны на публикацию, подготовленную Кеннетом Кларком, который включил это эссе «Рафаэль» в вышедшее в 1961 году под его редакцией переиздание патеровского *Ренессанса: Pater W. The Renaissance.* Cleveland and New York: World Publishing Company, 1961. P. 145-161.

¹¹ Культ музея, которым пронизаны эти слова Патера, не имеет отношения к эпохе кватроченто или чинквеченто, но очень показателен для времени самого Патера.

ство, искусство “старой Умбрийской манеры, оставившее свои следы в спокойных уголках Апеннин”¹².

Приводя пример того, как музей учит художника, Патер упоминает Мадонну с младенцем Джованни Санти из Лондонской Национальной галереи¹³ как якобы первую картину, которую видел и копировал Рафаэль. Картина Джованни Санти характеризуется как незрелая, несовершенная, но у этой незавершенности есть свое особое очарование, которое заставляет посетителя в музее к ней возвращаться. Здесь интересным образом совмещается нормативный подход и типичный для прерафаэлитов культ кватроченто. Важно, что Патер предлагает нам увидеть в созданном художником образе не просто Богоматерь, скорбящую о трагических испытаниях, которые выпадут на долю ее сына, но скорбь Джованни Санти о рано умершей жене. По Патеру выходит, что копирующий картину юный Рафаэль передает собственное глубоко личное чувство – чувство ребенка к покойной матери. Патер вовсе не скрывает, что им сделан ряд допущений, предположений – их историческое правдоподобие его не беспокоит; главное для него – добиться эффекта интимного восприятия ситуации, эмоционального приобщения читателя-зрителя, который, по мысли Патера, как бы переносится в музей, в пространство искусства, то есть оказывается в тех условиях, которые сделали Рафаэля гением. Сконцентрировавшись на интеллектуальной «формуле гения» Рафаэля, Патер в своем эссе не прибегает к экфрасису,¹⁴ не делает описаний картин художника, за одним исключением в самом конце текста, где говорится о другой лондонской картине – Мадонне Ансидеи (Бленхайм)¹⁵:

«При первом взгляде на нее я испытываю нечто похожее на удовольствие, которое можно испытывать от аксиомы Эвклида, от осознания власти знания; это удовольствие от той сдержанности, с которой он ограничил изображение самыми простыми мотивами, освободив и разграничив отдельные элементы. Он пишет картину во Флоренции, но для Перуджии, и посылает ее туда как образец работы старой умбрийской школы – Мария и ребенок на троне, со св. Николаем и Иоанном Крестителем, расположившимися по сторонам. Это произведение того рода, который там хорошо знаком, но только выполненное с необычным мастерством, которое трудно измерить, с совершенно оригинальной свободой и грацией, с жизненным трепетом, хотя Рафаэль сам, возможно, этого и не осознавал; оно сделано с невиданным мастерством в целом, и в каждой крохотной детали. Ранее лишь добросовестный ученик, Рафаэль теперь, в возрасте 23 лет действительно мастер; но он все еще очень осторожен в своей работе. Обратите внимание, как важна для понимания позитивного эффекта от этого произведения способность художника делать исключения. Есть поговорка, что настоящий художник лучше всего узнается по тому, чего он избегает.

¹² *Pater W.* The Renaissance. Cleveland and New York: World Publishing Company, 1961. P. 146.

¹³ Giovanni Santi. “The Virgin and Child.” About 1488. Режим доступа: <http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/giovanni-santi-the-virgin-and-child> (последнее посещение – 5 ноября 2015 г.).

¹⁴ Парадокс заключается в том, что хотя творчество Патера ассоциируется с экфрасисом, но в его трудах можно найти немного описаний художественных произведений. Знаменитый фрагмент о Джоконде, включенный Уильямом Батлером Йетсом в антологию современной английской поэзии – практически единственный пример экфрасиса Патера, обсуждаемый в научной литературе. И это при том, что за последние десятилетия появилось несколько исследований, посвященных вопросам изобразительного искусства в творчестве Патера. См.: *Barolsky P.* Walter Pater’s Renaissance. University Park: Pennsylvania State University Press, 1987; *Prettejohn E.* Art for Art’s Sake: Aestheticism in Victorian Painting. New Haven; London: Yale University Press, 2007; *Victorian Aesthetic Conditions: Pater across the Arts.* New York: Palgrave Macmillan, 2010; *Østermark-Johansen L.* Walter Pater and the Language of Sculpture. Farnham; Burlington: Ashgate, 2011; *Prettejohn E.* The Modernity of Ancient Sculpture: Greek Sculpture and Modern Art from Winckelmann to Picasso. London; New York: I. B. Tauris, 2012.

¹⁵ Raphael. “The Ansidei Madonna.” 1505. Режим доступа: <http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/raphael-the-ansidei-madonna> (последнее посещение – 5 ноября 2015 г.).

Так и есть, поскольку хороший вкус подразумевает как раз такое ревностное ограничение. Как безупречен, например, привычный фон с Апеннинскими холмами на заднем плане, с голубыми холмами и коричневыми городками, но безупречен только на этот раз, как вы можете убедиться, посмотрев другие умбрийские картины в экспозиции. Как часто в других случаях фон испорчен гротескной, натуралистической или архитектурной деталью, неподходящей или глупой сценой. Здесь же, в холодном, жемчужно-сером, спокойном образе, где цвет вдвойне значим, – отделанная драгоценными камнями риза, книга с живописной миниатюрой в руках Марии, четки из красного коралла – все напоминает о том, что среди классических авторов Рафаэль предпочитал безупречного Вергилия. Как строги и благообразно чисты, как опрятны тело, одежды, пол, земля и небо! Ах, признаем, что это рука, почерк живописца! Непреклонное, но одновременно сдержанное и подавленное обещание силы, движения и оживленности заключено в выражении лица Иоанна Крестителя. Странно, что Рафаэль снабдил его посохом с прозрачным кристаллом. Сохраните в памяти эту картину как воплощение формулы гения Рафаэля. Посреди всего, чего ему уже удалось добиться, и в полной уверенности том, что еще будет достигнуто, он творит все еще как ученик»¹⁶.

Перед нами описание, пронизанное противоречиями, что станет очевидно, если попытаться препарировать его на составные части: 1) картина подобна аксиоме Эвклида 2) это образец живописи умбрийской школы, только лучше, чем все, что она породила, поскольку автор – уже настоящий мастер в свои 23 года – в состоянии отсеять ненужное; 3) картина подобна произведению Вергилия. Но не объясняется, почему. Может быть, как раз потому, что она полна скрытой силы и одновременно является образом вполне традиционным, поскольку художник всегда остается почтительным учеником.

А где же собственно описание – деталей, поз, пространственной композиции, рисунка и цвета? Патер не упоминает, что в Национальной галерее также находится композиция из пределлы, входившая с «Мадонной Ансидеи» в один комплекс – «Проповедь св. Иоанна Крестителя»¹⁷. Как и в случае с более знаменитым описанием «Джоконды», которое Уильям Батлер Йетс поместил в начале своей антологии английской поэзии первой трети XX века, изданной в Оксфорде в 1936 году¹⁸, задача Патера состоит совсем не в создании того, что мы привыкли сегодня считать описанием в искусствоведческом тексте – речь об экфрасисе как о поэтическом образе, который отталкивается от конкретного визуального образа, но воспроизводит субъективное впечатление, и чем чище это впечатление, тем более имперсональным, на самом деле, оно становится, поскольку переносится из области воображения в область языка, на страницу текста.

Описание – экфрасис – выступает инструментом связи общего тезиса (Рафаэль как идеальный ученик) и восприятия конкретного образа, Мадонны Бленхайм. Последнее предстает в качестве неопровержимого доказательства правоты критика, в чем каждый, согласно его мысли, может легко убедиться, лишь должным образом проникнувшись впечатлением от картины, используя «имагинативный разум».

Патер призывает слушателей «сохранить в памяти эту картину как воплощение формулы гения Рафаэля». Он не случайно выбирает в качестве объекта описания работу, которая доступна студентам: он мысленно переносится с ними в музей, подразумевая, что картина им уже знакома (даже если он и принес с собой что-то вроде «учебного пособия»), и даже призывает сравнить ее с другими работами умбрийской школы, находящимися в том же музеем пространстве.

¹⁶ *Pater W.* The Renaissance. Cleveland and New York: World Publishing Company, 1961. P. 160-161.

¹⁷ Raphael. "Saint John the Baptist Preaching." 1505. Режим доступа: <http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/raphael-saint-john-the-baptist-preaching> (последнее посещение – 5 ноября 2015 г.).

¹⁸ *Yeats W. B.* The Oxford Book of Modern Verse, 1892-1935. New York: Oxford University Press, 1936. P. 1.

Главное, чтобы именно само восприятие было искренним, неискаженным, чистым. Неопровержимость впечатления от визуального образа гарантируется, по Патеру, только субъективной непосредственностью восприятия. Внутренняя работа по выявлению специфического характера впечатления и есть работа по созданию поэтического описания, экфрасиса. Вот где заключена для Патера основная задача и это задача и художественная, и критическая одновременно. И «Джоконда» и «Мадонна Ансидеи» – это скорее исключения в патеровском творчестве. Его поэтические образы строятся не вокруг одного произведения, но вокруг одного имени, вокруг одного художника.

Отказываясь от декларации какой-либо теории, подчиняя философию задаче интенсификации наблюдения, Патер логично приходит в своей эстетике к усилению роли визуального опыта как опыта, не требующего открытой категоризации, как опыта «молчаливой» чувственной полноты.

Возвращаясь к неоплатоническим истокам эстетики Патера, обратим внимание на то, что функционирование имагинативного разума может напомнить о неоплатонической ренессансной концепции внутреннего рисунка, которая была близка ценимому Патером Вазари. Речь идет об интерпретации изобразительного искусства как интеллектуальной деятельности, продукта разума и воображения, а не руки и глаза. Именно поэтому Рафаэль может быть уподоблен художественному критику, а критик – художнику. В контексте такого понимания изобразительного искусства как раз и необходимо трактовать обращение Патера к опыту экфрасиса.

Информация о статье

УДК 7.01, 7.03;

Автор: Федчин Филипп Владимирович, старший преподаватель, Санкт-Петербургский государственный университет, pfedchin@gmail.com;

Название: Проблема экфрасиса у Уолтера Патера.

Резюме: В статье анализируется феномен экфрасиса в творчестве викторианского художественного критика и писателя Уолтера Патера, раскрывается его понимание реализуемого в истории эстетического опыта, нашедшее наиболее полное отражение в его последней книге «Платон и платонизм». Автор статьи показывает, что используемые Патером понятия «духовной формы» и «имагинативного разума» дают возможность определить специфику его отношения к произведениям изобразительного искусства, к роли художника и художественного критика. В качестве примера специфического патеровского экфрасиса разбирается трактовка искусства Рафаэля в эссе, не вошедшем в классический труд «Ренессанс. Очерки искусства и поэзии», но опубликованном уже посмертно в 1895 году в сборнике «Очерки разных лет». Патер приходит в своей эстетике к усилению роли визуального опыта как опыта, не требующего открытой категоризации, как опыта «молчаливой» чувственной полноты.

Ключевые слова: Уолтер Патер, экфрасис, Рафаэль, Платон, художественная критика.

Information of the article

Author: Fedchin Philip, Senior Lecturer, St Petersburg State University, pfedchin@gmail.com

Title: The Problem of Ekphrasis in the work of Walter Pater

Abstract: The article is devoted to the analysis of ekphrasis in the work of Victorian art critic and writer Walter Pater. His understanding of aesthetic experience as realised in history is interpreted by approaching his last book «Plato and Platonism». As the author shows Pater's notions of «spiritual form» and «imaginary reason» gives an opportunity to define the specificity of his view of the works of visual art, of the role of artist and art critic. As an example of Pater's ekphrasis his interpretation of Raphael is being studied in the essay which was not included into Pater's classical «Renaissance» but was published posthumously in «Miscellaneous Studies» (1895). In his aesthetics Pater logically comes to the strengthening of the role of visual experience as an experience which do not require open categorization, as an experience of «silent» sensual fullness.

Keywordsd: Walter Pater, Raphael, Plato, ekphrasis, artcriticism.

References

- Barolsky, Paul.* Walter Pater's Renaissance. University Park: Pennsylvania State University Press, 1987. 214 p.
- Benson, Arthur Christopher.* Walter Pater. London: Macmillan, 1906. 248 p.
- Iser, Wolfgang.* Walter Pater, the Aesthetic Moment. European Studies in English Literature. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1987. 212 p.
- Østermark-Johansen, Lene.* Walter Pater and the Language of Sculpture. Farnham; Burlington: Ashgate, 2011. 364 p.
- Pater, Walter Horatio.* Greek Studies: A Series of Essays. London: Macmillan, 1910. 298 p.
- Pater, Walter Horatio.* Marius the Epicurean: His Sensations and Ideas. Edited by Gerald Monsman. Kansas City: Valancourt Books, 2008. 255 p.
- Pater, Walter Horatio.* Plato and Platonism. A Series of Lectures. London: Macmillan, 1910. 282 p.
- Pater, Walter Horatio.* The Renaissance. Meridian Books. Cleveland and New York: World Publishing Company, 1961. 224 p.
- Pater, Walter Horatio.* The Renaissance: Studies in Art and Poetry. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 1980. 532 p.
- Prettejohn, Elizabeth.* Art for Art's Sake: Aestheticism in Victorian Painting. New Haven; London: Yale University Press for The Paul Mellon Centre for Studies in British Art, 2007. 343 p.
- Prettejohn, Elizabeth.* The Modernity of Ancient Sculpture: Greek Sculpture and Modern Art from Winckelmann to Picasso. London; New York: I. B. Tauris, 2012. 320 p.
- Raphael.* "Saint John the Baptist Preaching." 1505. Режим доступа: <http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/raphael-saint-john-the-baptist-preaching> (последнее посещение – 5 ноября 2015 г.).
- Raphael.* "The Ansidei Madonna." 1505. Режим доступа: <http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/raphael-the-ansidei-madonna> (последнее посещение – 5 ноября 2015 г.).
- Santi, Giovanni.* "The Virgin and Child." About 1488. Режим доступа: <http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/giovanni-santi-the-virgin-and-child> (последнее посещение – 5 ноября 2015 г.).
- Victorian Aesthetic Conditions: Pater across the Arts. New York: Palgrave Macmillan, 2010. 260 p.
- Walter Pater, the Critical Heritage. The Critical Heritage Series. London; Boston: Routledge & Kegan Paul, 1980. 449 p.
- Williams, Carolyn.* Transfigured World: Walter Pater's Aesthetic Historicism. Ithaca: Cornell University Press, 1989. 289 p.
- Yeats, W. B.* The Oxford Book of Modern Verse, 1892-1935. New York: Oxford University Press, 1936. 454 p.